

ZNAMIENNE WŁAŚCIWOŚCI STYLU¹ OPOWIEŚCI BIOGRAFICZNYCH WACŁAWA BERENTA

I. ROZWAŻANIA WSTĘPNE

O książkach Berenta pisano dużo². Jego zwrot do tematyki historycznej na tle wcześniejszej twórczości związanej ze współczesną problematyką (*Fachowiec*, *Próchno*, *Ozimina*) był zjawiskiem znamienym i rozmaicie interpretowanym. Niektórzy krytycy dostrzegali w tym fakcie negację współczesności, ucieczkę od

¹ Pojęcie „styl“ należy rozumieć jako indywidualny sposób doboru i zorganizowania materiału twórczego w dziele; słowo „indywidualny“ ma szerszy zakres: może być właściwy jednostce, epoce; pojęcie „sposób“ odnosi się nie do procesu twórczego, lecz do wyniku tego procesu — konkretnego dzieła; określenie „materiał twórczy“ zostało wzięte od Ostapa Ortwinia (*O lirycy i wartościach lirycznych*, W: *Próby przekrojów*, Lwów 1936, s. 206): są to surowe przeżycia, motywy, tematy, idee itd., które podlegają indywidualnemu sposobowi doboru i ukształtowania w utworze; zorganizowany i dobrany indywidualnie materiał twórczy — to zespół wszystkich elementów utworu, całe dzieło literackie.

² Dość obfitą literaturę o opowieściach biograficznych reprezentuje kilka opracowań historycznoliterackich: K. Czachowski, *Obruz współczesnej literatury polskiej*, t. III, s. 164—167; K. Czachowski, *Najnowsza polska twórczość literacka 1935—1937*, *Powieść polska 1936—1937*, s. 126—136; Z. Kubikowski, *Z zagadnień warsztatu pisarskiego Wacława Berenta. Szkic informacyjny*, „Ze skarbca kultury“. Biuletyn informacyjny Zakładu Narodowego Im. Ossolińskich, Wrocław 1952, z. 1(2). W. Berent, *Nurt*, Warszawa 1956, [wstęp J. Wilhelmiego], s. 1—48; J. Garbaczowska, *Pochodnie przeszłości kulturalnej w dziele Wacława Berenta*, W: *Spis wykładów i skład osobowy U. M. C. S. na rok akad. 1956/57*, s. 17—35 [wykład inauguracyjny]. Pozostałe prace — to liczne recenzje w biografiach i w czasopiśmie, przeważnie z lat 1934—1939. Większość recenzji stanowi syntetyczne omówienia o charakterze opisowym.

trudności chwili dziejowej³. Cykl opowieści biograficznych tematyką bardzo wyraźnie łączy się ze współczesną Berentowi rzeczywistością polską⁴. Pisarz stawia sobie za cel ukazanie procesu formowania się charakteru narodowego. Chce dać obraz nurtu najgłębszych wartości we wszelkich jego przemianach i w rozwoju od początku aż po ujście w atmosferze duchowej swego czasu. Szuka źródeł nowoczesnej kultury w epoce rozkwitu Oświecenia. Zdobyte tego okresu, przyjęte przez Romantyzm i przekazane dalej, stały się trwałą własnością kultury polskiej.

Metoda pisarska stosowana przez Berenta w opowieściach jest także wyrazem jego aktywnego stosunku wobec teraźniejszości. Świadczy o tym wyraźnie wypowiedź autora w *Nurcie*: „Miewa legenda i powieść swe przetwarzania odwieczne, których lekceważyć nie należy. Fatum natury i doli człeczej odsłania nam poezja, gdy rzeczywistość obnaża nam po wielokroć traf tylko, sam przez się nagi. Ma jednak rzeczywistość swą wymowę twardszą,

Tylko niektórzy krytycy ilustrują swoje spostrzeżenia materiałem dowodowym, zwracając uwagę na funkcje poszczególnych elementów w całości. Z ciekawszych artykułów trzeba tu wymienić następujące: J. Rosnowska, *Nowa książka Wacława Berenta*, „Przegląd Współczesny“, LXI (1937), nr 180, s. 132—136; L. Piwiński, *Diogenes z Podlasia*, „Wiadomości Literackie“, 1937, nr 13, s. 5; L. Pomirowski, *Piewca humanizmu polskiego*, „Tygodnik Ilustrowany“, 1937, nr 15, s. 291—292 i ten sam artykuł rozszerzony o omówienie *Nurtu*, „Kamena“, 1958, nr 23/24, s. 1 i 4; S. Flukowski, *Klejnot współczesnej prozy polskiej*, „Tygodnik Ilustrowany“, 1938, nr 19, s. 369—370.

Dotychczasowe opracowania zasygnalizowały obfitą problematykę (temat, wykorzystanie źródeł, obiektywizm i subiektywizm, dynamiczność wizji, walory narracji, luźność kompozycji) i przyniosły różne, często sprzeczne rozwiązania szczegółowych zagadnień (np. gatunek, artyzm). Problem stylu opowieści biograficznych jest więc nie rozstrzygnięty.

³ E. Breiter, *Opowieści czy szkice historyczne*, „Wiadomości Literackie“, 1934, nr 47, s. 4.

⁴ Zob. M. Danielewiczowa, *Na marginesie Nurtu Berenta*, „Pion“, 1935, nr 2, s. 5; K. Czachowski, op. cit., s. 126; Była nawet próba naiwnej aktualizacji opowieści: Garbaczowska, *Zagadnienia państwowości polskiej w beletrystyce współczesnej*, Lwów 1938, s. 26 — dopatruje się w *Nurcie* hołdu dla Piłsudskiego; por. Garbaczowska, *Spis [...]*; zob. J. Wilhelmi, op. cit.

przemawiającą właśnie do skłonności czasów naszych [...]“ (*Nurt*, II, s. 158)⁵. Chodzi więc o komunikatywność, o nawiązanie jak najbliższego kontaktu z odbiorcą i tej aktualizującej tendencji podporządkowany jest wybór metody twórczej.

Żywy związek Berenta ze współczesnością przejawia się w jego twórczości walką ze schematyzmem, z martwością tradycji. W nocie wstępnej do *Nurtu* autor wyjaśnia, że chodzi mu o stworzenie nowej odmiany prozy epickiej. Ma to być „[...] pisarstwo nienazwanej formy, a wystawiające wiekowi naszemu jego poprzedników na tym stanowisku, na którym historia milczy“ (*Nurt*, I, s. 8)⁶. Z jednej strony dobór i sposób ukształtowania materiału twórczego idą w kierunku przeciwstawienia się powszechnie przyjętym i ustalonym przez tradycję chwytom techniki powieściowej, zwłaszcza techniki stosowanej w tzw. *vies romancées*: narracja biograficzna ma być „dzisiejszej prozy odmianą swoistą tym również od powieści historycznej odrębną, że życia i prawdy bliższą“⁷. Z drugiej strony widać troskę o artystyczny kształt konstruowanej rzeczywistości, dbałość o podanie prawdy w postaci literackiego obrazu, o odróżnienie sposobu jej ukazania od metody szkicu historycznego, któremu właśnie brak cech „literackości“, cech narracji, jak powiada Berent. Pisarz dostrzega ścisły związek historii z epiką: „Klio wszystkowiedząca z jej stylem u tablicy była bądź co bądź i muzą eposu“.

Zatem wiele właściwości stylu analizowanych utworów ma widoczny związek z przyjętymi przez Berenta założeniami gatunkowymi. Wiążą się z nimi takie tendencje stylowe jak: 1. Nowe rewizjonistyczne spojrzenie na historię, 2. Autentyzm, 3. Stylicyzacja języka na „słowo żywe“, 4. Dynamiczne ujęcie konstruowanej wizji, 5. Wyzyskanie narracji jako jednego z najważniejszych elementów poetyckiego kształtu.

⁵ Wskazówki, skąd brany jest materiał dowodowy, będą podawane w tekście po cytatach; korzystano z następujących wydań Berenta: *Nurt*, Warszawa 1934; *Diogenes w kontuszu*, Warszawa 1937; *Zmierzch wodzów*, Warszawa 1939.

⁶ Autor podejmuje tu dawne zamierzenia Rzewuskiego.

⁷ „W podjętym zaś tu odtwarzaniu dążeń i ducha pokoleń trzech — nade wszystko ich własnym słowem żywym — jest bodajże formą jedyną“.

II. SPOJRZENIE HISTORYKA

Z opozycji do tradycyjnych form powieści historycznej i biograficznej płynie szereg cech stylowych cyklu narracji Berenta.

W powieściach historycznych plan perspektywiczny rozwijał się na ogół według następującego schematu: w wyrazistych konturach, na pierwszym planie ukazane były postaci najczęściej fikcyjne, a jeśli historyczne — to główny nacisk padał na rekonstrukcję ich przeżyć, na wzbogacenie przeważnie szczegółami zmyślonymi, anegdotami itp. ich biografii zazwyczaj znanej tylko w ogólnych zarysach i stanowiącej zbyt mało atrakcyjną kanwę dla powieściopisarza (Iwaskiewicz, *Czerwone tarcze* — modernizacja postaci). Koloryt historyczny, o ile nawet nakreślony zgodnie z prawdą źródłową, stanowił tło obrazu zarysowane mniej lub więcej dokładnie, ale tylko tło, na którym rozwijały się losy bohaterów. Jedynie w niektórych dziełach wybitnych pisarzy historia ustawiona była we właściwej hierarchii znaczeń, nie pomniejszona do roli tła (Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*)⁸. Wystarczało tu obiektywne podanie prawdziwych faktów historycznych, liczenie się z chronologią, zachowanie ogólnych przekazanych przez historię rysów postaci, ale szczegóły, a często całe życie osobiste, o którym dzieje milczą, były dziełem twórczej wyobraźni pisarza⁹.

Berent w opowieściach biograficznych zajmuje jednocześnie stanowisko artysty i historyka. Nie wystarcza mu oparcie o dokumenty, wierna relacja faktów, ustawienie dziejów na właściwym szczeblu drabiny znaczeń. Chodzi mu o jeszcze większą „bliiskość prawdy“.

⁸ J. Kleiner, *Ogniem i mieczem — H. Sienkiewicza*, Lublin 1946, omawiając dwuwarstwową budowę powieści (1. los zbiorowości, 2. losy bohaterów romansu) podkreśla fakt, że historia góruje tu nad romansem: fakty dziejowe rozstrzygająco działają na akcję romansową, natomiast wątek romansowy dla toku dziejowego nie ma żadnego znaczenia; w *Po-topie* hierarchia znaczeń obu warstw jest odwrócona.

⁹ Wypowiadane uwagi odnoszą się do najczęściej spotykanych, najbardziej popularnych właściwości powieści historycznej i biograficznej na przykładzie wybranej grupy utworów.

1. Autentyzm. Troska o autentyzm przejawia się w opowieściach wykorzystaniem materiałów źródłowych często w ich nie zmienionej i nie przekształconej formie. Rozważania na temat udziału fikcji i prawdy w utworach historycznych są na ogół nieprzydatne i niemożliwe do właściwego rozwiązania, w wypadku jednak opowieści biograficznych zagadnienie nie nastęrcza specjalnych trudności, autor bowiem skrupulatnie zaznacza cytaty ze źródeł, graficznie przy pomocy nawiasów i ponadto bardzo często podaje objaśnienia w rodzaju: „pamiętnikarz pisze“, „współczesny historyk podaje“ itp. Dzięki więc specyficznej Berentowskiej technice pisarskiej udział prawdy historycznej jest częściowo możliwy do zbadania. O przydatności takich rozważań w niniejszym szkicu decydują założenia gatunkowe przyjęte przez autora.

Sposób i funkcja wykorzystania materiału źródłowego. Berent poprzedził pracę nad opowieściami bardzo sumiennymi studiami źródłowymi¹⁰. Stopień i sposób wykorzystania zebranego obszernego materiału służą do „uhistorycznienia“ jego wizji. W dużym stopniu wyzyskana jest twórczość literacka bohaterów, przede wszystkim przy kreśleniu sylwetek postaci czynnych na polu literatury, jak: Karpiński (*Pustelnik*), Niemcewicz (*Zmierzch wodzów*), Jeziński (*Diogenes w kontuszu*). Materiały te pisarz wykorzystuje w rozmaity sposób. Czasem bierze tylko cytaty z poszczególnych utworów, wplatając je w tok swego opowiadania. Innym razem włącza dłuższe fragmenty z pism zgrupowane w całość i umieszczone w ramie zwięzłego komentarza autorskiego. Czasem charakteryzuje cały utwór, np. powieści Jezińskiego, przytaczając obficie fragmenty dobrane pod kątem ich reprezentatywności. Czerpie także z korespondencji. Przytacza cytaty nie tylko z listów postaci pierwszoplanowych (np. Dąbrowskiego) i osób, z którymi one korespondowały, lecz sięga do pism nieznanych nawet autorów, jeśli są w nich jakieś wzmianki, opinie,

¹⁰ Por. Z. Kubikowski, op. cit.; M. Danielewiczowa, l. c., s. 5.

oceny o charakteryzowanych zdarzeniach i sylwetkach. Wyzyskuje również pamiętniki ludzi ówczesnych: przy konstruowaniu opowieści o Karpińskim korzysta z jego własnych pamiętników, z pamiętnika Franciszka Morawskiego i innych. Sięga wreszcie do rozmaitych odezw, przemówień, listów zbiorowych (np. oficerów do Dąbrowskiego), w ogóle do dokumentów wojskowych, wyzyskiwanych przede wszystkim przy omawianiu atmosfery legionowej, przy kreśleniu postaci Dąbrowskiego i ludzi z nim związanych. Najczęściej powołuje się na wspomniane dokumenty, zaznaczając „ktoś powiedział“, „znajdujemy wzmiankę“ itp.

Wszystkie zarejestrowane sposoby wykorzystania materiału źródłowego obok funkcji kształtowania postaci służą do nakreślenia obrazu środowiska i epoki¹¹. Ilustracją niech będzie jeden z wymienionych sposobów: sylwetki charakteryzowane pośrednio przez własną twórczość pisarską ukazane są na tle dokładnie zarysowanego środowiska, w związku z najbardziej aktualnymi sprawami składającymi się na atmosferę czasu. Wspomniana „podwójna“ funkcja wykorzystanej przez autora „prawdy historycznej“ jest szczególnie widoczna w wypadku konstruowania narracji biograficznej w oparciu o materiał publicystyczny. Całe fragmenty pisane przez Jezierskiego jako współpracownika *Kuźnicy*, cytowane w książce, służą do charakteryzowania postaci „polskiego Diogenesa“, której sylwetka duchowa najlepiej wyłania się z jej własnych słów. Zarazem jednak świetnie zarysowana jest epoka, Jezierski bowiem — to człowiek trzymający dłoń na pulsie życia swego czasu. Wszystkie aktualne problemy, zdarzenia, projekty nurtujące ludzi doby Wielkiego Sejmu — w jego wypowiedziach znajdują żywy oddźwięk. Cechuje go przy tym nowe, głębokie, rewolucyjne — jak na ówczesną epokę — spojrzenie na współczesną rzeczywistość, spojrzenie zabarwione ironią i satyrą. O polemice, jaka rozgorzała na temat reformy państwa i nowej konstytucji, powie złośliwie: „nastrzępiono piór tyle,

¹¹ Podano zaledwie kilka najbardziej charakterystycznych sposobów wykorzystywania materiału źródłowego przez Berenta.

że starczyć by tego mogło na materac dla umęczonej prawdy“.
(*Diogenes*, s. 29).

Materiał źródłowy, o którym mowa, wyzyskany został oczywiście nie tylko w formie cytatów. Cała narracja biograficzna jest oparta o dokumenty, chociaż nie zawsze wykorzystane w sposób ścisły. Berent podaje wiele szczegółów i szczegółików historycznych, przy czym sugeruje ich autentyczność, powołując się na źródła: „[...] uwieczniają pamięć jego aż dwaj kronikarze włoscy, jak to stwierdził, częściowo w rękopiśmiennych zbiorach rzymskich, najwnikliwszy historyk onej doby“ (*Nurt*, II, s. 100).

Biorąc pod uwagę założenia gatunkowe — wyzyskanie ścisłego materiału historycznego — trzeba zaakcentować pewne niekonsekwencje. Berent, kiedy wizja artystyczna wymaga tego, przedstawia niekiedy zdarzenia (scena w kwaterze Dąbrowskiego po przyjeździe Kościuszki do Europy w 1798 — *Nurt*, II, s. 110) lub podaje je w skrócie jednego obrazu (działalność bandy Fra Diavolo — *Nurt*, II, s. 38) nie licząc się z chronologią, jednak tylko w wypadku drobnych szczegółów. Także cytaty, mimo zapewnień autora, nie zawsze są rzetelne; często przestylizowane. Ponadto Berent nigdy nie ujawnia ścisłych danych bibliograficznych odnoszących się do podawanych cytatów¹². Wspomniane pozorne niekonsekwencje płyną ze ścierania się obu tendencji: dążenia do sumiennosci historyka i troski o artystyczny kształt. W wymienionych wypadkach góruje „literackość“.

Ocena, czy pewne dowolności w posługiwaniu się źródłami i przemilczanie dokładnych danych bibliograficznych — stanowią błąd w artystycznej realizacji, czy są dopuszczalne w opowieści biograficznej — zostanie podana dalej; na pewno jednak omówione sposoby wykorzystania dokumentów zupełnie nie szkodzą sugerowaniu prawdziwości konstruowanej wizji.

2. Rewizjonizm. Obok autentyzmu także rewizjonizm jest przejawem łamania tradycyjnych schematów powieści historycznej. Romans historyczny poprzestaje na oparciu się o zdoby-

¹² Zob. Z. Kubikowski, op. cit. i L. Piwiński, l. c., s. 5.

cze oficjalnej nauki. Jeśli przy tym bierze pod uwagę całość kształt wiedzy o danym przedmiocie, uwzględniając także najnowszy punkt widzenia i w oparciu o tak naukowo pewną bazę historii konstruuje rzeczywistość literacką — to powieść taką uważa się za spełniającą postulaty stawiane gatunkowi, biorąc pod uwagę sposób i charakter wykorzystania materiału historycznego.

Berentowi nie wystarcza przyjęcie ustalonych przez historię faktów, w opowieściach biograficznych zajmuje stanowisko badacza-naukowca oceniającego stan wiedzy o danym przedmiocie i rewidującego błędnie zinterpretowane momenty, dokumentującego swoje stanowisko. Wspomniana tendencja do samodzielnych poszukiwań przejawia się w docieraniu i opracowywaniu nieznanych, dotąd niewyzyskanych dokumentów (np. archiwum Dąbrowskiego). Te samodzielne badania nie wynikają tylko z nieufności do osiągnięć współczesnej sobie wiedzy, lecz są koniecznym wynikiem rzetelności wobec przedmiotu. Tam, gdzie oficjalna historia czy literatura pominęły milczeniem fakty lub ludzi, często właściwy ich obraz zawarty jest w zagubionych rękopisach: „Kto szuka akcentów życia onych czasów, znajdzie je raczej w rękopisach ocalałych“ (Nurt, II, s. 274). Stąd tak obfite wykorzystanie różnych pism osobistych. Wynikiem poznania wspomnianych materiałów jest ukazanie zdarzeń i ludzi w zupełnie nowym świetle.

Autor korzysta także z najnowszych zdobyczy historii, o czym sam kilkakrotnie mówi w toku opowieści: np. właściwą ocenę znaczenia Dąbrowskiego opiera na sądach ostatnich¹³.

Właśnie w tym odwoływaniu się do stanu wiedzy o przedmiocie widoczna jest dążność rewizjonistyczna zmierzająca do innego oświetlenia sprawy.

a) Rewizja historii i legendy. Rewizjonizm w opowieściach biograficznych odnosi się w jednakowym stopniu do historii jak i do wiedzy przekazanej i utrwalonej w tzw. „legendzie“. Obie te ten-

¹³ Por. E. Breiter, l. c., s. 4.

dencje występują równolegle obok siebie. Ujęcie rzeczywistości w narracjach (fakty, jednostki, grupy ludzkie) ustawione jest zwykle na tle obrazu tej rzeczywistości w legendzie i w historii. O Józefie Poniatowskim mówi pisarz: „Pozostawi też po sobie nową w Europie legendę o Rolandzie [...]. W legendzie swojej natomiast spoczciwieje dość obrazkowo: jako wcielenie »udałości polskiej«. [...] Historia dopiero, i to dni naszych zaledwie, wystawiła mu pomnik godniejszy — nad francuskie rapsody o wiernym wasalu, nad legendę u nas obrazkową i nad cudzoziemski spiż“. (*Nurt*, II, s. 299—300).

Często interpretację zawartą w legendzie uważa za słuszniejszą od interpretacji historii i opowiada się po jej stronie np. aprobuje i godzi się na nieprawdziwą historycznie wizję Dąbrowskiego w ostatniej księdze *Pana Tadeusza*.

Zatem rewizjonizm nie jest tu tylko wyrazem skrupulatności naukowca-historyka, ale zarazem obejmuje szersze płaszczyzny; chodzi o sprawiedliwość historyczną, o pełnię obrazu, o jego wieloaspektowy rysunek. W ujęcie historyka wkracza ze swymi postulatami „literackość“, dla wizji artystycznej bowiem wiedza zawarta w legendzie ma równorzędną wartość z wiedzą historyczną, a właściwie większą, bo sięgającą najgłębszych pokładów psychiki indywidualnej i zbiorowej, których nauka często w ogóle nie dostrzega lub pomija.

b) Wybór tematu i postaci. Tendencja rewizjonistyczna przejawia się między innymi w wyborze tematu. Epoka — tak bogato i wielostronnie ukazana w cyklu Berenta — obejmuje okres od czasów Stanisławowskich do Powstania Listopadowego. Jest to wycinek dziejów niejednokrotnie opracowany przez historię i literaturę. Najczęściej jednak dostrzegano w nim tragizm bezowocnych zmaganiań o zachowanie niepodległości, stawiając problem na wyżynach koturnu romantycznego lub też piętnując wady charakteru narodowego jako jedyną przyczynę klęski — w zależności od ogólnie panujących prądów (Romantyzm, Krakowska Szkoła Historyków).

Berentowska wizja rzeczywistości ukazująca blaski i cienie, dostrzegająca w okresie zdawałoby się zupełnie bezpłodnych zmagania powstawanie zrębów nowoczesnej kultury polskiej, jest czymś nowym¹⁴.

„Z natury dzieła literackiego problematyka wartości koncentruje się dookoła człowieka i jego roli w świecie“¹⁵. Wybór postaci głównych idzie w kierunku ukazania sylwetek skrzywdzonych, niedocenionych lub zapomnianych przez historię, literaturę i „legendę“¹⁶. Problem elity umysłowej: twórców, odnowicieli i obrońców wartości kulturalnych — wysuwa się w cyklu Berenta na pierwszy plan. Sięgając do okresu Stanisławowskiego, kreśli autor sylwetkę księdza Jezierskiego, polskiego „Diogenesa w kontuszu“, wyrastającego intelektem i rolą dziejową ponad przeciętny poziom swoich czasów. W interpretacji Berenta jest on prawdziwą rewelacją: prekursorem Romantyzmu, prekursorem Norwida (szerokie horyzonty, świeżość spojrzenia, ironia, bogactwo języka)¹⁷. Podobna troska o rehabilitację widoczna jest w szerokim potraktowaniu epizodycznej postaci Dekerta. W pierwszej części *Nurtu* na tle prac Towarzystwa Przyjaciół Nauk ukazują się wizerunki ludzi starodawnych, jak ich autor klasyfikuje: Karpińskiego, Niemcewicza, Kopczyńskiego. Drugi tom *Nurtu* z podtytułem orientacyjnym (*Pogrobowcy*) poświęcony jest Dąbrowskiemu i Legionom.

Na ogół dobór bohaterów opowieści idzie w kierunku zbliżenia postaci łączących z wielkimi zasługami wysoki poziom etyczny (bezinteresowny zapał, ofiarność). W tym schemacie nie mieści się opowieść o Konstantym (*Zmierzch wodzów*, op. I) i o Karpińskim (*Pustelnik*, *Nurt*, I). Karpiński — to bezsprzecznie nie kryształowy charakter, (co najwyżej można by zastosować do

¹⁴ Por. S. Flukowski, l. c., s. 369—370; Z. Kubikowski, op. cit.; L. Pomirowski, l. c., s. 291—292.

¹⁵ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, t. I, cz. II, rozdz. 2, s. 176.

¹⁶ Podobnie: M. Danielewiczowa, l. c.; J. Lorentowicz, *Diogenes w kontuszu*, „Nowa Książka“, 1937, s. 197.

¹⁷ Pisali już o nim Kraszewski, Korzeniowski, Smoleński.

niego powiedzenie Franciszka Jezierskiego: „Polak ubogi [a więc uzależniony od innych] ma cnotę kryształu — natychmiast przybiera barwę rzeczy, na jakiej go położy“), jednak jego zasługi na niwie umysłowej każą w nim widzieć współtwórcę nowoczesnej kultury. Opowieść o Konstantym została umieszczona w myśl zrewidowania wizerunku postaci skrzywdzonych przez historię: „Nie tchnęło odeń na Warszawę bynajmniej obczyzną niepojętą [...]“, a także w imię obiektywizmu — wpływ na kształtowanie się charakteru narodowego: „Wszczepił Moskala w dusze Polaków“.

W opowieściach rewizja odnosi się również do zbiorowości. Berent ukazuje w nowym świetle zapomniane zasługi całych pokoleń: „że z Maciejowicką ruiną państwa nie odmieniła się samej narodowości »postać« i nie szczęła jej mowa [...], że teraz dopiero, wbrew nawet klęskom późniejszym, spoił się w warstwach wszystkich duch narodu aż do promieniowania na Słowiańszczyznę, że zagrożona mowa polska zakorzeniła się głębiej i rozkonarzyła w spokoju klasycznym na objęcie słowem polskim wszystkich myśli i badań Europy współczesnej — sprawił to zlekceważony trud ówczesnego pokolenia [...], że uszanowano wreszcie i w Polsce pracę oświeconą, jedyną wskrzesicielkę ludów pobitych — sprawiło to późne Oświecenie polskie za Księstwa i Królestwa“ (*Nurt*, II, s. 120—121).

Berent zajmuje się odcinkami dziejów niedostatecznie opracowanymi przez historię (końcowa faza Rewolucji Listopadowej); wysuwa czasem nowe hipotezy np. źródeł hasła pracy organicznej szuka w atmosferze rozczarowania złudnymi nadziejami związanymi z okresem walk Legionów za Napoleona.

c) Dwukierunkowość rewizji. Berentowska interpretacja postaci i zdarzeń historycznych idzie w dwóch kierunkach. Głównym trzonem tendencji rewizjonistycznej jest dążność do ukazania faktów i ludzi zapomnianych, skrzywdzonych przez historię, literaturę i „legendę“ w świetle ich właściwych zasług i znaczenia, a więc kierunek „na plus“, rzec by można. Berent wyjaśnia i prostuje ustalone, powszechnie przyjęte sądy ujemne o charakterze czy działalności postaci, które „bierze w obronę“ przed krzyw-

dzącą oceną dziejów. Karpińskiemu odmawiano dotąd godności osobistej, zarzucając mu ciągle zabieganie o dobra materialne i służalczy jakoby stosunek do Rosjan. Berent osłabia ostrze zarzutów, ustawiając omawianą postać, jej czyny, na tle ogólnej tendencji okresu: „Byłóż ich więcej na dworze warszawskim, gdzie wszyscy, od króla nieomal i biskupów począwszy, a skończywszy na najznakomitszych damach, brali upominki, dary, a nawet pensje od posłów obcych, sprzedając pono coś więcej nad godność osobistą?” (*Nurt*, I, s. 28). Autor wydobywa nieznaną, dotąd nieodrzużone cechy postaci, uwypukla istotne właściwości ich charakteru. Niemcewicz w interpretacji Berenta — to zawsze poeta we wszystkich swoich wystąpieniach, czynach i zamierzeniach.

Drugi kierunek rewizji dotyczy „odbrązowiania“ w imię wierności prawdzie historycznej. Towarzyszy on tylko pierwszej, omówionej już, naczelnej tendencji. Odnosi się przede wszystkim do postaci drugoplanowych, ustawionych przez historię lub przez „legendę“ na zbyt wysokim koturnie. Sylwetki te wprowadzone są zawsze na prawach kontrastu: w zestawieniu z nimi uwypuklone zostaje właściwe znaczenie bohaterów opowieści, przesłonięte często zasługami ich kontrastowych przeciwników, na których konto dziwne koleje legendy i historii policzyły osiągnięcia tamtych. W zestawieniu ze wspomnianymi postaciami, ukazanymi w prawdzie ich zasług historycznych i zarazem w prawdzie ludzkich niedoskonałości, zatartych przez legendę, surowa ocena bohaterów biografii przez tę samą legendę, przejaskrawione często lub urojone błędy — ukazują się we właściwych proporcjach (zestawienie Dąbrowskiego z Kościuszką, Kniaziewiczem, ks. Józefem). Za przykład niech posłuży wypowiedź autora o Mickiewiczu, jako krytyku Karpińskiego: „Aż z katedry swych wykładów paryskich odebrał ci godność polskiego poety narodowego — za owe przyjaźni moskiewskie i oportunisty życiowe, nieobce ponoć za młodu i surowemu sędziemu“. (*Nurt*, I, s. 45). Przedmiotem zacieklej akcji demaskatorskiej są osoby Kołłątaja, Mochnackiego, ks. Meyera, Lelewela, Dmochowskiego, Naruszewicza, Staszica i in. „Odbrązowianie“ nie omija i naczelnych postaci biografii, zwłaszcza Niemcewicza: w trzeciej opowieści

Zmierzchu wodzów staje się tendencją równorzędną do poprzednio omówionej „metody stawiania pomników literackich“.

Autor jednak nie staje się nigdy jednostronny: oświetla i zasługi i właściwe znaczenie postaci.

d) Obiektywizm i subiektywizm. Przeprowadzona w narracjach rewizja jest wyrazem pełnego obiektywizmu. Obie tendencje — „odbrazowanie“ i „stawianie pomników literackich“ występują zwykle obok siebie, przy czym jeden kierunek rewizji pociąga za sobą — w imię obiektywizmu i dążenia do osiągnięcia pełni obrazu — drugi. Nowy wizerunek rzeczywistości w Berentowskim cyklu ukazany jest od strony blasków i cieni: autor nie przemilcza cech dodatnich postaci, których marność demaskuje; nie waha się też mówić o błędach i śmiesznoścach bohaterów biografii. Rewizja w opowieściach opiera się na bezwzględnej sumiennosci naukowca. Mamy tu ocenę podmiotową, ale poprzedzoną zestawieniem różnych dotychczasowych sądów, trzeźwą ich krytyką. Nawet sam sposób podania rewizji jest wyrazem obiektywizmu: aby nie zniekształcić obrazu zestawianiem samych cech pozytywnych czy negatywnych, autor konstruuje opowiadanie na zasadzie kontrastu. Narrator podaje nowatorską ocenę akcentując któryś z przytoczonych sądów „współczesników“ lub wypowiadając własne sądy zabarwione wyraźnym pierwiastkiem podmiotowym (niezależnie od tego, że zawiera się on już w samym fakcie oceny).

Znamienną właściwością stylu opowieści biograficznych jest fakt, że obok obiektywnej tendencji, widocznej w kształtowaniu świata omawianych utworów, występuje w subiektywny sposób podanie stworzonej wizji¹⁸.

¹⁸ Przyjęto tu za prof. Skwarczyńską, że w utworze zaciera się granica między obiektywizmem a subiektywizmem, że jedno stanowisko nie wyklucza drugiego: „z zespolenia z przedmiotem podmiotu wypowiadającego wyłania się rzeczywistość przedmiotowo--podmiotowa, zawsze nacechowana piętnem jednostkowo i społecznie uzasadnionej interpretacji, zdolna do wiernego [...] przekazania istotnych właściwości rzeczywistości obiektywnej“. — op. cit., s. 115. Por. J. Rósnowska, l. c., s. 134.

Postawa emocjonalna wiąże się z dwukierunkowością rewizji. Skłonności demaskatorskiej towarzyszą najczęściej ironia i satyra. Pojawiają się w stosunku do Stanisława Augusta, Staszica, Naruszewicza, Lelewela i innych, zwłaszcza w odniesieniu do postaci zdecydowanie ujemnych np. Szaniawski: „Najczerniejszych jakobinów polskich z Dmochowskim i Szaniawskim na czele wymiotło niebawem z Paryża na bytowanie najlojalniejsze pod twarzym kułakiem pruskim“. (*Nurt*, II, s. 90). Drugiemu kierunkowi rewizji towarzyszy często patos jako postawa wartościująca¹⁹. Tak potraktowane są sylwetki Dąbrowskiego, ks. Jezierskiego, Dekerta.

Połączenie oceny intelektualnej z emocjonalną wzmacnia siłę wyrazu, uwypukla nowatorskość Berentowskiego spojrzenia.

e) Dystans historyka. Stanowisko „uczonego“, przyjęte wobec materiału historycznego, widoczne jest także w wyraźnym dystansie, z którego autor patrzy na dzieje. Postacie i fakty podlegają ocenie Berenta - historyka, traktującego je jako przedmiot badań. Stanowisko to przejawia się w skłonności do całościowego ujmowania zagadnień.

Fakty i postaci umieszczone są zawsze w kontekście historycznym. Fakty jednostkowe występują najczęściej w powiązaniu z ogólną atmosferą. Rzeczywistość polska ukazuje się na tle prądów epoki. Omówiony tu sposób konstruowania świata opowieści jest także wynikiem epickiego ujęcia. Dzięki niemu wizerunek rzeczywistości w utworach Berenta nabiera szerszych horyzontów, staje się krajobrazem już nie tylko narodowo-społecznym, ale ogólnoeuropejskim.

Autor doprowadza każdą linię problemową do końca. Sięga do pierwszych przyczyn, do źródeł faktów historycznych i ukazuje najdalsze ich skutki, wiążąc odległe pozornie fakty w logiczny łańcuch następstw. Np. opowiadając o rewolucyjnych nastrojach w wojsku Konstantego, stwierdzi: „Tak zstąpił na to grono oficerskie staroitalski duch Karbonarów [...]. Rów-

¹⁹ Należy brać pod uwagę dodatnie znaczenie pojęcia „patos“.

nocześnie [...] wskrzeszać mogła tajna moc druga, [...] rzekłbyś tchnienie *Kuźnicy* dawnej, by iskry z dawna niedogaszane rozdmuchiwać w pożogę nową". (*Zmierzch wodzów*, op. II, s. 70).

Historyczne spojrzenie Berenta wyraża się także w częstym zestawianiu relacjonowanych faktów z analogicznymi czy to w dziejach Polski, czy w historii powszechnej. Porównania takie wybiegają zarówno w przeszłość, jak i w przyszłość (w stosunku do chronologii relacjonowanych faktów), sięgają aż do czasów współczesnych pisarzowi.

Berent, mimo iż ma zamiar podać prawdę historyczną w kształcie literackim, nie ufa jednak wartości artystycznie opracowanej wizji do tego stopnia, by odsunąć obawę przed mylną interpretacją odbiorcy. Stąd zapewne wynika tendencja do uogólniania, do zamykania epickiego obrazu syntezą. Jest to jakby stawianie kropki nad „i“. Np.: „Tyle o ich sercu [Legionów], a teraz o ich duchu“. W takim ujęciu widać elitaryzm Berenta z jednej strony (nieufność wobec czytelnika, obawa przed złą interpretacją) i jego troskę o komunikatywność z drugiej strony. Obie tendencje występują obok siebie wspomagając się niejako, wzmacniając zarówno wartość naukową, jak i literacką konstruowanej rzeczywistości.

3. Spojrzenie myśliciela i humanisty. Berent dostrzega prawa rządzące procesami historycznymi: na wszystkie fakty patrzy z tego aspektu²⁰. Jest to właściwie już nie tyle stanowisko historyka-naukowca, ile — myśliciela, historiozofa zadumanego nad problemem przemijalności czasowej: „[...] Chronos u tarczy zgrzytnął znów gniewnie trybami zegara, wydzwonił godzinę, by pod monotonne wnet ich cykanie ostrzyć dalej kosę swą“ (*Zmierzch wodzów*, s. 88) — i humanisty snującego refleksje na temat człowieka: „Miewa bowiem duch ludzki koleje własne, tak po wielekroć niezależne od Ulmów i Austerlitzów, a on to koniec końców zawsze zwycięża [...]“ (*Nurt*, II, s. 247). Cała problematyka cyklu Berentowskiego jest głęboko humanistyczna

²⁰ Por. Pomirowski, Rosnowska.

i ogólnoludzka, niezależnie od tego, że koncentruje się wokół tematyki historyczno-narodowej.

O ile precyzja naukowca widoczna jest przede wszystkim w sposobie podejścia do materiału historycznego i opracowania go, o tyle postawa myśliciela przejawia się w wyborze problematyki, to znaczy w rozszerzeniu jego zakresu, w nadaniu charakteru uniwersalnego, zawsze aktualnego. Proces uniwersalizowania problematyki osiągnany jest najczęściej za pomocą środków, o których się już wspominało.

Zwrócono tu uwagę na fakt ścierania się w opowieściach biograficznych różnych, pozornie nieraz sprzecznych tendencji (precyzja naukowca, filozoficzne ujęcie myśliciela, wizja artysty) i na bądź co bądź harmonijny na ogół obraz skonstruowanej w nich rzeczywistości.

4. Stanowisko historyka i postawa artysty. Naukowa sumienność wobec historii ma na celu zbliżenie konstruowanej rzeczywistości do prawdy, zadośćuczynienie „surowszym dziś wymogom historii“, ale jest ona podporządkowana literackiemu kształtowaniu. Berent często wplata w narrację własne uwagi autorskie, w których tłumaczy skrupulatność wobec materiału historycznego, wskazuje na funkcję literacką wprowadzonych rozważań historycznych. Chodzi mu przede wszystkim o głównych bohaterów narracji. Harmonijne zespolenie obydwu właściwości stylu narracji biograficznych: naukowe opracowanie i zarazem literackie ukształtowanie materiału — osiągnięte jest w następujący sposób: koloryt historyczny opowieści oparty na solidnej pracy badacza (autentyzm, krytyczna ocena źródeł, własne udokumentowane tezy) podany jest najczęściej sposobem literackiej gawędy. Autor rzucając szczegóły, wybiera takie, których wymowa historyczna i artystyczna jest jasna, które podają niejako syntezę zagadnienia. Krajobraz dziejowy nie wyłania się ze spokojnej relacji, która rozwija wszystkie kolejne fakty chronologicznym następstwem z troską o zachowanie proporcji i równomierne omówienie wszystkich spraw. Konstrukcją świata w opowieściach rządzi jakby „zasada filmowa“. Niektóre tylko obrazy,

fragmenty, szczegóły zbliżone są, wysunięte na pierwszy plan i lepiej oświetlone, ale te właśnie wybrane tylko wycinki rzeczywistości w zestawieniu dają dokładny obraz epoki dziejowej. Chodzi tu o podanie wizji w skrócie jednego lub kilku obrazów. Luki między nimi wypełnione zostały zwięzłymi uogólnieniami, w których zawarte są syntezy całych nieraz okresów. Uwagi te nie wyczerpują sprawy wzajemnego stosunku obu harmonijnie na ogół zespolonych cech stylowych, nie rejestrują wszystkich faktów. Dalej zagadnienie to zostanie omówione dokładniej. Teraz wspomniano o nim o tyle tylko, o ile trzeba było zaznaczyć przeciwny kierunek drugiej tendencji lub wykazać liczne punkty styeczne, płaszczyzny wzajemnego przenikania się, ale od strony omawianego „spojrzenia historyka“.

Podsumowując dotychczasowe spostrzeżenia, trzeba stwierdzić: z opozycji do tradycyjnych schematów powieści historycznej płynie naukowa sumienność autora wobec materiału. To „spojrzenie historyka“ wyraża się w wyzyskaniu autentycznych źródeł, w nowatorskiej ocenie dziejów i w wyraźnym dystansie autora wobec przedmiotu. Wykorzystanie źródeł ma na celu zwiększenie naukowej wartości narracji biograficznych. Równocześnie pełni funkcje artystyczne: służy autorowi do konstruowania żywych postaci, do wiernego i zarazem sugestywnego kreślenia wizerunku środowiska i epoki. Tendencja rewizjonistyczna odnosi się zarówno do historii dziejów i literatury, jak i do „legandy“. Wyraża się w wyborze epoki, zdarzeń i ludzi. Ma charakter dwukierunkowy: z jednej strony chodzi o ukazanie bohaterów opowieści w świetle ich dotąd niedostrzeżonych lub przemilczanych zasług, z drugiej — występuje skłonność demaskatorska: „odbrązowianie“. Tendencjami tymi kieruje pełen obiektywizm. Z obiektywizmem wiąże się subiektywny sposób podawania oceny. Dystans historyka widoczny jest w całościowym ujmowaniu zjawisk, w dostrzeganiu praw rządzących procesami dziejowymi. Z ujęciem historycznym spotyka się w opowieściach wiele innych cech stylowych; niektóre z nich pozostają w opozycji do omówionej tu właściwości, inne splatają się z nią i przenikają.

III. LITERACKIE KSZTAŁTOWANIE RZECZYWISTOŚCI

1. „Ożywianie“ historii. Trosce o naukową wartość wizji dziejowej towarzyszy w opowieściach dbałość o artystyczne walory konstruowanej rzeczywistości. Dążność ta w założeniu autora dominuje nad troską o precyzję naukową: „Tu mówi literatura przede wszystkim, choćby tak mało stateczna; idzie zatem [...] o żywe namiętności owych czasów i ludzi wtedy działających (raz jeszcze: nie o logos, lecz o bios historii)“ (*Diogenes...* s. 48); — ocena realizacji znajduje się w rozważaniach końcowych.

Obie tendencje nie wykluczają się. W uwagach poprzednich wspomniano o ich wzajemnym przenikaniu się.

a) Dynamiczne ujęcie faktów i ludzi. Znamioną cechą artystycznej wizji w opowieściach jest „utrwalenie życia“, zamknięcie jego nurtu w kształcie obrazu literackiego, słowem — „ożywienie“ historii, ukazanie jej w taki sposób, jakby stawała się na nowo, jakby każdorazowe przeżycie czytelnika wyzwalało zaklęte na kartach książek procesy witalne, każąc im działać się jeszcze raz. „Ożywienie“ świata literackiego opowieści obejmuje zarówno dzieje, jak i człowieka.

Berent dostrzega zawsze dynamikę procesów historycznych, sygnalizuje wszystkie zmiany, wydobywa przede wszystkim momenty stawania się „nowego“. W związku z tym ujęciem konstruuje wizję nie w jednym skończonym obrazie, lecz metodą każdorazowego ukazywania zmian. Np. opowieść *Dal i Kres* przynosi kilkakrotną charakterystykę sytuacji w Polsce: od entuzjazmu w początkowym okresie formowania wojska w kraju (s. 271—274) przez zmianę nastrojów — ustawa o nowym regulaminie służby, ks. Józef — wodzem (s. 278, 282) aż po atmosferę późniejszego okresu Księstwa: „Po obywatelach — żołnierzach i świątłych oficerach Legionów Dąbrowskiego, po na poły rewolucyjnej jeszcze żołnierce Kniaziewicza hodować się zaczęli w kraju militaryści. »Cywiliści« tymczasem uginali się pod ciężarem nędzy powszechnej“ (*Nurt*, II, s. 286). W taki sam sposób

traktuje Berent człowieka: grupę i jednostki. Dostrzega i podkreśla wszystkie falowania „w górę“ i „w dół“, jakim podlega duch zbiorowości.

„Ożywienie“ artystycznej wizji dokonuje się między innymi dzięki stosowaniu w opowieściach zasady ukazywania postaci, faktów przez pryzmat ludzi ówczesnych: „[...] próba wejrzenia w te żywe oczy (Niemcewicza) rozumieniem i sentymentem jego współczesników wydaje się i tu — jak na wszystkich kartach poprzednich — drogą jedyną“ (*Zmierzch wodzów*, s. 108). Bogata galeria postaci z Berentowskiego cyklu charakteryzuje się wzajemnie. Wizerunki bohaterów biografii wylaniają się na tle ich kontaktów ze środowiskiem z szeregu sytuacji, w których stykają się one z różnymi przedstawicielami wspomnianego środowiska. I tak: na Niemcewicza patrzy się kolejno oczyma ks. Konstantego, Słowackiego, Mickiewicza, Mochnackiego, a także „sentymentem“ całego pokolenia: wspomniany jest stosunek ludu, sfer rządzących, uczonych, wojska itd. Często sylwetki drugoplanowe lub całe środowisko ogląda się przez pryzmat postaci naczelnej. Patrzenie na rzeczywistość historyczną oczyma „współczesników“ osiągnięte jest w dużej mierze przez obfite posługiwanie się ich „żywym słowem“. Dzięki obcowaniu z rzeczywistością przekazaną w interpretacji „dawnych“ ludzi, kontaktowi nawiązanemu z nimi za pośrednictwem ich własnego słowa historia „ożywa“.

b) Plastyka przedstawień. Zbliżenie świata literackiego opowieści osiągnięte jest także przez plastykę przedstawień.

Portrety. Berenta interesuje wygląd zewnętrzny postaci. Często kreśli portrety zarówno czołowych sylwetek (Jeziński, Dąbrowski, Karpiński, Niemcewicz itd.), jak i dalszoplanowych. Zwraca uwagę na rysy, gesty, głos, ubiór, sposób bycia. Jego technikę portretowania cechuje dbałość o uchwycenie wyrazu postaci: mało tu szczegółów, ale te, które zostały podane, mówią także o dyspozycjach psychicznych: „przybysz był w wieku już poważniejszym, sądząc z otyłości osoby, czarnej wstążki u herbajty i laski, którą w kroczeniu poważnym wystawiał przed siebie. Na służbie sprawiał wrażenie cudzoziemca, a dwojakię przy

tym: gdy z wielkim ugrzecznieniem dopraszał się o wejście — zubożalego markiza w stroju tabaczkowym, a gdy ledwie próg przestąpiwszy, wraz zhardział — dufnego Prusaka o krzywej wardze i takimż oku“ (*Diogenes*, s. 128).

Wygląd zewnętrzny bohaterów, zważywszy na dynamiczność ujęcia obrazu, podany jest zwykle kilka razy z każdorazowym uwypukleniem zmian (Niemcewicz). Czasami parokrotne powtórzenie tych samych cech wizerunku ma na celu podkreślenie danej właściwości np. częste wzmianki o nieatrakcyjnej, zaniedbanej sylwetce Dąbrowskiego. Wprowadza też Berent obrazy zbiorowości. Są to zazwyczaj opisy wojska: przemarsze, rewie. Autor podkreśla przede wszystkim stronę dźwiękową i gesty; malarskie walory obrazów nie są uwypuklone. O ile wspomina o barwach, to tylko mimochodem wtrącając jakiś szczegół: „W wachlarz a truchtem rozbiegli się na czoła swych oddziałów, by tam skomenderować od siebie: — »Rachuj się!« Co drugi z szeregowców występuje pół kroku naprzód; poruszając głowami na sprężynach, rachują się żołnierze“. (*Zmierzch wodzów*, op. I, s. 9). Dzięki plastycznym walorom charakterystyk Berentowskich w świadomości czytelnika utrwalają się postacie bliskie, żywe.

Opisy tła. Obrazy tła, na którym występują bohaterowie, są na ogół, wzięwszy pod uwagę całość materiału, nieliczne. Tam, gdzie pojawiają się, pełnią zawsze jakieś dodatkowe funkcje. Np. opisy wnętrza służą charakteryzowaniu postaci za pomocą ukazania ich w związku z określonym środowiskiem, w konkretnych warunkach (mieszkanie Dąbrowskiego). Salon, w którym obok insygniów masońskich i pamiątek chwały żołnierskiej byłego wodza Legionów (wstęgi, order, kule) na półkach znajdują się szeregi figurynek porcelanowych, filiżaneczek wschodnich itd., wskazuje na zmiany, jakim uległ bohater *Mazurka*, dostawszy się pod wpływ żony i córki: („Nawracały niemal rządy damskie z czasów króla Stanisława“). Opis wnętrza występuje tu także w funkcji charakteryzowania epoki, jej obyczajowości, cywilizacji (wpływ kobiet w życiu towarzyskim, styl *Empire*). Opisy te służą również do pogłębienia problematyki: np. istota nowego ducha czasów zawiera się w mieszaninie kultu Napoleona („N“—na

dywanie) i uznania oficjalnej władzy (popiersie Aleksandra) przy równoczesnym pielęgnowaniu sentymentów wolnościowych (posążek ks. Józefa).

Obrazy przyrody, podobnie jak wnętrza, stanowią tło dla człowieka. Zawsze wydobyte są przede wszystkim ich walory emocjonalne: widziane oczyma jakiejś postaci — mówią o jej przeżyciach; taki jest np. pejzaż okolic Neapolitańskich oglądany z aspektu wojska: „Pora tego marszu spod Neapolu była niby wiosenna, a przecie na przydrożach wszystkich sterczą wszędzie te same, co zimą kolczaste łopuchy i tłuste badyle kaktusów. Chylą się nad nimi — za wierzby tameczne — oliwy pokrętne, o teje co i zimą zieleni szarej i mdłej. Na wyrębach schodów skalnych pod płachtami na tykach ta sama wciąż ciemna gęstwa [...] Nad urwą gdzieś uwisłe, wiję się w skurczach gałęzi Judaszowe drzewo. Ni wiewu, ni szelestu, ni świergotu znikąd. Wezuwiusz tylko na tyłach mruczy piekiel gruchotem podziemnym i pyka dymem pychy w niebo jasne“ (*Rewolucja zużyta*, *Nurt*, II, s. 166—167). W obrazie tym uwypuklone są same obce i wrogie żołnierzowi szczegóły. Dość częste na kartach opowieści opisy miejscowości np. różnych fragmentów Warszawy, Rzymu — mają na celu „ukonkretnienie“ konstruowanej wizji przez umieszczenie ludzi i faktów w ściśle określonych warunkach lokalnych (podawanie szczegółów topograficznych, nazw itd.). Funkcję „ożywienia“ i „zbliżenia“ pełni np. opis ulic Warszawy w *Noc Listopadową*.

Obrazowe przedstawienie dziejów. Istotą Berentowskiego ujęcia dziejów jest podanie opracowanej z całą precyzją naukową historii — w obrazowy sposób, co nie zniekształca jej wizerunku, mimo drobnych czasem odchyłeń w chronologii. Berent nie relacjonuje wszystkich faktów po kolei (i tym różni się od historyka), lecz podaje je w kilku obrazach, które są syntezą czy to jakiegoś okresu, czy problemu. Np. w opisie wjazdu Suworowa do Mediolanu zawiera się synteza całego okresu klęsk rewolucji: „Wjeżdżał na koniu białym, sam biały: w jakowychś nankinach, nie sięgających mu do kolan gołych. Gdy strzymał się przed rozłożystym ogromem katedry, prawdziwie tu u nich bia-

łokamiennej, gdy miasto całe, jakby stucerkiewne, zagrało na jego zwycięstwo niemilknącą gamą dzwonów, tchnieniem swojszczyzny rozjaśniło mu się wejrzenie kose. — Chrystos Waskres! — uradował się ludziom. I jał rozdawać z konia pocałunki [...]. Od łokcia zwieszał mu się na rzemieniu najdosłowniej knut, gdy toż ramię wyciągnięte ku wrotom katedry, rozśpiewanej w tej chwili jemu na *Te Deum*, błogosławiło Zachodowi troistym znakiem krzyża wschodniego“ (Nurt, II, s. 183). Podobnych przykładów można by mnożyć dziesiątki, ponieważ opowieści biograficzne składają się właśnie z szeregu obrazów poprzedzielanych dygresjami, uogólniającymi komentarzami itd.

b) Realistyczna koncepcja człowieka. Zbliżenie rzeczywistości literackiej opowieści do czytelnika jest osiągnięte między innymi dzięki realistycznej koncepcji człowieka²¹.

Prawda psychologiczna. Berentowska interpretacja postaci odznacza się troską o prawdę charakterów. Autor ukazuje żywych ludzi z ich wadami i zaletami (Konstanty), wielkością i śmiesznościami (Niemcewicz). Podawanie tych cech „arcyludzkich“ zbliża, uczłowicza bohaterów. Rysunek psychologiczny postaci jest konsekwentny. Wszystkie ich reakcje: czyny i wypowiedzi — są umotywowane. Berent ukazuje charaktery dynamiczne. Widać, że życie nie przepływa obok postaci, że jego prawa kierują losami ludzkimi, wpływają na osobowość człowieka. W zasadniczych jednak zarysach charakter pozostaje ten sam, jego trzon nie zmienia się. Niektóre tylko cechy zostają rozwinięte i uwypuklone, inne usunięte w cień, „przygłuszone“ niejako: „Złe Fatum [...] opętało serce najłagodniejszego z wodzów. Jak dawniej dał się zbyt powodować owym przyjaźniom z siodła [...] — tak w podejrzliwości obecnej ufał już tylko ludziom oddanym sobie ślepo i głucho“ (Nurt, II, s. 95). Nigdy jednak te zmiany nie idą w jakimś nieoczekiwanym kierunku, nigdy nie zaskakują brakiem konsekwencji. Drażliwy, nie giętki po dworacku, a szuka-

²¹ Terminem „realizm“ posłużono się w znaczeniu sugerowania prawdziwości i prawdopodobieństwa przeciętnej, zwykłej rzeczywistości.

jący opieki mecenasowskiej młody Karpiński nosi w sobie zadatki na późniejszego „pustelnika“ pogrążonego w melancholii i niechęci do ludzi, a przecież „wiecznego suplikanta“, zabiegającego o swoje (kontakty z Rosjanami w sprawach Karpina).

Sposoby ukazywania wnętrza ludzkich. Kreśląc wnętrza ludzkie Berent posługuje się charakterystyką epicką i dramatyczną, umieszczając je równolegle obok siebie lub przeplatając, w wyniku czego unika monotonii: opowiadanie ciągle się zmienia, ciągle przynosi coś nowego. Autor nie poprzestaje tylko na tradycyjnym, bezpośrednim informowaniu czytelnika o właściwościach psychicznych bohaterów, lecz podaje ich przeżycia w formie mowy pozornie zależnej, odsłaniając myśli i uczucia, co bardziej zbliża postać. Najczęściej jednak wglądanie w psychikę postaci odbywa się za pomocą ich własnego „słowa żywego“, tak obficie wykorzystanego.

Znamienną cechą stylową, występującą właśnie w funkcji charakteryzowania bohaterów, jest skłonność do obfitego włączania anegdot.

Charakterystyka dramatyczna współpracuje z epicką. Postaci ukazane są w działaniu. Autor zestawia zwykle szereg różnych sytuacji, w których znajduje się dana sylwetka i przedstawia jej reakcje: zachowanie się, czyny, wypowiedzi. Dzięki temu ma możliwość wielostronnego oświetlenia charakteru. Np. postać Wielkiego Księcia została ukazana w scenie rewii, w sytuacji pojedynku z jakimś znieważonym przez siebie oficerem, w spotkaniu z Łukaszińskim, w kontakcie z ludnością cywilną itd. Czasem autor konstruuje tylko jedną rozbudowaną sytuację, w której umieszcza postać (Dąbrowski — pobyt w Warszawie) lub ich grupę (Pijarzy u Murata).

Rozmowy w opowieściach, zważywszy troskę autora o autentyzm, mają specjalny charakter. Składają się właściwie z długich wypowiedzi osoby głównej (cytaty), poprzedzielanych relacjami narratora o zachowaniu się słuchaczy, o ich reakcji i o odpowiedziach podtrzymujących rozmowę, lub krótkimi wypowiedziami innych rozmówców w postaci mowy niezależnej. W obu wypadkach pełnią one tylko funkcję sprowokowania dalszych wypowie-

dzi osób, o których wizerunek duchowy chodzi. Właściwe dialogi spotyka się rzadko, zaledwie kilka w całym cyklu. Są one jedynym odstępstwem od zasady posługiwania się „żywym słowem” — cytatami. Dialogi służą zdynamizowaniu opowiadania.

Różne sposoby, za pomocą których kreśli Berent wnętrza ludzkie, świadczą o bogactwie jego techniki pisarskiej. Sposoby te występują w powiązaniu ze sobą i dopiero w wyniku ich współdziałania otrzymujemy pełen obraz człowieka.

2. Narracja elementem literackiego kształtu.

Narracja jest ważnym elementem literackiego kształtu opowieści²². W Berentowskim sposobie opowiadania zauważyć można kilka występujących obok siebie tendencji.

a) Stylizacja na tok gawędowy. Najbardziej znamioną właściwością jest stylizacja na swobodny tok gawędy²³.

Obecność narratora. Narrator nie ukrywa się. Jego obecność zaznaczona jest wprawdzie w inny sposób niż w gawędzie tradycyjnej (sprawy te zostaną omówione dokładniej w uwagach końcowych), ale mimo to jest wyraźna. Żywiół podmiotowy przejawia się w zabarwieniu opowiadania sądem narratora (rewizja), wyraża się przepojeniem narracji jego uczuciami.

Intelektualna ocena narratora, niezależnie od tego, że wypowiada się w sposobie doboru i ukształtowania całego materiału twórczego, zawiera się przede wszystkim w licznych komentarzach i uwagach obficie wplecionych w tok opowiadania. Podają one wiedzę historyczną autora, jego refleksje humanisty, informują o problemach kultury, zawierają sądy literackie. Komentarze te podkreślają swobodę narracji, stwarzają sugestię narratora.

Pierwiastek podmiotowy widoczny jest w emocjonalnym spo-

²² Terminem „narracja” posłużono się w znaczeniu szerszym, mając na myśli nie tylko jedną z trzech struktur językowych (opis, opowiadanie, dialog, monolog), lecz sposób przedstawiania rzeczywistości literackiej.

Por. J. Wyszomirski, *Elementy wieszczce*, „Wiadomości Literackie”, 1939, Nr 23, s. 6.

²³ Zob. J. Rosnowska, l. c.

sobie opowiadania (znów pomijając oczywisty fakt, że postawa uczuciowa autora, podobnie jak i intelektualna, wyraża się ukształtowaniem całości). Przepojenie walorami uczuciowymi obejmuje przede wszystkim warstwę składni i słownictwa. Często pojawiają się zdania wykrzyknikowe, które służą do podkreślenia jakiegoś momentu o większym napięciu: „Dosyć tego! [...] Do całego piekła udręk publicznych [...] trzebaż było i sromoty rodzinnej!” (Nurt, II, s. 255). W innej nieco funkcji występują pytańniki. Mają one na celu raczej zwrócenie uwagi na jakiś ciekawszy fakt czy szczegół, który narrator chce uwypuklić: „Skądże się jednak wzięły te późniejsze, a dziś zapomniane zwrotki piosnki legionowej? Byłaż i w tym batuta Wybickiego?” (Nurt, II, s. 273). Pierwiastek podmiotowy wyraża się w specjalnym doborze słownictwa, zwłaszcza określeń o silnych walorach emocjonalnych; np. poetę Molskiego określi narrator jako „trąbę rymów patriotycznych“. Obecność narratora zaznacza się także częstym powtarzaniem form czasownika w pierwszej osobie liczby mnogiej. Występują one w funkcji „ja“ narratorskiego. Niekiedy forma ta służy jednocześnie tworzeniu fikcji słuchacza: „Nie drwijmy jednak [...]“, „spróbujmy odtworzyć sobie [...]“. Temu samemu celowi z jednoczesnym tworzeniem sugestii czytelnika służą zwroty z zaimkiem osobowym „my“: „śmiesz nas dziś [...]“, „nie zasugeruje nam [...]“ — a także z zaimkami dzierzawczymi: „dobra nasza“, „nasze wybredzania krytyczne“ itd.

Sugestia słuchacza. Właściwością narracji Berenta jest ciągle nawiązywanie kontaktu z czytelnikiem przez odwoływanie się do jego uczuciowości i zasobu najogólniej tu pojętej wiedzy Polaka. Narrator wykorzystuje możliwości skojarzeniowe odbiorcy, podejmuje przedmiot bliski, wprowadzie nie jak w gawędzie tradycyjnej dla małego tylko grona odbiorców — ale temat narodowo-historyczny bliski czytelnikowi — Polakowi. Wybitną wartość ekspresywną mają szczególnie te momenty, które jednocześnie budzić mogą u odbiorcy specjalne skojarzenia, będące wynikiem jego uczuciowych związków z historią. W taki właśnie sposób opracowany jest motyw ataku kozactwa na wojsko polskie w bitwie nad Trebią: „»Niebojs! [...] Wpierod!« — uderzy

pozukiem dzikim na pola i winnice włoskie, by powrócić echem jak gdyby zdumienia z hen! Spod Alp. Jeszcze się długie piki kozackie nie starły z bagnetem piechoty, gdy ów zaświst tysięczny odmieni się nad głowami Polaków w ten wrzask jeden i zawycie: — »Praga!... Praga!...« (Nurt, II, s. 180—181). Narrator odwołuje się także do wiedzy historycznej czytelnika.

Często nawiązuje do wspólnej kultury literackiej. Aluzje w postaci podejmowania motywów, przytaczania powiedzeń i cytatów z literatury polskiej i powszechnej w języku polskim albo często w oryginale — spotykają się nie tylko w opowieściach, których przedmiotem jest jednostka czy grupa ludzi związanych bezpośrednio z literaturą, ale w równym stopniu zauważyć można ich obecność na kartach narracji innych np. o szabli i duchu Legionów.

Narrator jakby zakłada z góry istnienie określonego typu słuchaczy o pewnym zasobie ogólnej kultury; przeznaczając utwory dla grona odbiorców, do których spodziewa się dotrzeć, grona bliższego mu intelektualnie. Ten w pewnym sensie elitaryzm Berenta nie sprzeciwia się stylizacji na tok gawędowy. Narrator rozwijając opowiadanie liczy się zawsze z odbiorcą. Przewiduje jego reakcje wtrącając w obiektywną relację wyraźne zwroty do czytelnika: „[...] gotów przerwać kto ten sentyment omszały [...]“ (Nurt, I, s. 53) „rzekłbyś“ itd.; informuje go o swojej metodzie pisarskiej, niejako „prowadzi za rękę“ (syntezy uogólniające), tłumaczy własne zainteresowania. Kontakt z czytelnikiem utrzymany jest także przez nawiązywanie do innych opowieści, przez zakładanie ich znajomości np.: „Omawiało się szczegółowo na innych kartach [...]“ (Diogenes, s. 278). Wszystkie te zabiegi mające na celu stworzenie fikcji słuchacza służą stylizacji na gawędowość także dzięki temu, że wplatanie w opowiadanie uwagi i komentarze podkreślają jego swobodny tok.

Swoboda i płynność opowiadania. Narracja w opowieściach rozwija się w sposób zupełnie luźny. Jej nurtem kieruje swoboda kojarzeń skrepowana tylko tematem utworów. Epizody, anegdoty, dygresje rozwijają się jakby łańcuchem następstw. Narrator obrazowo ukazuje jakieś zagadnienie, potem

rozwiija je włączając szereg anegdot na ten temat, do anegdot do-
 czepia znów własne komentarze i syntezy, wraca do wątku, aby
 za chwilę przerwać go podaniem jakiegoś szczegółu, dokładnym
 omówieniem sprawy, o której wspomniał tylko mimochodem.

Płynność toku narracji jest wynikiem przede wszystkim
 ukształtowania składni. W partiach stylizowanych na gawędo-
 wość dominują długie rozwinięte okresy, myśl główna jest w nich
 jakby obudowana różnymi objaśnieniami, dorzuconymi szczegó-
 łami, które oświetlają dokładnie przedmiot opowiadania: „A że
 i nad samym grobem łącniej mu się mówiło o wieczności, niż
 o tamtym świecie, snadniej o nieuchronnej woli natury, niż o woli
 bożej, że zadatkem nieśmiertelności stał się dlań medalik po-
 chwały od ziomeków, — był ten Pijar, a wróg masonów, równie
 nieodrodnym dzieckiem czasów swoich, jak ci bracia jego, pro-
 fesory zakonne, co w potrzebie i przy szachtach drukarskich sta-
 wali, składając zbożnie książki nieraz zgoła niepobożne“ (*Nurt*,
 I, s. 80).

Rozlewność toku opowiadania zostaje podkreślona także i przez
 to, że często samodzielne cząstki składniowe zaczynają się spój-
 nikami, które zazwyczaj bywają wskaźnikami zespolenia zdań za-
 leżnych: „i“, „a“, „albo“ itd. Wspomniana funkcja wymienionych
 spójników podkreśla łączność semantyczną i formalną ze zdaniem
 poprzednim. Stylizacji na potoczność służą również częste parale-
 lizmy składniowe i zarazem słowne, specjalny dobór słownictwa
 i frazeologii z zakresu zwykłej „codziennosci“. Sposoby stylizacji
 na swobodną wypowiedź gawędową uwidocznia się najlepiej przez
 porównanie jakiegoś dokumentu wykorzystanego przez autora
 z jego literackim opracowaniem w opowieściach, np. pamiętnika
 Karpińskiego i opowieści o „poecie serca“ pt. *Pustelnik*²⁴. Przy

²⁴ Przytoczono urywek z pamiętników Karpińskiego (*Pamiętniki*, F. Karpiński, Warszawa 1898, s. 138): o odwiedzinach u króla: „Przyjecha-
 łem do niego zaraz i po opowiedzeniu się przez szambelana w kilka minut
 przyjsć mi do siebie pozwolił. Zastałem go samego. Obaczywszy mnie zalany
 obfitymi łzami rzecze: — błysnęło nam szczęście i jakże prędko zupełnie znik-
 nęło [...] — i odpowiedni fragment z *Pustelnika*, s. 35—36: „[...] A że osamot-
 nionego pana mało kto odważał się tu nawiedzać, więc szambelian zdziwiony

zestawieniu odpowiadających sobie fragmentów wyraźnie występują charakterystyczne właściwości Berentowskiego sposobu prowadzenia narracji: żywość, bezpośredniość, swoboda gawędziarska (długie okresy, obrazowe opowiadanie). Język jego w porównaniu z suchą, lakoniczną choć obrazową relacją Karpińskiego, jest bogatszy — stylizacja na gawędowość pełni tu wyraźne funkcje artystyczne.

b) Stylizacja na język epoki. Z omówioną tendencją wiąże się sprawa użycia „słowa żywego“. Berent konsekwentnie stara się ukształtować narrację na język opracowywanej epoki. Stylizacja na język okresu „ożywionego“ w opowieściach obejmuje przede wszystkim relacje odautorskie, poza tym także te nieliczne partie wypowiedzi i rozmyślań postaci, które nie są zbudowane z autentycznych cytatów.

Zabiegi stylizacyjne odnoszą się głównie do warstwy składni, słownictwa i frazeologii. Z charakterystycznych cech składni można wymienić, wspomniane już, nadużywanie spójników w celach stylizacyjnych, osobliwy szyk wyrazów w zdaniu (epitety na drugim miejscu, inwersje). W partiach stylizowanych na język epoki warstwa słownictwa charakteryzuje się użyciem wyrazów i wyrażań spotykanych w autentycznych wypowiedziach ludzi tamtych czasów np.: czyńca, zratować, drumlenie, „pieśniopisarz gęsłowego rytmu“, „strunna pieśń“, ówczesną wymową i odmianą słów np.: Syrbowie, potomki, „nagłem rozjaśnieniem“ itp.²⁵ Ogra-

pobiegł czempredzej na pokoje, przydreptał z powrotem jeszcze raźniej i otwierał przed nim drzwi na oścież. Zaledwie po kilku minutach oczekiwania na sali pozwolono mu przejść do N. Pana. Oczy same patrzeć nie chciały, tak się postarzał i zeszeptniał potyrany losem. Na twarzy świeżo przymażonej pudrem rysowały się jawnie, niewygodne już chyba, rysy prerażenia (po rzezi Pragi, powiadano).

— »Błysnęło nam szczęście« — przemówił (niewiedzieć o jakim to szczęściu roło mu się jeszcze wtedy) — »i jakże prędko zgaś...« Tu i uszy same słuchać nie chciały, jak nagle w nim załamanie głosu zakończyło się łkaniem. Przesłonił król twarz czempredzej tą dłonią wymuskaną, koronkową w niej fiszutką i żabotem rękawa [...]“ itd.

²⁵ Dokładne omówienie zagadnienia stylizacji na mowę epoki wyma-

niczono tu się do zwrócenia uwagi na najbardziej znamienne sposoby stylizacyjne. Wynikiem tych zabiegów jest stworzenie pełnej sugestii dawnego języka do tego stopnia, że niejednokrotnie, gdyby nie graficzne wyróżnienie wplatanych w opowiadanie cytatów, wyrażeń i słów, nie można by dostrzec, gdzie się kończy relacja narratora, a dochodzi do głosu autentyczny dokument.

c) Stylizacja na podniosłość. Jako trzeci kierunek literackiego kształtowania narracji w opowieściach występuje stylizacja na patos²⁶. Berent dostrzega najgłębszy ogólnoludzki aspekt faktów dziejowych; wynikiem takiego spojrzenia jest np. poetyckie ukształtowanie epilogu Maciejowickiego na wizję Ostatniej Wieczery, a Kościuszki — na Chrystusa. Autor konstruuje tu podobne sytuacje, przydziela podobne role poszczególnym postaciom, stylizuje opowiadanie na wzór Ewangelii.

W ramach omawianej trzeciej tendencji stylizacyjnej mieści się „specjalny Berentowski demonizm“²⁷, przejawiający się m. in. w scenie śmierci Jezierskiego. Autor ustawia tę scenę gdzieś na przekątnej materialnej rzeczywistości i świata nienazwanych duchowych sił: „O Podlasiu myśl, Ojcze! [...] nakazuje całym sercem w oczach. Jakoż tą wewnętrzną mocą w źrenicach swych urzekł i nakazał: wywołał uśmiech uległy na twarzy chorego [...] Znalazł dlań przecie lek młodości [...] w duszy i woli swej“ itd. (*Diogenes*, s. 152). Narrator daje tu psychologiczną analizę przeżyć umierającego. Opowiadanie ma zupełnie inny, spokojny charakter, nie ma cech gawędowych, ani stylizacji partii odautorskich na język epoki.

gałoby porównania języka narracji z językiem dokumentów. Dopiero w wyniku takiego zestawienia można by określić stopień naukowej poprawności zabiegów stylizacyjnych Berenta, co byłoby ciekawe ze względu na tendencję do „autentyzmu“ w opowieściach. Z drugiej jednak strony, wzięwszy pod uwagę „literackość“ utworów Berenta, wystarczy rozstrzygnięcie kwestii czy zespół środków stylizacyjnych stosowanych przez autora dał w rezultacie sugestię języka doby „późnego Oświecenia polskiego“.

²⁶ Por. przypis 19.

²⁷ Zob. L. Piwiński, l. c.

c) Falowanie narracji. Charakterystyczną cechą narracji w opowieściach jest ciągle falowanie²⁸. Jakkolwiek różne tendencje stylizacyjne spotykają się, zwłaszcza — kształtowanie opowiadania na gawędę z archaizacją języka, to jednak najczęściej występują one oddzielnie, obejmując pewne odcinki narracji. Partie informacyjno-sprawozdawcze przechodzą w tok gawędowy, ten znów przeplata się z fragmentami opowiadania stylizowanymi na podniosłość, a wszystkie kierunki spotykają się z konsekwentnie przeprowadzonym w całym cyklu formowaniem języka na „słowo żywe“.

Można zauważyć różny stopień stylizowania narracji w poszczególnych fragmentach opowieści. Tam, gdzie autor opowiada o postaciach, ich życiu, czynach, gdzie ukazuje je z bliska, każąc im mówić „żywym słowem“, tam narracja cechuje się dużym stopniem stylizacji: język relacji odautorskich nie różni się od języka cytatów, opowiadanie ma charakter swobodnej gawędy. Natomiast w partiach rozważań historiozoficznych autora, w jego charakterystykach epoki (podanych nie z aspektu ludzi ówczesnych) lub w komentarzach czy syntezach widać mniejszy stopień stylizacji. Język jest spokojniejszy, bardziej zwięzły i lakoniczny, mniej odbiegający od dzisiejszych norm, chociaż jest to zawsze oryginalny język Berentowski, jednak jego osobliwości przejawiają się w mniejszej ilości cech uderzających swoją niecodziennością na tle obecnego stanu języka. Mniej tu też cytatów włączonych w relację.

Zbierając krótko wnioski należy powtórzyć: tendencji do naukowego opracowania rzeczywistości towarzyszy w opowieściach troska o jej artystyczne ukształtowanie. Jest ona wyrazem opozycji do tradycyjnych form gatunkowych (tworzenie nowej odmiany prozy epickiej, różnej od eseju historycznego).

Znamienną cechą wizji artystycznej w cyklu Berenta jest „ożywienie“ historii. Autor osiąga je dzięki dynamicznemu ujęciu dziejów, dzięki plastyce przedstawień (człowiek i jego otocze-

²⁸ Zob. J. Rosnowska, l. c.

nie, obrazowe opracowanie historii) i dzięki realistycznej koncepcji człowieka.

Narracja stanowi ważny element literackiego kształtu opowieści. Dostrzec można trzy kierunki stylizacji: na tok gawędowy, „słowo żywe“ i na „podniosłość“. Znamioną cechą narracji jest jej ciągłe falowanie.

IV. WALKA ZE SCHEMATAMI KONSTRUKCYJNYMI

Łamanie konwencji literackich w opowieściach biograficznych Berenta daje się zauważyć szczególnie w walce z tradycyjnymi schematami kompozycyjnymi²⁹.

W większości odmian powieści historycznej, szczególnie w powieści biograficznej, głównym elementem konstrukcyjnym jest postać (Sienkiewicz: *Pan Wołodyjowski*, Morstin: *Kłos panny*, Wołoszynowski: *Słowacki*, itd.). W romansie biograficznym jednostka stanowi pion kompozycyjny, jej życiorys, ujęty najczęściej od strony przygód i przeżyć osobistych, rozwinięty jest w fabułę powieściową (Stone: *Pasja życia*, Winogradow: *Trzy barwy czasu*, *Potępienie Paganiniego*).

Według ustalonego przy tym tradycją schematu, narzuconego zresztą wymaganiami biografii, najczęściej literacko opracowane jest całe życie w porządku chronologicznego rozwoju fabuły: od dzieciństwa do śmierci (Malewska: *Żniwo na sierp*). Od schematu tego odbiega książka Nowaczyńskiego *Młodość Chopina*. Jeżeli biografia nie dostarcza materiału do opracowania pewnych okresów, to wizja literacka zostawia luki (np. pominięty okres dzieciństwa Henryka Pobożnego — Iwaszkiewicz: *Czerwone tarcze*), czasami tylko wypełnione szczupłym materiałem podanym „me-

²⁹ Terminami: kompozycja, struktura, konstrukcja, architektonika — posłużono się wymiennie.

todą wspomnień“ postaci. Bardziej beztroskie — wobec pewnych ograniczeń nasuwanych przez biografię — *vies romancées* wypełniają te luki przy swobodnym udziale fikcji (np. Kraszewski, *Starosta Warszawski*).

W niewielu tylko powieściach historycznych zbiorowość wysuwa się na pierwszy plan jako równorzędny z jednostką bohater (np. Sienkiewicz, *Quo Vadis*, *Ogniem i mieczem*, Gołubiew, *Bolesław Chrobry*), nigdy jednak nie staje się jedynym głównym elementem strukturalnym.

Podobnie wygląda sprawa obrazu epoki. Stanowi ona najczęściej tło czy to dla akcji jednostkowej, czy dla wątku „zbiorowości“. Tylko w nielicznych wypadkach wizerunek epoki ustawiony jest na właściwym miejscu w hierarchii ważności poszczególnych elementów kompozycyjnych (wspomniane już *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza).

Przy konstruowaniu fabuły pojawiają się często pewne konwencjonalne motywy epickie: uczta, bitwa, śmierć bohatera — w powieści historycznej (Sienkiewicz), przygody osobiste — w *vie romancée*.

1. Satyryczna postawa w stosunku do schematów. Kompozycja opowieści biograficznych jest wyraźnym przeciwstawieniem w stosunku do ustalonych schematów, wobec których zajmuje autor stanowisko satyryczne.

Przejawem tego jest uparte odślanianie przez Berenta mechanizmu opowieści. Mamy wrażenie, że autor — narrator zaledwie dostrzegalnym uśmiechem z wyżyn arcyzmu, niby na serio, dzieli się z czytelnikiem tajemnicą swej techniki pisarskiej, poważnie wyjaśniając mu cel wprowadzenia takiego lub innego chwytu. Niekiedy to informowanie o metodzie pisarskiej wiąże się z wyraźną drwiną z techniki powieściowej i zarazem z czytelnika romansów, np. w anegdotyczne opowiadanie o kontaktach towarzyskich polsko-włoskich autor włącza uwagę: „Koniec końców, — gotów tu przerwać niecierpliwie dzisiejszy czytelnik romansów [...] — czy też szczęście swe Litwin i tu przenedźwiędził? — Tę sprawę całkowicie uboczną można pozostawić auto-

rom powieści. Tu idzie wyłącznie o kulturę obyczajową i towarzyską tych pań [...]” (*Diogenes*, s. 223).

Satyryczny stosunek do schematów widać w potraktowaniu niektórych motywów. Taką funkcję pełni odświeżenie klasycznego motywu Diogenesa przez umieszczenie go w specyficznym polskim warunkach „na kupie słomy po zajazdach” i wysunięcie na kartę tytułową. Czasem autor drwi wprost z konwencjonalnych motywów, zwłaszcza opracowanych w *vie romancée*. Krótkie opowiadanie o przygodach Jana Dąbrowskiego (czterokrotnie żonaty, kaleka) kończy stwierdzeniem: „Oto *une vie romancée*! Nie znalazło ono swego liryka i seksologa, — może dlatego, że zataiło się w szpargałach starych. Otrząśnijmy jednak syna z myśli i powróćmy do wielkiego żywota jego ojca”. (*Nurt*, II, s. 295). Autor ukazuje tu atrakcyjny dla romansu motyw, ale sam go nie podejmuje. Mimo to jednak wprowadza niektóre tradycyjne motywy epickie, traktując je najczęściej nie tylko na serio, ale ze wzniosłym patosem: np. motyw bitwy (Maciejowice — *Nurt*, I.); śmierci bohatera (Jeziernski, *Diogenes*), spotkania króla z dworzaninem-poetą (*Nurt*, I.).

2. ARCHITEKTONIKA ZEWNĘTRZNA

Znamienne właściwości kompozycyjne opowieści biograficznych.

Afabularność. Opowieści biograficzne zrywają z wiązaniem materiału w fabułę powieściową. Ich znamiennej cechą kompozycyjną jest afabularność, zupełne nieliczenie się z chronologią, luźne i dowolne zestawianie opisów, opowiadania, refleksji, scenek itp., zwłaszcza w tych opowieściach, których bohaterem jest zbiorowość (np. narracja o Pijarach).

Funkcję zaciekawienia czytelnika, trzymania jego uwagi w napięciu, pełnią epizody i anegdoty, które zastępują wątek fabularny, przejmując jego zadania w utworach. Zwykle w poszczególnych opowieściach występuje kilka epizodów. Obok wspomnianej funkcji zaciekawienia służą one, podobnie jak anegdoty,

zawsze dodatkowym celem w całości. Np. epizod baliku w „kasztelaniu“ daje obraz obyczajowości Warszawy w okresie Wielkiego Sejmu, jest przekrojem przez jej atmosferę, służy charakterystyce kasztelana Jezierskiego (*Diogenes*, s. 90—112). Na piętnaście opowieści zawartych w omawianym cyklu jedynie w trzech, których osią konstrukcyjną jest jednostka, dostrzec można pewne schematy fabularne, przyćmione luźną kompozycją, ale mimo to wyraźnie, w najogólniejszych zarysach, rozwijające się chronologicznym następstwem faktów (*Pustelnik — Nurt*, I; *Dal i kres — Nurt*, II; *Zmierzch wodzów*, op. III).

Pozornym bezładem kompozycyjnym w opowieściach kieruje myśl, lecz zasady organizujące zarówno poszczególne utwory, jak i cały cykl, różnią się od powszechnie stosowanych, od tych, do których czytelnik przyzwyczał się i stąd nieraz pierwszym wrażeniem po przeczytaniu jest poczucie chaosu. Problem ukazania genezy elity umysłowej Polski nowoczesnej stanowi trzon kompozycyjny całego cyklu, decydując o wysunięciu na pierwszy plan w opowieściach fragmentów działalności bohaterów biografii, które zaznaczyły się jakimś wpływem. Więzią spajającą poszczególne opowieści jest myśl ukazania wkładu człowieka (jednostki lub grupy ludzkiej) w trwały dorobek kultury (*Karpiński — Nurt*, I, *Pustelnik*; prace *Kuźnicy — Diogenes*), dążenie do oświetlenia jakiejś jednej strony działalności tych „czyńców“ (*Szabla i duch*, *Nurt*, II) lub omówienia ich wysiłków na przestrzeni pewnego tylko wycinka czasowego (*Pacyfizm*, *Nurt*, II). Najczęściej już tytuły informują o zagadnieniu, które jest przedmiotem danej opowieści i zarazem myślą naczelną wiążącą obrazy, rozważania historyczne, refleksje — w całość: *Przyjaźni wojackie* (problem przeżyć osobistych Dąbrowskiego, jego przyjaźni).

Tendencja do wieloaspektowego ukazania problemu. Doborem materiału kieruje tendencja do wieloaspektowego ukazania każdej sprawy. Stąd pozornie bezładne włączanie luźnych fragmentów, dygresji, epizodów, anegdot. Ilustracją może być *Opowieść z zarania inteligencji krajowej*, w której mamy rzeczywiście wielostronny obraz zagadnienia: atmosfera przemocy politycznej w kraju (zaborcy i wpływy polskich

jakobinów), rozwój umysłowości w Legionach: troska Dąbrowskiego o wychowanie młodzieży (założenie „szkoły obywatelskiej” — Instytutu rzymskiego) i samorządne kształcenie (Italia, Paryż, zainteresowania naukowe), wpływ kultury włoskiej i francuskiej (życie towarzyskie, wychowawcza rola kobiet włoskich), snobizmy naukowe i literackie, inteligencja polska a rusofilizm.

Można dostrzec pewne stałe właściwości, kierujące zespołem poszczególnych elementów w całość. Jedną z cech widocznych w organizowaniu materiału jest skłonność do rozwijania każdej linii problemowej do końca. Ta właściwość kompozycyjna opowieści stanowi przeciwstawienie konstrukcji fabularnej. Nie chodzi tu tylko o literackie opracowanie biografii, lecz także o najdalsze echa działalności postaci: wyczerpująco omówiony jest okres prac i wysiłków, w formie *Vorgeschichte* podane dotychczasowe dzieje, ukazane wpływy. Według tego schematu zbudowana jest np. opowieść o Niemcewiczu, cykl o Dąbrowskim.

Pozornie zestawione przypadkowo pojedyncze elementy powiązane są ze sobą często na zasadzie dopełnienia. Z troski o wielostronny obraz problemu płynnie częste doczepianie do opowieści, już omawiającej sprawę zda się wyczerpująco, jeszcze jakichś rozważań, opisów itp., które rzucają nowy promień światła, ukazują zagadnienie z jeszcze innego punktu widzenia.

Na zasadzie skojarzenia włączone są wszelkiego rodzaju dygresje, refleksje autorskie, uogólnienia, często epizody charakteryzujące postaci drugoplanowe, epokę. Zasada ta kieruje zwłaszcza konstruowaniem rozmów, umożliwia swobodną zmianę tematu.

Najczęściej spotykaną cechą kompozycyjną w opowieściach jest kształtowanie materiału w oparciu o kontrast. Zawsze na tej zasadzie wprowadzone są postaci drugoplanowe i na tej zasadzie umieszczone są sylwetki na tle środowiska. Często spotyka się kontrastowe zestawienie relacji o różnych faktach, sytuacjach.

W o wiele węższym zakresie wykorzystana jest analogia. Zestawienie podobieństw służy najczęściej zuniwersalizowaniu problematyki.

Wymienione zasady kompozycyjne działają również przy zestawieniu poszczególnych opowieści w tomach, a także w budowie całego cyklu.

3. Architektonika wewnętrzna. Ukazując przykładowo niektóre sposoby stosowania zasady kontrastu, poruszono zagadnienie architektoniki wewnętrznej opowieści biograficznych³⁰. Jest ona przemyślana. Dostrzega się wyraźny systematyczny układ materiału i logicznie rozwinięty plan. Wyróżniają się trzy typy opowieści: takie, w których oś konstrukcyjną stanowi jednostka (postacie tytułowe: np. Karpiński, *Pustelnik*), te, których bohaterem jest zbiorowość (*Legiony*, *Żołnierka*) i narracje o dwu wątkach: jednostkowym i zbiorowym (np. *Diogenes w konтусzu*).

Wzajemny stosunek trzech elementów konstrukcyjnych. Na tle najczęściej spotykanych schematów konstrukcyjnych zwłaszcza druga grupa wyróżnia się nowością ujęcia. Środowisko staje się tutaj główną osią kompozycyjną. Nie tylko w tej grupie, lecz na ogół prawie we wszystkich pozycjach Berentowskiego cyklu dostrzega się zmianę i przesunięcia poszczególnych elementów opowieści biograficznych (postać, środowisko, epoka) w hierarchii ważności spełnianych przez te czynniki funkcji.

W nielicznych tylko opowieściach, w których głównym szkieletem konstrukcyjnym jest jednostka (np. *Zmierzch wodzów*, op. I), obraz środowiska i epoki mieści się w ramach tła, ale zarysowanego bardzo dokładnie; wyczerpująco scharakteryzowane zostały pewne strony wizerunku epoki i środowiska, mające szczególne znaczenie dla postaci głównej; widać tu harmonię — pozostałe elementy kompozycyjne, służąc uwypukleniu wizerunku kreślonej sylwetki, nie przesłaniają jej. Wzajemny stosunek po-

³⁰ Idąc za prof. Pigońem, Wstęp do: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz...*, Bibl. Nar. ser. I nr 83 — rozróżniono pojęcia „architektoniki zewnętrznej“ (zestawienia poszczególnych części itp.) oraz „architektoniki wewnętrznej“, która obejmuje całokształt zagadnień kompozycyjnych.

szczególnych elementów opowieści biograficznych najczęściej wygląda inaczej. W najliczniejszej grupie utworów występują dwa równorzędne piony kompozycyjne: jednostka i zbiorowość.

Wokół jednostkowego bohatera biografii skupia się dramatyczny wątek walki człowieka o „zratowanie i zachowanie“ duchowych wartości narodu (Dąbrowski, Jezierski, Dekert, Niemcewicz). Można tu wyróżnić wyraźną akcję: człowiek ukazany jest w działaniu, w dążeniu do osiągnięcia pewnego celu. Poświęca temu wszystkie swoje zdolności i siły. Spotyka się z przeciwdziałaniem: antagonistą nie jest tu jednostka czy grupa ludzka, lecz życie i jego nieubłagalne prawa. Wątek człowieka w opowieściach często zakrojony jest na miarę klasycznej tragedii losu. Człowiek działa, ale nie on jest motorem akcji i nie od niego zależy ostateczny wynik. Mimo heroicznego zmagania się z przeszkodami wysuwanymi ze strony przeciwników, mimo pokonywania trudności, przecież w końcu o rozwiązaniu sprawy decydują potężniejsze od jednostki prawa procesów dziejowych. Motyw ślepego przeznaczenia często pojawia się w opowieściach³¹. Fatalizm kieruje losami Jezierskiego, Dąbrowskiego i Dekerta, mnożąc im kłody przeciwności na drodze, skłócając z tzw. „opinią“, niszcząc wysiłki w połowie drogi do celu i odbierając wiarę w zwycięstwo dobra (Dekert). Fatalizm losu widać także w ocenie zasług dopiero po śmierci jednostki (Dekert, Dąbrowski, Jezierski): za życia niezrozumieniem i intrygami doprowadzano ich niemal do granicy wewnętrznego załamania się. Jednak od antycznej tragedii losu różni się sprawa człowieka w opowieściach zabarwieniem humanistycznym, głębokim optymizmem. Mimo tragicznego losu jednostki (bezowocność wysiłków za życia), wartości przez nią reprezentowane nie giną. „Zratowane“ przez nich i zachowane wartości duchowe stały się zawiązkiem nowoczesnej kultury.

Drugi równorzędny do pierwszego wątek koncentruje się wokół sprawy bohatera zbiorowego: narodu ujętego w istocie charakteru jego cech zawsze trwałych i niezmiennych, niezależnych od wszystkich kolei losu. Cały cykl Berentowski jest krajobra-

³¹ Por. M. Danielewiczowa, l. c.

zem społeczno-narodowym. Opowieści przynoszą wielostronny obraz społeczeństwa polskiego. Berent ukazuje różne warstwy narodu (mieszczanie, chłopci, szlachta), rozmaite środowiska (wojskowe — Legiony, literackie — *Kuźnica Kołłątajowska*, dworskie, naukowe — Towarzystwo Przyjaciół Nauk, inteligencje); interesuje go jednak przede wszystkim geneza inteligencji polskiej.

Dokładny wizerunek jakiejś grupy odtworzony został zwykle w tych opowieściach, w których bohaterem jest zbiorowość (*Zabawy przyjemne i pożyteczne*), lub w tych, które stanowią bardziej autonomiczne całości (*Diogenes w kontuszu*). Charakterystykę oblicza zbiorowości uzyskuje autor, posługując się dwoma sposobami. Jeden z nich polega na traktowaniu grupy jako tłumu bez dostrzegania w nim indywidualności; (tak np.: najczęściej charakteryzowane jest środowisko legionowe w *Żołnierce*). Druga metoda polega na charakteryzowaniu środowiska przez dokładne omówienie szeregu należących do niego jednostek. Jest ona zawsze stosowana w opowieściach, w których grupa stanowi główną oś konstrukcyjną; (na przykładzie Fryderyka Szulca, Lachowickiego, hr. Miera narrator charakteryzuje środowisko snobów kulturalnych — *Diogenes*, s. 242—266).

Bardzo ważną funkcję strukturalną pełni w omawianej grupie utworów obraz epoki, tak bowiem jednostka jak i zbiorowość występują w najściślejszym z nią związku. Często nie ma między nimi jakiegoś stosunku nadrzędności, zwłaszcza jeśli chodzi o epokę i środowisko. Oba elementy przenikają się, dopełniają wzajemnie i podkreślają. Rysunek epoki zależy od tego, kto jest bohaterem danej opowieści: w związku z tym uwypuklone są szczególnie pewne strony, wydobyte pewne tendencje, prądy duchowe, umysłowe, polityczne. Ten pewien fragmentaryzm występuje najbardziej jaskrawo w opowieściach zgrupowanych w drugim tomie *Nurtu*, zważywszy koncepcję rozciągnięcia obu wątków: jednostkowego i zbiorowego — na cały zbiór opowieści o „pogrobowcach“ i na jedną z narracji umieszczonych w *Zmierzchu wodzów* (op. II). Omówione tu osobno, ze względu na przejrzystość wywodów, poszczególne elementy strukturalne opowieści nie występują w izolacji. Wiążą się ściśle ze sobą i wzajemnie przeplą-

tają — niekiedy nie da się ich w ogóle wyróżnić: jednostka tkwi w środowisku, zbiorowość wrasta w podłoże epoki.

Koncepcja cyklu. Berentowski sposób opracowania tematu w ramach cyklu jest nowym, oryginalnym osiągnięciem na tle tradycyjnych i konwencjonalnych schematów konstrukcyjnych.

Budowa cyklu jest zwarta i logiczna. Poszczególne pozycje wiążą się jednością najbardziej znamienych cech stylowych. Wszystkie opowieści w zbiorze łączy wyraźny związek ideowo-tematyczny (ukazanie genezy nowoczesnego ducha narodu).

Więzią spajającą cykl są także postaci. Portrety niektórych sylwetek wyłaniają się dopiero z całego zbioru, np. Kościuszki, o którym mówi się w wielu opowieściach.

Poszczególne tomy łączą się również ze sobą chronologicznym następstwem narracji. Druga część *Nurtu* podejmuje opowiadanie jakby w miejscu przerwania go w tomie pierwszym (dalszy ciąg charakterystyki pokolenia „pogrobowców“ Maciejowickich, *Szabla i duch*, s. 11).

Związek cyklu podkreśla autor w nocie końcowej zamykającej *Nurt*: „narracyjnie stanowią one (dwa tomy *Nurtu*) całość. Konstrukcja natomiast podjętego cyklu opowieści uwyraźni się wraz z jego zamknięciem w tomie następnym pt. *Odnowiciele*“ — mowa tu o *Diogenesie w kontuszu*. Zdanie z testamentu Dąbrowskiego o inteligencji, zamykające *Zabawy przyjemne i pożyteczne* wskazuje na to: „Oto jedyni już, a najbardziej niezawodni narodu polskiego odnowiciele“ (*Diogenes*, s. 279). Związek *Zmierzchu wodzów* z pozostałymi pozycjami jest także wyraźnie zaznaczony. W toku narracji (nie tylko w *Zmierzchu wodzów*, lecz i w *Nurcie* i w *Diogenesie*) pojawiają się częste aluzje do wypadków opowiedzianych w poprzednio wydanych tomach.

Budowa poszczególnych tomów. Osią konstrukcyjną poszczególnych tomów jest dążenie do zobrazowania prac i zasług jednego pokolenia. Mówią o tym podtytuły: *Ludzie starodawni*, *Pogrobowcy*, *Odnowiciele*. Na kartach *Zmierzchu wodzów* ożywione jest czwarte pokolenie, pokolenie czynu listopadowego. Opowieści zgrupowane w pojedynczych tomach wiążą się ze sobą

nurtem tematycznym. Ich przedmiotem są ci sami ludzie (zbiorowość i jednostki), ta sama epoka. Łączą się także tłem lokalnym, identycznymi nieraz sytuacjami.

Zestawienie poszczególnych opowieści w tomach jest wynikiem przemyślanej koncepcji. Czasami idzie jakby w kierunku rozszerzenia koncentrycznych kręgów (*Pustelnik* — rola umysłowa jednostki; *Mnichy* — zasługi pedagogiczno-umysłowe Pijarów; *Żywa pamiątka* — praca całego pokolenia).

Czasami stosowana jest jakby metoda filmowego zbliżenia (w jednej narracji autor potrąca najogólniej o jakiś problem — następną opowieść czyni to zagadnienie głównym przedmiotem: w *Szabli i duchu* wspomniano o atmosferze oszczerstw otaczającej Dąbrowskiego, wyczerpująco tę sprawę omówiono w opowieści *Wódz*). Często opowieści łączą się chronologicznym następstwem: jedna pozycja podejmuje opowiadanie jakby w miejscu przerwany w poprzedniej, tylko o innej postaci (*Rewolucja zużyta*, *Żołnierka*, *Pacyfizm*, *Dal i kres*). Przy zestawianiu opowieści obok wspomnianych zasad autor wykorzystuje prawo kontrastu (*Pacyfizm* kończy się akcentem załamania wewnętrznego Dąbrowskiego, *Dal i kres* — zaczyna od przerwania tragicznej dla niego beczynności).

Jak widać, precyzja i logika kierują tak luźną na pozór kompozycją opowieści w warstwie architektoniki wewnętrznej, natomiast kompozycją zewnętrzną rządzi duża swoboda, a nawet — niekiedy odnosi się wrażenie — tendencja do umyślnego zaciemniania, zacierania przejrzystości. W opowieści o Diogenesie podlaskim autor podaje fakty z życia Jezierskiego pozornie ze sobą sprzeczne, w sposób podkreślający ich niezgodność: publicysta, generał, ksiądz; dopiero na końcu narracji wiąże je logicznym następstwem w przytoczonym życiorysie. Nie ustrzegł się przy tym, zapewne z powodu zabiegów „niezwykłych“, pewnych niekonsekwencji: obraz ubogiego szlachcica podlaskiego skreślony w początkowych partiach książki nie odpowiada później zarysowanemu wizerunkowi polskiego Diogenesa (światny kaznodzieja, pisarz, wojskowy).

Trzeba zwrócić uwagę na fakt, że nie wszystkie opowieści są jednakowo skomponowane. Większość z nich, mimo luźnej architektoniki zewnętrznej, odznacza się harmonijnym doborem i układem materiału. W opowieściach o wątku jednostkowym pozostałe czynniki kompozycyjne — epoka i środowisko — choć skreślone dokładnie, nie przesłaniają wizerunku postaci głównej (*Pustelnik*, *Nurt*, I); narracje, których bohaterem jest tylko zbiorowość, przynoszą wielostronny i wyczerpujący obraz grupy ludzkiej, rozwijając wątek na przykładzie kilku charakterystyk przedstawicieli tej grupy, dzięki czemu autor unika monotonnej, suchej relacji (*Mnichy*, *Nurt*, I); najczęstszy typ opowieści o dwu równorzędnych wątkach odznacza się również przemyślaną budową: wyrazisty portret bohatera jednostkowego i wielostronny obraz zbiorowości dopełniają się wzajemnie, tworząc wraz z rysunkiem epoki żywą, pełną wizję rzeczywistości (*Diogenes w kontuszu*)³². Natomiast opowieść *Żołnierka* (*Nurt*, II) nuży nadmiarem materiału historycznego i zbyt luźnym jego ułożeniem, jednak w zbiorze posiada określoną pozycję i funkcję, biorąc pod uwagę koncepcję cyklu.

Nasuwa się pytanie, czy struktura opowieści biograficznych jest osiągnięciem artystycznym? Czy w odczuciu czytelnika sprawia ona takie wrażenie? Trzeba odpowiedzieć: tak. Lektura utworów Berenta jest trudna, ale przynosi radość z poznania czegoś nowego, oryginalnego, w dużej mierze dzięki ciekawej kompozycji.

Zbierając wnioski można stwierdzić: znamioną cechą stylową opowieści biograficznych jest ich oryginalna konstrukcja, będąca wyrazem łamania tradycyjnych schematów powieści historycznej (odsłanianie mechanizmu opowieści, afabularność, inne ustawienie w hierarchii ważności trzech głównych elementów strukturalnych). Konstrukcja wewnętrzna odznacza się planowością, natomiast w architektonice zewnętrznej panuje duża swoboda.

³² Trudno zgodzić się z sądem Breitera, l. c., który ocenia *Nurt* w następujący sposób: „Z opowieści biograficznej zrobiła się kronika legionów włoskich przeplatana mnóstwem epizodów [...] Tłumia one kompozycyjnie i zaciemniają postać według zamierzenia główną i czołową“. Recenzent nie zwrócił uwagi na istnienie dwóch wątków: jednostkowego i zbiorowego i stąd to wszystko, co odnosiło się do drugiego, poczytał za błąd artystyczny.

V. UWAGI KOŃCOWE

1. Ocena nowatorstwa gatunkowego opowieści. Sprawa gatunku opowieści biograficznych poruszana była niemal we wszystkich dotychczasowych opracowaniach. Recenzenci najczęściej ograniczali się, biorąc pod uwagę założenia podane przez Berenta w nocie wstępnej, do stwierdzenia odrębności gatunkowej utworów (np. Pomirowski, Danielewiczowa, Lorentowicz).

Oceną realizacji wspomnianych założeń zajęli się tylko niektórzy. Można tu wyróżnić dwa stanowiska. Jedno z nich charakteryzuje się krytyczną oceną osiągnięć pisarza. Piwiński dostrzega wiele walorów w opowieściach, stwierdza jednak, że stworzenie nowej formy epickiej nie powiodło się autorowi. Breiter zupełnie odmawia utworom wartości artystycznych, widzi w nich tylko szkice historyczne.

Zupełnie inną postawę zajmuje Rosnowska w swoim artykule o *Diogenesie*. Według niej omawiane utwory pod względem gatunkowym mają charakter literackiej gawędy, są kontynuacją form tradycyjnej gawędy w rodzaju *Pamiętek Soplicy* — Rzewuskiego.

Nasuwa się konieczność oceny, w jakim stopniu słuszne są obydwaj zreferowane stanowiska.

Aby rozwiązać sprawę ewentualnego pokrewieństwa opowieści ze szkicami historycznymi, trzeba porównać utwory Berenta z wybranymi przykładowo szkicami. Sprawa jest o tyle niełatwa, że między poszczególnymi esejami można zauważyć bardzo znaczne różnice, tak, że właściwy wybór charakterystycznych dla omawianej formy cech nastęrcza pewne trudności.

Wspólne wszystkim szkicom jest to, że opracowują one jakieś zagadnienie (np. sprawę stosunków polsko-litewskich — H. Mościcki, *Pod znakiem Orła i Pogoni*) lub postać (np. profil historyczny Mochnackiego napisany przez Szpotańskiego) w sposób syntetyczny, w oparciu o dużą znajomość źródeł. Prace te dają obiektywną ocenę, natomiast sposób opowiadania odznacza się dużą

rozmaitością. Może to być spokojna, nieobrazowa narracja, jak u Szpotańskiego, może być — żywy, błyskotliwy, dowcipny, swobodny i potoczny język gawędowy, jak w szkicach Wasylewskiego.

W opowieściach Berenta zakres tematyki jest znacznie szerszy: nie jedna postać i jedno zagadnienie, lecz grupa ludzka, spłot rozmaitych problemów — stają się przedmiotem narracji.

Sposób opracowania materiału jest także syntetyczny, mimo częstego zatrzymywania się na szczegółach (reprezentatywnych, pełniących określoną funkcję).

Berent również opiera się na źródłach. W swoich zamiłowaniach szperacza, w swoim krytycyzmie i rewizjonizmie nie jest odosobniony. Zupełnie podobny charakter mają liczne szkice Stanisława Wasylewskiego, pisane mniej więcej w tym samym czasie, w którym ukazał się cykl opowieści: 1917—1934. Berent jest tu wyrazicielem ogólnych tendencji okresu. Kallenbach we wstępie do szkicu Wasylewskiego pt. *U księżnej Pani* stwierdza: „Pokolenie to wyrosło na glebie dekadentyzmu i *fin-de-siècle'u*, miało od dziecka niemal usta skrzywione sceptyczno-ironicznym zgięciem, a przy pozornym uznawaniu autorytetu żywiło sporą dozę krytycyzmu, niemal gavroche'owej inwestygacji wszelkich źródeł: lubiło poważne badania dla krotochwilnych wyników i na odwrót: krotochwilnie zaczęte badania kończyły się nieraz tym, że grymas ironiczny zamierał na ustach, a w oczach kręciły się uparte łzy szczerego, bo niespodziewanego wzruszenia na widok nagle jawiącej się prawdy, mniejsza o to, czy historycznej, czy literackiej tylko“.

Berent nie ogranicza się jednak tylko do samodzielnych poszukiwań, lecz korzysta także z najnowszych osiągnięć współczesnej sobie wiedzy historycznej. Obiektywizm i sumiennosc badacza, a także dążenie do ukazania jak najpełniejszego obrazu konstruowanej przez siebie rzeczywistości, każą mu konfrontować własne tezy z wnioskami innych, łączyć swoje zdobycze — z cudzymi.

Trudno tu mówić o jakichś wpływach czy zależnościach, faktem jest jednak, że sposób opowiadania w wielu fragmentach utworów Berenta jest bardzo podobny do języka szkiców histo-

rycznych Wasylewskiego, który także włącza cytaty, rozwija obrazową, potoczną, swobodną narrację. Oczywiście trzeba pamiętać o ciągłym falowaniu Berentowskiego nurtu opowiadania, o spotykaniu się w nim wielu innych właściwości, których nie ma u Wasylewskiego.

W wyniku poczynionych spostrzeżeń trzeba stwierdzić, że w opowieściach występują niewątpliwie pewne cechy szkicu (znajomość źródeł, obiektywna ocena, syntetyczne ujęcie), jednak nie mogą one w żadnym wypadku decydować o przynależności utworów do tej formy; widać w nich bowiem rozszerzenie horyzontów, występowanie wielu cech innych, nie pojawiających się w szkicach.

Z kolei należy rozwiązać sprawę „gawędowości“ omawianych utworów³³.

W opowieściach biograficznych nie może być mowy o zwę-

³³ Oparto się tutaj na teoretycznych stwierdzeniach Szmydtowej. Z. Szmydtowa, *Czynniki gawędowe w poezji Mickiewicza*, Warszawa 1948, nadbitka z „Pamiętnika Literackiego“, R. XXXVIII (1948). Wskazane przez nią zasadnicze właściwości gatunkowe tradycyjnej gawędy są następujące:

1. Przeznaczenie dla pewnego partykularnego grona słuchaczy. Stąd wybór swoich tematów, zwykłych motywów, postaci (charaktery i plastyczne portrety), sytuacji i nastroju; wreszcie prymitywne, swobodne opowiadanie (impresjonizm języka).
2. Obecność narratora — gawędziarza, który solidaryzuje się z przedstawioną przez siebie rzeczywistością (naiwny punkt widzenia, idealizacja), zabarwia opowiadanie własną oceną (ironia, komizm, czasami podmiotowa refleksja).
3. Amorfizm kompozycji: utwór ma wywołać wrażenie samorzutnej wypowiedzi opartej na swobodzie kojarzeń, a nie starannie skomponowanej całości, nie może przy tym być zbyt długi. Funkcję zaciekawienia odbiorcy pełnią dygresje, wstawki, objaśnienia uzupełniające.

Należy zastanowić się, jakie z wymienionych cech znajdują się w utworach Berenta.

Trzeba podkreślić, że nie ma mowy o stanowisku normatywnym; przyjęto fakt ewolucji form gatunkowych; jednak aby można było określić ewentualny stopień i kierunek tej ewolucji, trzeba ocenić omawiane utwory pod kątem ich zgodności lub niezgodności z cechami gatunkowymi ustalonymi w jakimś okresie.

zeniu problematyki do spraw interesujących tylko jakieś niewielkie grono „słuchaczy“. Opracowane przez Berenta zagadnienie genezy nowoczesnej kultury polskiej nie mieści się w ramach tematu „swojskiego“, znanego i bliskiego partykularnemu środowisku. Kwestia narodowa w opowieściach ujęta jest w najgłębszym aspekcie — chodzi o istotę charakteru narodowego.

To samo dotyczy naczelnych sylwetek biografii. Jednostki i grupy ludzkie, będące głównymi bohaterami narracji, są mało — lub w ogóle nieznane, albo też znane, ale w zupełnie innym oświetleniu niż je przedstawia Berent. Autor kreśli postaci z realizmem psychologicznym, ukazuje je w plastyczny sposób. W bohaterach obok ich charakteru jednostkowego dostrzega elementy ponadindywidualne — interesuje go problem walki człowieka ze złem, jego ciągły lot wzwyż: wierzy w wielkie możliwości twórcze ducha ludzkiego. Głównym trzonem socjologicznym w opowieściach jest nie partykularz, lecz naród ukazany w ważnym momencie dziejowym: rozpad starych form, a tworzenie się nowych wartości mimo upadku bytu państwowego (biorąc pod uwagę koncepcję cyklu). Natomiast poszczególne utwory ukazują pewne grupy społeczne lub środowiska.

Rozszerzenie horyzontów w stosunku do tradycyjnej gawędy widać także w wyborze sytuacji. Często są to sytuacje niezwykle, liryzowane, bliskie nie pewnej grupie odbiorców, lecz czytelnikowi-Polakowi.

Zwykły język kontaktu towarzyskiego, właściwy gawędzie tradycyjnej, u Berenta ma inny charakter. Obok takich cech jak nasycenie walorami emocjonalnymi (słownictwo, składnia), potoczność opowiadania, występuje wyraźna stylizacja na „literackość“, odwoływanie się do wiedzy czytelnika. Jest to więc razem język trudny, przeznaczony dla odbiorcy o pewnym określonym poziomie umysłowym.

W opowieściach wyraźnie zaznacza się obecność narratora. Podobnie jak w dawnej gawędzie, autor korzysta ze źródeł stojących najbliżej tradycji np. pamiętniki, listy, notatki osobiste itp., ukazuje rzeczywistość oczyma „współczesników“, opiera się, chociaż — jak już wspomniano — nie wyłącznie, na wiedzy za-

wartej w „legendzie“. Nie występuje jednak jako członek gromady, wyraziciel postawy pewnej grupy (dawnych ludzi), lecz naświetla sprawę ze stanowiska historyka i zarazem myśliciela, przy czym krytycznie ocenia „ożywioną“ przez siebie rzeczywistość. Nie ma tu idealizacji, ale jest heroizacja postaci naczelnych (Dąbrowski, Dekert, Jeziernski).

Narrator zaznacza swój stosunek twórcy obrazu. Przejawia się to w dystansie wobec przedmiotu, w odcięciu się od stworzonego świata „literackością“, intelektualizmem i kunsztownością języka. Opowiadanie często zabarwione jest elementem podmiotowym: ironią, satyrą lub też patosem. Postawa narratora wyraża się w refleksjach zawierających sądy uogólniające lub wyjaśnienia.

Nie można mówić o amorfizmie w budowie opowieści biograficznych. Jedyne warstwa architektoniki zewnętrznej wywołuje wrażenie samorzutnej wypowiedzi opartej na swobodzie kojarzeń (afabularność). Natomiast w architektonice wewnętrznej dostrzec można przemyślaną, logiczną plan.

Jak w gawędzie tradycyjnej autor zaciekawia odbiorcę anegdotami, włączanymi dygresjami itp.

Poszczególne utwory, z wyjątkiem opowieści o Jeziernskim, są niezbyt długie.

Przeprowadzone porównanie pozwala stwierdzić, że w utworach Berenta dostrzega się pewne cechy zbliżone do właściwości tradycyjnej gawędy, zwłaszcza w zakresie kompozycji (obecność narratora, oparcie o tradycję, emocjonalne zabarwienie języka, potoczny, obrazowy tok narracji, luźny nurt opowiadania, anegdoty, dygresje, krótkość). Jednak głębokie ujęcie, rozszerzenie problematyki, zakrojone nieraz — nie będzie to przesadą — na miarę epopei (bogate, wielostronne ukazanie narodu w ważnej chwili dziejowej, dwupłaszczyznowość czasu — przeszłość i teraźniejszość, wielowarstwowość społeczeństwa), różnią zasadniczo opowieści od dawnych form gawędy.

Narracje biograficzne Berenta posiadając pewne cechy szkicu i gawędy są jednak nową odmianą prozy epickiej, w której różne i sprzeczne nieraz tendencje współdziałają harmonijnie. Można

by, idąc za terminologią Rosnowskiej, nazwać tę formę gawędą literacką, godząc się na to, że jest ona wynikiem bardzo daleko posuniętej ewolucji dawnej gawędy, ewolucji, której produktem jest właściwie odrębna forma gatunkowa.

2. Pozycja Berentowskiego cyklu w literaturze. Nasuwa się konieczność oceny, o ile osiągnięcia Berenta są nowe na tle kontekstu literatury w owym czasie, a w jakim stopniu wiążą się z powszechnymi tendencjami okresu.

Charakterystyczną cechą twórczości literackiej przed 1939 rokiem jest jej aktualność. Drugą właściwością znamionną — to serijność tematów i form w związku z pewnym „zamówieniem“ odbiorców, np. moda na powieść lekarską, reportaż, biografie, autobiografie itd. W okresie tym ściera się wiele różnorodnych prądów i kierunków.

Najczęściej spotykaną tendencją jest autentyzm (dążenie do wiernego odtworzenia codziennego życia zwykłego, szarego człowieka). Kierunek ten często rezygnuje z przekształcenia materiału biorąc tworzywo wprost z życia (Dąbrowska, *Ludzie stamtąd*).

Obok autentyzmu rozwija się naturalizm (wulgaryzacja stylu, brak programu pozytywnego — (*Grypa szaleje w Naprawie*, Kurek). „Hegemonia naturalizmu, kult rzeczywistości i wszystkiego, co jest faktem [...] wyraża się w tym, że granice prozy literackiej rozszerzyły się wydatnie i objęły cały szereg nowych form: reportaż, dziennikarski felieton, pamiętniki, biografie, studia obyczajowe, historyczne itd.“, a przyczynia to się „[...] do zlekceważenia literackiej fikcji, faktury i kompozycji utworu, dbałości o piękno formy i stylu [...]“³⁴.

Jako trzeci ważny nurt w literaturze przed 1939 r., będący antytezą wyżej zarejestrowanych kierunków, występuje ekspresjonizm literacki (tworzenie abstrakcyjnej rzeczywistości, posługiwanie się skrótami, syntezami, elipsami (np. Szulc — *Sklepy cynamomowe*).

³⁴ Z. Leśnodorski, *Przekroje literatury współczesnej*, „Marchoń“ 1937, z. 2, s. 265.

Ostatnie prace Berenta mieszczą się w ramach głównych tendencji okresu, tkwią w realistycznym nurcie literatury, są jednak zjawiskiem niepospolitym. Żywy związek autora ze współczesną mu rzeczywistością wypowiada się — podjęciem tematu historycznego także we wcześniej wydanych *Żywych kamieniach*; autentyzm w jego realizacji — to dopuszczenie do głosu dokumentu. Berentowski ujęcie przynosi pogłębienie problematyki, syntezę zagadnienia. Jego nowa forma epicka jest wyrazem troski o literacki kształt konstruowanego obrazu.

Zainteresowania tematyką historyczną są znamienne dla pisarzy tego okresu. Pojawiają się powieści historyczne Kossak-Szczuckiej, St. Wyrzykowskiego i innych. W roku wydania *Nurtu* ukazuje się *Żelazna korona* Malewskiej.

Podobne potraktowanie rzeczywistości jak u Berenta dostrzega się i u innych autorów. *Złota wolność* Kossak-Szczuckiej przynosi dynamiczne ujęcie dziejów, krytyczne i obiektywne spojrzenie na ożywiony okres historyczny, bogaty wizerunek środowiska i epoki, stylizację i wykorzystanie autentycznych dokumentów. W swojej powieści o Karolu V Malewska daje szeroko zarysowany obraz epoki, dokładnie kreśli środowisko, główna postać historyczna ukazana została przede wszystkim od strony dziejowej roli, jej rysunek psychologiczny — pogłębiony.

Charakterystyczny dla omawianego okresu jest również zwrot do tematów biograficznych, widoczny i w literaturach innych narodów. W Polsce pojawiają się liczne powieści biograficzne: Morstina o Koperniku, Wołoszynowskiego o Słowackim, Świderskiej o Wagnerze i o Krasińskim, *Marysieńka* Boya-Żeleńskiego, książki Parandowskiego o Wildzie, Nowaczyńskiego o warszawskich latach Chopina, Iwaszkiewicza o Henryku Sandomierskim. Dobraczyński pisze, wydaną dopiero po wojnie, książkę o Husie i Joannie d'Arc.

Sposoby opracowania tematu są rozmaite. Najczęściej jednak powieści te cechuje duża swoboda np. książki Nowaczyńskiego (oparcie o wspomnienia Kolberga), Iwaszkiewicza czy Dobraczyńskiego (modernizacja postaci). W poszczególnych pozycjach spotyka się niekiedy podobne sposoby kształtowania materiału jak

w ostatnich utworach Berenta. Np. Wołoszynowski stylizuje swoje opowiadanie o Słowackim, Boy przeprowadza rewizję, *Kłos Panny* Morstina odznacza się luźną kompozycją (nie ma ciągłości chronologicznej, brak zwartej fabuły, poszczególne rozdziały stanowią całości, z których każda opracowuje jakiś fragment życia Kopernika; Sylwetka bohatera ukazuje się na dokładnie zarysowanym tle historycznym w powiązaniu z wielostronnie scharakteryzowanym środowiskiem. Wszystkie te fragmenty wiążą się wspólnym motywem narastania myśli naukowej w Koperniku. Koncepcja więc zbliżona do Berentowskiego schematu w *Nurcie*).

Wiele cech opowieści biograficznych wskazuje na łączność także z ekspresjonizmem. Już poprzednia twórczość Berenta (*Próchno*, *Ozimina*, zwłaszcza *Żywe kamienie*) bardzo wyraźnie wiązała się z tym nurtem literackim³⁵.

Z ekspresjonizmu wywodzi się historiozofia Berenta, wybór bohaterów, którzy są uosobieniem twórczych, prężnych sił gwarantujących ciągły pęd ku wyższym formom życia, warunkujących rozwój i ciągłość kultury (ocena postaci wg ich wkładu do skarbcza kultury).

Z ekspresjonizmu płynie skłonność do ukazywania życia psychicznego bohaterów w aspekcie ponadczasowym (symboliczność postaci); częściowo także afabularność (ukazywanie wizerunków wewnętrznych przez wypowiedzi bohaterów). W sztuce obrazowania ekspresjonistyczne są skłonności do deformacji, zacierania konturów (symbolika, wizyjność), do skrótów (wrażenie płynności, zmienności); obrazy służą do odzwierciedlenia stanów psychicznych bohaterów.

Nowość i oryginalność ostatnich pozycji Berenta polega na tym, że spotykają się w nich różne tendencje i że wynikiem ich współdziałania w doborze i ukształtowaniu materiału jest indywidualny styl opowieści biograficznych.

³⁵ Por. J. Makowski, J. Speina, *Ekspresjonizm w twórczości Berenta*, Toruń 1958 [referat na Zjeździe Młodych Polonistów].

PROPRIETES CARACTERISTIQUES DU STYLE DES RECITS BIOGRAPHIQUES
DE WACŁAW BERENT

Le cycle des récits biographiques de Berent est profondément enraciné dans la réalité polonaise de l'époque. Le choix des sujets (permettant de montrer la genèse de la culture moderne), de même que le choix de la méthode (en s'opposant aux formes traditionnelles du roman et de l'essai historiques, Berent se propose de créer une nouvelle variété de prose épique) en constituent la preuve. De nombreuses propriétés du style des récits sont simplement le résultat des principes concernant le genre que l'écrivain avait admis.

L'attitude de savant consciencieux à l'égard du matériel analysé — car telle est l'attitude de l'écrivain — est fonction de l'opposition aux schèmes du roman historique et biographique. Le "coup d'oeil d'historien" se manifeste dans la mise à profit des sources authentiques, dans une nouvelle appréciation de l'histoire et dans la distance que l'auteur crée entre lui et son objet.

La mise à profit des sources doit augmenter la valeur scientifique des récits, sans diminuer pour cela leur fonction artistique: elle sert à faire revivre des personnages en chair et en os, à donner une image fidèle du milieu et de l'époque.

La tendance révisionniste de Berent se manifeste aussi bien dans son attitude envers l'histoire et l'histoire littéraire que dans celle envers la „légende“. Elle se manifeste dans le choix de l'époque, des événements et des hommes. Elle va dans deux sens: à côté de la tendance à montrer les héros dans la lumière de leurs mérites inaperçus jusqu'à présent ou passés sous silence, apparaît la tendance à démasquer; à détruire des mythes. Tout ceci est d'autre part solidaire de la plus grande objectivité que ne contredit nullement la façon subjective de présenter l'appréciation. La distance d'historien se manifeste dans le fait que l'écrivain envisage les phénomènes dans leur ensemble, qu'il aperçoit les lois régissant les processus historiques.

A côté de ce procédé d'historien apparaissent dans les récits de Berent de nombreux autres caractères du style dont les uns vont dans le même sens tandis que d'autres s'y opposent. Le souci de la précision scientifique dans la vision de l'histoire est inséparable du grand souci de la forme artistique des récits; c'est la tendance dominante l'oeuvre de Berent. Elle constitue le résultat de l'opposition aux schèmes de l'essai historique. Ce qui est particulièrement caractéristique pour la vision artistique des récits est la „vivification“ de l'histoire. L'auteur atteint son but grâce à la conception dynamique de l'histoire, grâce au caractère plastique des images et

grâce à la conception réaliste de l'homme. L'étude dynamique de l'histoire embrasse aussi bien les faits que les hommes. Le caractère plastique des images apparaît dans la peinture des portraits expressifs de même que dans la peinture suggestive du fond.

La narration est un élément important de la forme littéraire des récits. Dans la façon berentienne de raconter trois lignes de stylisation se laissent distinguer. La tendance la plus significative est la stylisation introduisant la convention d'une libre causerie que l'auteur réalise en marquant la présence du narrateur et en créant la fiction de l'auditeur. A côté de cet élément de toute première importance apparaît la stylisation qui consiste à recréer la langue de l'époque, ainsi que celle visant au sublime. La narration a pour trait caractéristique un ondement constant.

Aux propriétés caractéristiques du style des récits biographiques appartient leur construction originale, résultat de l'abolition des schèmes traditionnels du roman historique et biographique.

Ce qui caractérise la construction berentienne c'est la tendance à dévoiler, à dessein, le mécanisme du récit, l'attitude négligente envers la fable et enfin une autre disposition des trois principaux éléments structuraux (personnage, milieu, époque) dans la hiérarchie des fonctions remplies par ces facteurs.

L'architecture intérieure suit de près un plan très précis; dans l'architecture extérieure par contre règne une grande liberté.

Les récits biographiques ont certains traits propres à l'essai historique (connaissance des sources, appréciation objective, vue synthétique) et aussi certains autres qui les rapprochent de la causerie traditionnelle (composition, présence du narrateur, rôle de la tradition, nuance émotionnelle de la langue, simplicité de la narration, anecdotes, digressions, brièveté); ils dépassent cependant les cadres de tous ces deux genres en constituant une nouvelle variété de prose épique qu'on pourrait appeler causerie littéraire et traiter comme le résultat d'une évolution très poussée des formes de l'ancienne causerie.

Le cycle de Berent cadre bien avec les tendances littéraires les plus caractéristiques des années 1931—1939 où l'intérêt aux sujets historiques et biographiques est général. Il n'est pas non plus sans avoir des connexions avec les trois principaux courants littéraires de cette époque: le réalisme, l'authenticisme et l'expressionisme.