

ROBERT MIELHORSKI

MILIARDY – ZAPOZNANA POWIEŚĆ ANDRZEJA STRUGA

Ogłoszone w latach 1937/38 dwa tomy nie ukończonej trylogii *Miliardy* nie doczekały się powojennego wydania. Być może edytor dzieł zebranych Andrzeja Struga z roku 1957 brał pod uwagę niekompletność tekstu, który finalizuje w wydaniu Gebethnera i Wolffa stwierdzenie: "Na tym kończy się rękopis." Jednak czytelnik dzisiejszy, obcujący z trudno dostępnym, niemal rozpadającym się w dłoniach egzemplarzem książki, uzna tę decyzję za nie najszcześniejszą.

Czyż brak trzeciego, zaistniałego tylko w zamyśle Struga tomu, może być powodem zapoznania *Miliardów*? Chyba nie ma przyczyny, by twierdzić, że dzisiejszy czytelnik zaniechałby lektury tego utworu tylko dlatego, iż nie posiada on ostatecznego akcentu kompozycyjnego, iż mamy przeto do czynienia z kompozycją jak najbardziej "otwartą", choć ową "otwartość" podyktowały okoliczności zewnętrzne powstającej książki, a nie projekt pisarski. Zresztą entuzjastyczne oceny powieści, obok wyważonych acz pozytywnych, pojawiły się już po publikacji pierwszego tomu *Miliardów*, jak chociażby cała grupa artykułów z monograficznego numeru "Wiadomości Literackich".¹ Wówczas to już w pierwszym tomie dostrzegano dzieło wartościowe, a nie wszyscy wszak wiedzieli, że tom drugi ogłoszony zostanie na podstawie rękopisu.

Czy brak trzeciego tomu deprecjonuje dwa tomy poprzednie? To pytanie tylko pozornie może wydawać się źle postawione i nie na miejscu, sugerując pozorny problem. W odniesieniu bowiem do tak wybitnych dzieł, jak *Beniowski* czy *Król Duch* Słowackiego wydaje się, że brak zakończenia utworu nie wpływa na odbiór tego, co zostało napisane. Jednak analogie bywają zawodne. Poetyka fragmentu wpisana jest niejako w romantyczną koncepcję dzieła, inny jest także sposób odbioru twórczości Słowackiego. A i skala porównania może razić. W przypadku *Miliardów* mamy do czynienia z utworem, w jednej z jego warstw, sensacyjnym, wykorzystującym sporo z możliwości katalogu środków literatury popularnej. I tu wydawca, jak i czytelnik, miałby prawo postawić wyżej sformułowaną sugestię.

Jednak tę wątpliwość można śmiało rozwiązać. Podstawowy argument bowiem, przemawiający na rzecz powieści, mimo braku trzeciego tomu, stanowi sama materia utworu. **Rozwiązania zasadniczych wątków w tomie trzecim możemy się już domyślać, a sens ideowy w oparciu o dwa pierwsze tomy jest wystarczająco przejrzysty.** Warto zatem ocenić *Miliardy* jako projekt pisarski, nie poprzestając wyłącznie na tym, co utrwalone zostało w wydaniu książkowym.

Ideą *Miliardów* jest myśl o niszczącym działaniu systemu kapitalistycznego w ówczesnej postaci, opartego na wyzysku i niepodważalnej władzy pieniądza. Strug ukazuje tu epokę kryzysu kapitalizmu, przekonany o jego schyłkowości. Toteż Ignacy Fik dostrzegał w *Miliardach* związek z tym nurtem prozy dwudziestolecia, który zajmuje się "malowaniem schyłku wielkich epok",² stawiając je w rzędzie z *Żywymi kamieniami* Berenta, *Dyskiem olimpijskim* Parandowskiego, *Krzyżowcami* Szczuckiej, *Żelazną koroną* Malewskiej czy *Aecjuszem* Parnickiego. Wizję *fine de siecle'u* owej formacji kapitalistycznej naszkicował uprzednio pisarz w artykule-odczycie z grudnia 1932 roku pt. *Między wczoraj a jutrem*.

Ów tytułowy zwrot to określenie miejsca, w jakim znajduje się świat, miejsca pomiędzy starą formą bytu ludzkości a nową, jeszcze nie wykrystalizowaną. "Skoro jedni tego jutra pragną i o nie walczą - pisze Strug - a drudzy boją się go jak ognia, to właśnie moment dziejowy, w którym tkwimy obecnie, trzeba nazwać między wczoraj a jutrem ..."³ Strug w swym odczycie staje się surowym oskarżycielem kapitalizmu, definiując go jednoznacznie, jako "System gospodarczy, system moralno-społeczny oparty na zysku jednostki i na wyzysku mas pracujących (...)"⁴ W swym odczycie autor *Miliardów* nie poprzestaje jedynie na zdefiniowaniu zjawiska. Poszukuje także przyczyn stanu rzeczy i rysuje szeroki horyzont skutków. Przyczyny kryzysu upatruje pisarz w konsekwencjach I wojny światowej, a ściślej - pokoju wersalskiego. Brak wyraźnego pokonanego w wojnie powoduje stałe zagrożenie pokoju, a niemały w tym udział dbających o swe interesy koncernów zbrojeniowych. Taki chaos - zarówno gospodarczy, jak i polityczny - przynosi nieobliczalne skutki: faszyzację, społeczną psychozę, "szał zbrojeń", a przede wszystkim - "spustoszenie moralne i cofanie się życia kulturalnego". Przytoczone tu zasadnicze tezy odczytu Struga wydają się pomocne dla interpretacji pisanych w ścisłej bliskości czasowej *Miliardów*. Utwór ten jest artystycznym wyartykułowaniem publicystycznych poglądów pisarza. Przybywający z Europy do Ameryki dla ocalenia świata profesor van der Zypen tak oto

tłumaczy to zjawisko synowi bogacza uratowanego z transatlantyku, Tomowi Shurmanowi: "Kapitalizm w swej obecnej postaci przeżył się do ostatnich swoich dni i od trzech lat choruje beznadziejnie - kona w naszych oczach, biada tym, którzy nie chcą tego widzieć. Jego fundamenty, obliczone na wieczność, wytrzymały tylko sto lat plus wojna światowa, która o lat pięćdziesiąt co najmniej przyspieszyła ich zużycie. Wspaniałe gmach chyli się i już ledwo stoi, cały w rysach i szczelinach, przez które dmie na przestrzał wicher śmierci. Zbudowany na przeciwieństwach, w zawrotnej swojej karierze dziejowej sam rozpętał je do granic absurdu, a tryumfalny jego pochód utknął ... O tej porze tryumfatorzy są w rozsypce, w panice, strach odbiera im - i już odebrał - ostatnie źdźbło zdrowego rozsądku ... Każdy usiłuje ratować z pożaru co może, miota się bezprzytomnie ... Państwa, zwyrodniałe w służbie kapitalizmu, niezdolne są do zasadniczej reformy, najwyższe, na co się mogą jeszcze zdobyć - to obłąd dyktatur. Ten wynalazek czysto policyjny wprawdzie zahamuje napór mas, ale na bardzo krótko, za to nasycając psychikę mas nienawiścią i żądzą odwetu, uczyni katastrofę jutra i tak nieuniknioną (...)." ⁵ /I, 242/.

A zatem diagnoza sytuacji światowej autora *Miliardów* wydaje się jednoznaczna. Czy jednak zarysowują się tu - tak w powieści, jak w referacie - drogi wyjścia z tej sytuacji? Nie można oczywiście brać pod uwagę wiary pisarza w to, że pojawi się gdzieś zbawienna postać prof. Zypena, którego zabiegi i tak w powieści natrafiają na niemały opór, a pomysł spisku najpotężniejszych ludzi na świecie w celu ratowania cywilizacji jest urokliwie fantastyczną utopią, jak zresztą wiele innych przedsięwzięć w utworze.

Strug zarówno w powieści, jak i w swym odczycie, nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Sugestywność *Miliardów* polega na tym, że pisarzowi udało się skonstruować model rozdyktowanej powieści politycznej. Prezentuje tu rozmaite poglądy i postawy, nie akcentując słuszności żadnej z nich, każda jest swego rodzaju potencjalnością, każda może się zrealizować - kto wie, czy i nie najbardziej absurdalna, fantastyczna. To wielka zaleta utworu. Biorąc przy tym pod uwagę merytoryczne przygotowanie autora *Miliardów*, gruntowną znajomość autentycznych faktów politycznego tła, kto wie, czy nie należy ostatniego tekstu Struga nazwać właśnie "esejem politycznym". ⁶ "Owa beletrystyczna warstwa - pisze Andrzej Chruszczyński - nawet i drażniąca nim się do niej czytelnik przyzwyczai, daje okazję do bardzo wnikliwych obserwacji, zdumiewających wnioskowań i

przewidywań politycznych, które czytane z perspektywy pięćdziesięciolecia zadziwiają trafnością. Katastrofizmowi usiłuje Andrzej Strug przeciwstawić rzeczową analizę i ocenę bezdroża, na jakim znalazł się świat w roku 1934.”⁷ Tak więc jest to esej polityczny albo powieść polityczna, utwór przynoszący analizę i szkicujący ewentualne drogi rozwoju.⁸

Każda hipotetyczna diagnoza rozwoju światowej sytuacji ma w *Miliardach* swego patrona i głosiciela. Obserwacja polifonicznego zestroju poglądów głoszonych w powieści musi być zatem połączona z charakterystyką poszczególnych bohaterów utworu.

Strug, były Mistrz polskiej masonerii, obmyślił profesora van der Zypena jako reprezentanta spiskowej teorii historii. Dla uratowania świata niezbędne jest - twierdzi van der Zypen - powołanie światowej Autarchii, kontrolującej mechanizm statusu kruszcu złota. Autarchą głównym miałby w powieści zostać młody Shurman. W postaci tej Strug ukazał typowego dla okresów kryzysowych przedstawiciela dążeń absolutystycznych i faszystujących: “Plan van der Zypena obliczony był na lat pięćdziesiąt, twórca jego zamierzał przeżyć w pełni sił umysłowych - zwłaszcza po powtórzeniu zabiegu odmładzającego - co najmniej pierwszy okres lat dziesięciu, okres przewrotu, najtrudniejszy, wszechstronnie rewolucyjny. Z tego pięć lat poświęci na utrwalenie nowego ustroju w USA, następnie w Europie, a dalej ruszy na wielką wojnę ku unicestwieniu jedyne groźnego przeciwnika - Rosji Sowieckiej ...A gdy to się dokona, może już zejść z tego świata, jego testament przewiduje i reguluje wszystko. W ciągu pierwszych dziesięciu lat dokona się selekcja kierowniczego materiału ludzkiego, wybór tymczasowego Autarchy Stanów Zjednoczonych Świata i dziesięciu jego zastępców, członków Rady Przybocznej, dobór stu archontów i tysiąca synarchów (...).” /I, 322/

Koncepcja van Zypena, która omal nie ziściła się w przypadku finansowego przez burżuazję niemiecką Hitlera, była wszak ewentualnością, ale przecież dla Struga nie mogła być to ewentualność konstruktywna. Podobnie niekonstruktywna była teoria anarchistyczna, zaprezentowana w powieści, w którą uwikłał się syn milionerki Rald Rascob. Przyjaciel Ralda, syn bankruta, Eddy Wychgram, przedstawił mu Rosjanina zafascynowanego ideałami Bakunina, Krapotkina, Reclus'a. Ten zaś wykladał młodemu: “Pomoc indywidualna czyli dobroczynność,

inaczej zwana w języku biblijnym jałmużną, jest objawem społecznie niemoralnym, a w pojęciu rewolucyjnym wręcz szkodliwym (...). Rewolucjonista oszczędza każdy grosz na cele ogólne czyli rewolucyjne i nie trwoni go na dogadzanie swej uczuciowości, która jest przeżytkiem. Zaś jego litość, jeżeli nie zdoła jej w sobie wytępić, winna się w nim akumulować, uświadomić i przeradzać automatycznie w nienawiść socjalną, dźwignię psychiczną wszystkich ruchów i przewrotów społecznych." /I, 210/

Oto więc kolejna teoria, równie niszcząca jak poprzednia, tym bardziej, że oparta na nienawiści. I ona także nie mogła znaleźć akceptacji w oczach Struga, jak i jego nauczyciela Żeromskiego, przeciwnego wszelkiej rewolucji jako - wyrażającej zło. Bowiem żaden ruch rewolucyjny nie potrafił - budząc rewolucję - odpowiedzieć na pytanie, jak dokonać tego, by "obalić jednych, zastąpić ich innymi i rządzić tak, by wszyscy mieli dostatek?"⁹

Ten sam Rald Rascob w innym miejscu powieści poznaje prawdziwe oblicze kapitalistycznego kryzysu. "Stając w obronie robotników - pisze Julian Krzyżanowski - rozpędzonych przez policję przed bramami zamkniętej kopalni, sam odbiera potężne cięgi. Paradoksalność sytuacji polega na tym, że kopalnia należy do jego matki, że policja tedy wybija mu zęby, broniąc jego własnych miliardów."¹⁰ Rald jest synem Lucy Slazenger, córki milionera Slazengera. Relacja między matką a synem, której poświęcił Strug niemalże miejsca w powieści, przypomina tu w mikroskali konflikt wewnątrzspołeczny. Rald, mimo iż syn właścicielki olbrzymich fortun, prezentuje tu element rewolucyjny, swoistą wywrotowość, jednak nie odnajduje konstruktywnej przeciwwagi dla odkrytych nieprawidłowości w swym proteście. Natomiast Lucy jest typową przedstawicielką zachowawczych warstw majątnej części społeczeństwa: zagubiona w chaotycznej rzeczywistości potrafi jedynie realizować postawę nieokiełzanej konsumpcji. Broni tedy swej niezależnej pozycji. Jest w pełni - dzięki fortunie - odizolowana od reszty społeczeństwa. Lucy jest reprezentantką tej grupy, która przystaje na bierność i chaos zewnętrzny zestrąja z własnym chaosem psychicznym.

Świat, który prezentuje Strug w *Miliardach*, jest światem pełnym zamętu i zagrożeń. Jest to świat podziału na tych, którzy dzierżą olbrzymie fortuny, i na tych, którzy swą bezradnością umykają w anonimowy tłum, pozbawiony świadomości tego, iż jest oszukiwany i manipulowany. Takiej konstrukcji cywilizacyjnej nie są w stanie podważyć żadne utopie: ani anarchiczna teoria Rosjanina Borowi-

czenki, byłego zesłańca z wysp Sołowiowskich, ani absolutystyczne machinacje osobników typu van der Zypena. Tym bardziej nie przyniosą światu zbawienia właściciele fortun - oderwani od prawdy. Czy młode pokolenie, pokolenie Ralda i Eddy'ego, przyniesie nową, własną wizję? Na razie błądzą przetartymi ścieżkami. Nad tym wszystkim krąży widmo organizacji N.I.R.A. A z dala, zza horyzontu, bije silna łuna blasku złota, przerzucanego dłońmi dockera Metcalfa - ten blask wydaje się złowieszczym znakiem. Jedyłą pociechą mogą być moralne niepokoje tajemniczych osobników typu Toma Shurmana, pragnących po cichu przeforsować własną ideę (solidaryzmu społecznego?).

Sama jednak warstwa polityczna *Miliardów* nie oddaje pełni walorów tej powieści. Trzeba bowiem pamiętać o psychologicznych zainteresowaniach pisarza, o tym, iż zawsze wiązał on zagadnienia społeczno-polityczne z psychiką jednostkową, z pojedynczym ludzkim życiem. Jest dzieło ostatnie Struga także powieścią psychologiczną, choć problemy psychologiczne posłużyły tu pisarzowi do wyeksplifikowania problematyki ponadjednostkowej. Trafnie tę zasadę pisarstwa Struga zaobserwował Waław Kubacki, pisząc o podobieństwach i różnicach między Strugiem a Żeromskim: "Żeromski ze sprawy prywatnej robi zazwyczaj sprawę publiczną. Strug na odwrót. W Wielkich publicznych sprawach szuka człowieka i jego prostej ludzkiej tragedii."¹¹ Jest w *Miliardach* kilka ciekawych typów psychologicznych, świadczących znamienne o talencie pisarza w tej materii. Najbardziej rozbudowany został wątek psychologiczny Lucy Slazenger; wątek tragiczny, który niewątpliwie zdominował powieść, wątek przy tym sięgający *Pieniądza*. Lucy i Shurman to jedyni milionerzy, których w utworze poznajemy we w pełni rozbudowanym portrecie psychologicznym. O ile jednak Shurman przeżywa tragedię w oparciu o emocjonalny stosunek do życia politycznego, o tyle Lucy trawiona jest tragedią na wskroś osobistą. "Lucy jest postacią głęboko tragiczną - pisał Emil Breiter - miliardy na zawsze oddaliły ją od ludzi i nie przyniosły szczęścia. Gdy jako młoda mężatka odbywała incognito podróż po Europie, wpadła w Paryżu w zręcznie przez bandytów zastawione sidła, zakochała się w jakimś pseudoartyście, który stał się ojcem jej syna. Tajemnica macierzyństwa zaciążyła nigdy nie kończącym się szantażem na życiu miliardarki. Ani jej mąż Rufus Rascob - organizator wypraw polarnych - ani jej osiemnastoletni syn Gerald nie znają tego tragicznego epizodu życia Lucy. Sama jedna dźwiga ona swoją tajemnicę z uporem

i siłą - słabnącą nieraz pod wpływem wspomnień erotycznych, niweczonych przez alkohol i zupełne odwrócenie się od ludzi.”¹²

Sprawa szantażu Lucy, pragnienie ukrycia syna przed ojcem- rzezimieszkiem i ich ostateczne spotkanie po latach - melodramatycznie dominują w narracji tomu drugiego. Do ostatecznej konfrontacji tych dwojga nie dochodzi przed końcem tomu drugiego. Warto jednak zwrócić uwagę, że choć sprawa prawdziwego ojca Ralda wnosi do powieści znamiona sensacji, to nie jest ona jednak zasadniczą przyczyną dramatu Lucy. Prawdziwą bowiem przyczyną jest samotność, wynikająca z jej brzydoty. To powierzchowność milionerki, jej szpetota spowodowała, że schroniła się ona przed światem w przestronnych korytarzach swej posiadłości. Obsesją jej są lustra, tłucze je więc bez umiaru. To brzydota rzuciła ją w ramiona oszusta w Paryżu, brzydota odcięła ją od ludzi i świata, a w konsekwencji zrodziła szaleńczą zazdrość o syna. Fizyczny defekt wyklucza ją z naturalnego biegu życia, nieustanne wspomnienie jedyne wielkiego romansu, w dodatku skompromitowanego, wyciska piętno na jej psychice. “Powieść *Miliardy* - pisze Waław Kubacki - mogłaby nosić tytuł *Miliarderzy*, ponieważ w tym utworze, jak i w *Pieniądzu*, do głosu dochodzą sprawy indywidualne. Co więcej, wiele z tych spraw mogłoby się dziać również poza sferą finansjery.”¹³ Także w stosunku Lucy do syna wydaje się dominować raczej relacja: matka - dziecko, niżli miliarderka - potomek fortuny. Zdziwaczała, zamknięta przed światem pani Rascob wykazuje tutaj typową dla skomplikowanej psychiki matczynej zazdrość i przesadną lękliwość o syna i jego szczęście. Pieniądze, owszem, odgrywają tutaj rolę znaczącą - i to chyba chciał podkreślić Strug - motywują przewrażliwienie matki. Wynajmując detektywów pod przywództwem Nickoka, by śledzili związki Ralda z aktorką, jest Lucy przekonana o braku czystych intencji divy kabaretowej; wierzy, że tamta - w przeciwieństwie do pani Rascob - piękna kobieta dostrzega w Raldzie przede wszystkim bogactwo.

Nic więc dziwnego, że wizerunek młodego Ralda daleko odbiega od portretu złotej amerykańskiej młodzieży, nakreślonego chociażby w powieściach F.S. Fitzgeralda. Porównanie ostatniej powieści Struga z prozą autora *Wielkiego Gatsby* jest o tyle sensowne, że amerykański pisarz i scenarzysta miał skłonności do umieszczania akcji swych romansów właśnie wśród finansowych arystokratów Ameryki lat trzydziestych. Rald nie tylko nie potrafi korzystać z bogactwa, nie

tylko nie pozuje na wyrachowanego dandysa, lecz dostrzega świat niewidoczny z dzielnic willowych sytej Ameryki.

Konflikt Rald - Lucy stanowi trzon psychologicznej intrygi *Miliardów*. Rufus Rascob, globtroter-polarnik, i jej dawny kochanek pseudoartysta Elton vel Chuan Carranza, zdają się figurami rozbudowującymi scenerię tego konfliktu. Tego samego powiedzieć jednak nie można o Inie, kochance Ralda, która choć pojawia się w powieści jako zarzewie dramatu między matką i synem, posiada pełny duchowo-moralny portret. Jest to bowiem nie tylko urodziwa kobieta i zdolna aktorka - nawiasem mówiąc opisy jej występów skalą artyzmu przywodzą na myśl mistrzowski fragment w tyngieltangu z Berentowskiego *Próchna*. Jest ona także osobą obdarzoną krytycyzmem wobec rzeczywistości i poczuciem moralnego niepokoju, czym właśnie w dwójnasób ujmuje Ralda. Tragedia Iny została w *Miliardach* nakreślona bardzo wyrazistą kreską i wyrazisty jest zarazem sens jej rozpacz. Piękna, utalentowana aktorka, w swym publicznym wcieleniu krocząca na granicy niemal perwersji, w życiu prywatnym działająca dobroczynnie, aktywna politycznie, dzięki związkowi z Raldem przekraczająca fatalną granicę niszczonego działania pieniądza, zostaje oszpecona przez agentów matki i w efekcie ginie. Odbiera sobie życie, by nie zniszczyć tego, co dawniej łączyło ją z Raldem; w liście będącym jej testamentem, pisze: "Zostaniesz pewnego dnia dziedzicem potwornej fortuny (...). Wypełniły się czasy i nadchodzi straszliwa godzina sądu i kary; idź z tymi, co gotują ów dzień! Poznasz ich nieomylnie, są to bojownicy szlachetni, mądrzy, odważni. Wprzęgnij twoje miliony do ciężkiego dzieła! Rzuć na szalę słusznej sprawy potworną wagę twego złota! Wytopione z krzywdy pokoleń, wyciśnięte z ich krwi i potu, łez, wyrosłe na kościach niezliczonych ofiar niechże wraca do tych, co je stworzyli, niech wspomóż ich walkę o wyzwolenie!" /II, 188/

W taki oto sposób psychologię i indywidualne ludzkie losy wikła Strug ze sprawami polityki. Zgodnie z wzorcem powieści politycznej pisarz - portretując poszczególne typy ludzkie - pozostawia wizerunki bohaterów w postaci nieostatecznej. *Miliardy* są bowiem powieścią wielowątkową, i choć każda z powieściowych postaci posiada psychologiczny ciężar, to psychologiczna warstwa utworu jest w *Miliardach* wyważona, nie przesadzona.

Jako powieść wielowątkowa - *Miliardy* prezentują grono kilkunastu postaci. Niewątpliwie postać Lucy wydobywa się tu na pierwszy plan w związku z intrygą.

Nie ma jednak powodu, aby traktować tę postać osobno, wyjątkowo. Strug w powieści dość równomiernie rozkłada akcenty; chodzi przecież o ukazanie całego środowiska, a nie o zarysowanie sensacyjnej akcji. Typologia postaci *Miliardów* wyglądałaby następująco:

/1/ Lucy, Rald, Ina, Shurman - postaci o szczególnie wyraziście rozbudowanej motywacji psychologicznej, zaprezentowanej czytelnikowi;

/2/ Eddy, Borowiczenko, Rufus Rascob - postaci, których powieściowe działanie również posiada podstawy w psychologii i biografii, lecz pisarz zawęził ich charakterystyki zgodnie z potrzebami werystycznie nakreślonego drugiego planu;

/3/ van der Zypen, Elton, Nickok i inni - których psychologię poznajemy dzięki ich powieściowemu działaniu;

/4/ postaci-nazwiska, rozbudowujące tło powieściowego świata (np. członkowie Autarchii, docker Metcalf czy profesor medycyny mający zoperować Inę po wypadku, etc.).

Brak postaci *stricte* pierwszoplanowych, a raczej fakt, że problemy Lucy, Ralda, Iny rozplývają się w nurcie rozmaitych prezentacji ludzkich typów, skłania do refleksji, że Strug świadomie ograniczał czy też równoważył problematykę psychologiczną bohaterów z problematyką przezeń ujawnianych dylematów ideowych. Uogólniając, można powiedzieć, że życie osobiste i duchowe bohaterów *Miliardów* ma jaskrawo przedstawiać wplątanie człowieka w sprawy ponadjednostkowe. Człowiek nie żyje w próżni, jest uzależniony od świata i jego konfliktów. Sprawy społeczne i polityczne należą do tak samo osobistych przeżyć, jak miłość. **Uwewnętrznienie polityki**, o którym mowa, jest widoczne w portrecie młodego Shurmana. Dramat osobisty - sprzeniewierzenie się woli ojca, którego majątkiem miał on zgodnie z tradycją zarządzać - jest warunkowany przez sytuację społeczną /kryzys ekonomiczny i potrzeba wydostania się z niego nie pozwala na spełnienie woli ojca/.

W zakresie sposobu prezentacji świata przedstawionego są *Miliardy* zbliżone do *Żółtego Krzyża*. Narrator *Miliardów* stara się ogarnąć przebogaty materiał. Wiele uwagi poświęca przy tym skrupulatnemu opisowi tła historycznego fikcyjnej akcji powieściowej. Stąd też Strug po raz kolejny zastosował tu perspektywę narracji auktorialnej. Jest to jednak - jak i w przypadku *Żółtego Krzyża* - perspektywa zmienna. Charakterystyczne bowiem dla *Miliardów* jest - jak pisze B. Pięćka - "utrzymanie relacji opowiadawczej w tonacji "serio", wreszcie - nachyle-

nie narracji w kierunku personalności przy jednoczesnym, chociaż względnym utrzymaniu pozycji auktorialnej (...).¹⁴ Pozycja auktorialna narratora jest wynikiem nieustannej potrzeby informowania czytelnika o obiektywnej sytuacji historycznej. I chociaż wiele faktów udaje się tu przemycić w wypowiedziach poszczególnych bohaterów (por. cytowane już wypowiedzi), to gros rozdziałów powieści zaczyna się od wszechwiedzącej perspektywy dalekiej: "Tej wiosny wyścig rekordowo prowadziły Niemcy. Jakże daleko osadził się Hitler - Wódz od Duce Mussoliniego, od Generalnego Sekretarza Stalina, od Chaziego Kemala Paszy, od Regenta królewskiego Horty'ego nie licząc już pośledniejszej reszty wschodnio-europejsko-bałkańsko-bałtyckich quasi dyktatorów!" /II, 111/. W chwili jednak, gdy należy wprowadzić przed oczy czytelnika któregoś z powieściowych bohaterów - narracja traci uprzedni dystans i nosi znamiona młodopolskiej personalności: "Demon jego przeznaczenia (Eddyego Wychgrama wlokącego się bezmyślnie przez miasto - przyp. R. M.) podążał za nim utajony, nie ozwał się kuszącym szeptem ani ciepłym tchnieniem nie zmacił jego rozpaczy. Po upojeniach wielkością wydał go na pierwszą próbę." /II, 230/

Uwagi o kompozycji ostatniego, nie ukończonego dzieła Struga połączymy tu z prezentacją jeszcze jednej płaszczyzny *Miliardów*, ukazującej nam tę powieść jako melodramat. Takie bowiem elementy świata przedstawionego *Miliardów*, jak czas akcji, powieściowa przestrzeń, motywy zdarzeniowe czy także kompozycyjna "filmowość" zostały tutaj podporządkowane tyleż eksplikacji warstwy psychologiczno-politycznej, co "wtopionej" weń warstwie melodramatycznej sensacji. Takie postawienie sprawy wydaje się najuczciwsze, bowiem podkreśla fakt, że sensacyjny melodramatyzm nie tyle jest w tej powieści przedmiotem czytelniczej refleksji, ile pełni dla niej funkcję elementarną - pozwala budować literackie sensy na solidnej konstrukcyjnie podstawie. Choć niewątpliwie ów melodramatyzm stanowić może zagrożenie w recepcji, może odsunąć uwagę czytelnika od innych problemów niesionych przez tę powieść.

"Łatwo wskutek tego - zauważa Julian Krzyżanowski - stawiać Strugowi zarzuty, że poszedł na lep sensacji, zarzuty te jednak nie liczą się zupełnie z faktem powszechnie znanym, że sensacja może stać się elementem artystycznym, jak stawała się nim wielokrotnie w dziejach romansu realistycznego i zwłaszcza naturalistycznego."¹⁵

Zresztą już współcześni krytycy dostrzegali choćby w przeniesieniu miejsca akcji do zawsze niezwykłych - dla polskiego czytelnika - Stanów Zjednoczonych, zaletę, polegającą na wydobyciu się z kręgu spraw narodowych. Dostrzegano w kreacji powieściowego świata, umiejscowionego w pełnej blichtru i kontrastów Ameryce Północnej, nie tylko pisarskie zabieganie o efekt. Bo przecież tam właśnie - w miejscu narodzin kolosalnego kryzysu - wszystko widać jaskrawiej, olbrzymiej, choć - trzeba przyznać - efektowniej. "Powieść Struga - pisał onegdaj Ignacy Fik - ma wymiary apokaliptyczne, daleka jest jednak od ducha katastroficznej literatury mieszczańskiej. Nam, czytelnikom, ukazuje lądy nowe, nie mistyczne i cudowne, ale jasne i bliskie."¹⁶ A więc nie traktowano sensacyjnego melodramatu *Miliardów* w kategorii zarzutu. Widziano w tym raczej wymóg, konieczność epicką.

Najbardziej rzucającym się w oczy elementem melodramatyzmu w *Miliardach* jest obfitująca w romansowe intrygi akcja. Niezbyt wyczulony na subtelności psychologiczne i ideowe czytelnik stwierdziłby, być może, że w utworze idzie głównie o to, czy wyda się w końcu, że to rzezimieszek Elton vel Chuan Carranza jest w rzeczywistości ojcem Ralda, a nie Rufus Rascob; i czy Rald w końcu się zorientuje, że Ina popełniła samobójstwo za sprawą działań Lucy. Rzeczywiście, sprawa jest w *Miliardach* postawiona niewiele ambitniej od intrygi współczesnych telewizyjnych "mydlanych oper", jakimi karmi światowego widza telewizja amerykańska od lat. Strug przewidział tu gusta masowego odbiorcy.¹⁷ Dla badacza natomiast prawidłowości powieściowego świata *Miliardów* wypływa tu praktyczny wniosek: centralną postacią melodramatycznej intrygi, której dodatkowymi elementami są rozterki duchowe Lucy i dramat uczuciowy kochanków (Ina - Rald), jest tu postać Ralda. To od spostrzegawczości tego młodego człowieka uzależnione jest tragiczne rozstrzygnięcie melodramatycznej akcji, demistyfikacja w jego oczach własnej matki, jej przeszłości (paryskie szaleństwo nakreślone w *Pieniądzu*) i teraźniejszości nieuczciwej, choć motywowanej czystymi pobudkami. To Rald i Lucy mają przeżyć katastrofę ostateczną. Być może tak rozwiązałyby się akcja w nie napisanym tomie trzecim: Rald miałby stracić szacunek dla własnej genealogii (pytanie o ojca) i znienawidzić matkę; Lucy - odczuć ostateczną granicę samotności po odepchnięciu przez syna.

Takie - proste i czytelne - ukonstytuowanie fabuły melodramatycznej bliskie jest wymogom produkcji filmowej, w szerokim zakresie korzystającej z nośności

konwencji melodramatycznej. Melodramat filmowy linearną gradacją akcji, nie-trudną do dokładnego prześledzenia, posiłkuje i wzbogaca obrazem. Strug na tej prostej intrydze buduje natomiast nie tylko konflikt obyczajowy, ale i psychologiczny. Film ukazuje zewnętrzną zdarzeń i gestem aktorskim uwiarygodnia problem. Strug wnika w psychikę, czym podnosi wartość opowiedzianej historii.

Szereg elementów struktury *Miliardów* każe nam powiązać ten utwór z typowymi środkami artystycznymi prozy psychologicznej, takimi jak "uprzywilejowanie monologu wewnętrznego i snu jako elementów konstruujących narrację, ...wykorzystanie metody symultanicznej, redukcję intrygi i fabuły."¹⁸

Strug w kreacjach psychologicznych bohaterów, w rozbudowanych porcjach ich wewnętrznych monologów wydatnie wykorzystuje tradycję literatury onirycznej.¹⁹ Oniryzm wydaje się zresztą jednym z zasadniczych elementów dzieła, elementem konstytutywnym. Występuje tu oniryzm w dwu funkcjach: jest czynnikiem organizującym fragmenty świata przedstawionego (wewnętrzna, oniryczna perspektywa oglądu rzeczywistości przez Lucy) oraz jako zapis snu. Predylekcja Struga do kreowania świata przedstawionego na granicy realności i nierealności jest warunkowana przez skłonność pisarza do szczególnie silnego eksponowania wysokich stanów emocjonalnych. Narracja personalna *Miliardów* pozwala na indywidualizację przeżyć bohaterów, na ukazywanie świata tak, jak każdy z osobna - pod wpływem intensywnego bodźca wewnętrznego - go postrzega. Zakochany Rald w kabarecie postrzega występ Iny w kształcie wybitnej artystyczności. Eddy, przygnieciony własną tragedią życiową (por. cytowany już fragment), dostrzega wyłącznie drapieżną muskulaturę kapitalistycznej Ameryki; jego zanarchizowana przez Borowiczenkę osobowość projektuje własny, subiektywny obraz świata. Przewrażliwienie Lucy wobec syna, obrona przed ingerencją w jej hermetyczną prywatność, jest także wynikiem wykreowania przez bohaterkę, pod wpływem życiowych doświadczeń, takiego obrazu rzeczywistości, do którego dostępu nie ma nikt prócz czytelnika. Oniryzm narracji personalnej uniemożliwia obiektywizację świata, niemniej jest u Struga jednym tylko z narzędzi dochodzenia prawdy.

Opisy marzeń sennych, których nie szczędzi Strug nie tylko w *Miliardach*, dowodzą szczególnej rangi, jaką przypisywał pisarz sferze podświadomości bohaterów. Także inne motywy, jak choćby wspomniany już motyw matka-dziecko, pozwalają przypuszczać tu wpływ koncepcji ojca psychoanalizy, wyłożonej w

książce *Kultura jako źródło cierpień* (1929); koncepcji, która przecież została oparta przez Freuda właśnie na obserwacji literatury: *Króla Edypa*, *Hamleta*, *Braci Karamazow*, na studiach postaci Raskolnikowa i Macbetha. Znamienne, że wątek ten występuje u bliskiego Strugowi Dostojewskiego. Warto także przyjrzeć się kompleksowi Lucy z *Miliardów* właśnie w kontekście freudowskiej koncepcji kompleksu "libido" i "teorii lęku". Sugestie psychoanalityczne wobec bohaterów prozy Struga wzmacnia także fakt, że pisarz skłaniał się ku kreacjom osobowości neurotycznych, ku bohaterom nadwrażliwym. Strug co prawda występuje tu w towarzystwie wielu pisarzy, co podkreśla Bolesław Faron²⁰, którzy doprowadzili zastosowanie psychoanalizy w prozie narracyjnej do granic wątpliwej wartości poznawczej, jednak sam szuka tędy drogi ku poszerzeniu wymiaru powieści, ku pogłębieniu psychiki bohaterów za progiem podświadomości.²¹

Lucy Slazenger jest w *Miliardach* osobowością "cenzurującą" samą siebie. W jej postępowaniu istotną rolę odgrywa wędrowka przez próg świadomego i nieświadomego: "Czasami na chwilę przerażał ją zwyczajny bank, zdumiewał ją unitariański kościół (...). Pewnej niedzieli w gotyckim kościółku Przemienienia Pańskiego, odgrodzonym kępami drzew od gwaru Dwudziestej Dziewiątej ulicy, słynny kaznodzieja milionerów, wielebny Elva C. Crabb, z racji przypowieści o wielbłądzie i uchu igielnym, w obliczu świetnego zgromadzenia, którego waga wynosiła wiele miliardów, perorował z patosem o właściwych intencjach Chrystusa Pana i głosił - tak jest - jawny, wołający o zgrozę fałsz i bezceństwo. To p r z e w i d z e n i e zdarzyło się zresztą tylko raz jeden." /I. 8,9/ Takimi wspomnieniami, przywoływanymi zwykle w powieści w mowie pozornie zależnej, żyje Lucy przez cały dzień, przyglądając się swemu życiu w samotności i z nienawiścią wobec bliźnich.

Prawdę uzyskuje pisarz nie tylko zmieniając kąt nachylenia narracji (auktorialność - personalność, mowa pozornie zależna), ale i poszerzając granice powieściowego świata przedstawionego, penetrując zjawisko kryzysu społeczno-ekonomicznego z różnych miejsc i punktów obserwacji. Wielowątkowa fabuła pozwala na ocenę rzeczywistości tak w sferze prywatnej, jak i publicznej. Strug prezentuje rozmaite ludzkie losy, przecinające się ze sobą, krzyżujące na płaszczyźnie uczuć, interesów, konfliktów. Technika symultaniczna, zastosowana w *Miliardach* najzupełniej w analogii do podobnych rozwiązań w kinie, pozwala śledzić zdarzenia w horyzoncie panoramicznym, a nie na drodze linearności,

wspomaganej ewentualną retrospekcją. Strug przerywa narrację związaną z jakimś wydarzeniem, by przedstawić inne, rozgrywające się równocześnie, i dopiero po jakimś czasie wraca doń, zaspokajając ciekawość czytelnika: "Tymczasem docker Metcalf stał się znakomitością. Jego fotografie figurowały w naczelnym miejscu we wszystkich dziennikach amerykańskich, a za cztery, pięć dni ukażą się w Europie." Etc. /I. 105/

Nie zawsze jednak pisarz wprost sygnalizuje, że dane zdarzenie przebiega równoległe do innego: przedstawionego w narracji wcześniej lub później. Nie zawsze więc znajdziemy w powieści zwroty typu: "wtedy", "wtenczas", "tymczasem", "w tej samej chwili", "w chwili, gdy ... to ...". Rygorystyczna pod tym względem definicja symultanizmu Seweryny Wysłouch wymaga bezwzględnego zaznaczenia zjawiska, trzeba jednak pamiętać, że w chwili gdy tworzył Strug, a nawet jeszcze w latach sześćdziesiątych, termin "symultanizm" posiadał większą pojemność.²² Strug obok autentycznej narracji symultanicznej wprowadza także zwykłą technikę narracji "urywanej". Współistnienie obu tych technik może być nieco mylące i niejednokrotnie budzić wrażenie symultanizmu wtedy, gdy mamy do czynienia z przerywaniem relacji narratora. Tym bardziej, że - jak wspomniano wyżej - symultanizm u Struga nie zawsze zostaje *explicite* zaznaczony.

Ostatnie zamierzenie pisarskie Struga nie zostało zrealizowane do końca. Przerwała je śmierć pisarza. Jednak - jak wspomnieliśmy na wstępie - powieść warta jest przypomnienia (a może nawet powtórnej publikacji?). Jest to w każdym razie książka wybitna w dorobku autora *Ludzi podziemnych*, a tę wybitność daje się stwierdzić na podstawie dwu przygotowanych tomów. Strug w *Miliardach* po raz drugi (prócz przypadku *Żółtego Krzyża*) wykroczył poza krąg zagadnień typowo polskich. Dała tu znać o sobie imponująca wyobraźnia pisarza, jak i rzetelna wiedza merytoryczna o aktualnej sytuacji politycznej w świecie. Opis *Miliardów* zaświadcza, że Strug zamierzył dzieło ambitne. Dzisiejszy czytelnik *Miliardów* może być, choć nie musi, tym dokonaniem nieco znudzony, lecz w chwili pisania powieści problemy warsztatowe podjęte przez Struga należały jeszcze do kategorii eksperymentu.

PRZYPISY

- ¹ "Wiadomości Literackie" 1938 nr 10
- ² Zob. I. Fik: *Wybór pism krytycznych*, opr. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 192
- ³ Cyt. za B. Dudziński: *Andrzej Strug o kryzysie światowym*, (w:) *Wspomnienia o Andrzeju Strugu*, opr. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 187
- ⁴ Tamże, s. 188-189
- ⁵ Cytaty lokalizuję w jedynym jak dotąd wydaniu powieści, t. 1 - Warszawa 1937, t. 2 - Warszawa 1938. W nawiasie podaję kolejno: numer tomu i numer strony, skąd pochodzi cytat.
- ⁶ Zob. A. Chruszczyński: *U schyłku międzywojnia. Autentyzm literatury polskiej lat 1933-1939*, Warszawa 1987, s. 194
- ⁷ Ibidem, s. 194
- ⁸ Poprzestaniemy w określeniu *Miliardów* (dla potrzeb niniejszego artykułu) jako powieści politycznej, zgodnie z definicją J. Ziomka, zawartą w tytule jego tekstu - *Powieść polityczna - powieść o polityce. (Z problemów literatury polskiej XX wieku, t. III, Literatura Polski Ludowej, pod red. A. Brodzkiej, Z. Żabickiego, Warszawa 1965)*. Tak też najczęściej pojmuje się definicję, tak rozumie ją K. Wyka w *Pograniczu powieści* (Warszawa 1974). Określając *Miliardy* mianem powieści politycznej, akcentujemy ciągłość pisarskich zainteresowań Struga. Druga propozycja gatunkowego zdefiniowania *Miliardów*, jeśli weźmiemy pod uwagę jej charakter pomocniczy i uzupełniający określenie "powieść polityczna", wydaje się o tyle nie bez znaczenia, że z całą mocą wypukła "nadzwyczajną" pozycję narratora wobec świata powieściowego. Narracja auktorialna przybiera bowiem miejscami charakter wywodu eseistycznego, nie obecnego w takim natężeniu we wcześniejszych powieściach Struga, przed *Żółtym Krzyżem*.
- ⁹ B. Dudziński: op. cit., s. 190. Kto wie, czy ukazanie Rosji Sowieckiej w tak niekorzystnym świetle - ustroju totalnego - nie wpłynęło bardziej niżli brak zakończenia *Miliardów* na nieprzypomnienie po wojnie ostatniego dokonania pisarskiego Struga.
- ¹⁰ J. Krzyżanowski: *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962
- ¹¹ W. Kubacki: *Idolum thematis*, (w:) *Lata terminowania*, Kraków 1963, s. 184
- ¹² E. Breiter: *Miliardy*, "Wiadomości Literackie" 1938 nr 10
- ¹³ W. Kubacki: op. cit., s. 184
- ¹⁴ B. Pięczka: *Proza narracyjna Andrzeja Struga*, Wrocław 1987, s. 20-21
- ¹⁵ J. Krzyżanowski: op. cit., s. 290. Trzeba zresztą przyznać, że wspomniana sensacyjność nie jest tutaj jakimś dodatkowym elementem, lecz wynika wprost z konwencji melodramatu. (Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1988, s. 272)
- ¹⁶ I. Fik: op. cit., s. 195
- ¹⁷ Być może mankament nieostatecznego zinterpretowania dzieła Struga tkwi w braku konfrontacji z kulturą masową i literaturą popularną. Zob. Z. Jarosiński: *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie w: Formy literatury popularnej. Studia*, pod red. A. Okopień - Sławińskiej, Wrocław 1973 s. 13

- ¹⁸ B. Faron: *Między psychoanalizą a dokumentaryzmem*, (w:) *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1972 s. 11. "Poetyka psychologiczna - twierdzi też A. Sobolewska - jest ośrodkiem ekspansywnym w latach trzydziestych i schyłkowego w latach czterdziestych prądu literackiego." (Zob. A. Sobolewska: *Polska proza psychologiczna 1945-50*, Wrocław 1979, s. 6
- ¹⁹ Por. *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 326
- ²⁰ B. Faron: op. cit., s. 10-11
- ²¹ W dwudziestoleciu jakże często oniryzm staje się elementem konstrukcyjnym utworu (Czechowicz, Schulz etc.) Zob. J. Błoński: *Ja wędrujący sen*, "Teksty" 1973/2, numer monograficzny pt. *Sen mara*
- ²² Termin został zdefiniowany dopiero w *Słowniku terminów literackich* Sierotwińskiego (wyd. 1970). Definicja Seweryny Wysłouch (Zob. S. Wysłouch: *Problem symultanizmu w prozie*, Poznań 1981), stara się ujednoczyć poglądy na temat symultanizmu i dookreślić warunki, jakie muszą zostać spełnione, abyśmy mogli mówić o powieści symultanicznej. Strug wpisuje się w eksperymentatorski nurt w prozie dwudziestolecia. Ma w swym towarzystwie M. Choromańskiego z *Zazdrością i medycyną* (1932), T. Kudlińskiego z *Rumieńcami wolności* (1937) czy J. Andrzejewskiego z *Ładem serca* (1938).

Summary

The present article reminds of the last unfinished novel by Andrzej Strug, entitled *Miliardy*, which was published in 1937-1938. The problems connected with the novel go beyond the scheme of typical Polish questions, significant for Strug's production and thereby extend formed by early work writer's effigy.

For widely concerned epic production about world crisis, Strug used the newest measures of art: the method of simultaneous action, narrator's position alterations from impartiality (ger. *auktoriale Erzählung*) to personality (*personale Erzählung*), multiweft "film" plot.

Together with this, he united political plane of the novel with psychological and melodramatic sensation planes. The result was that he revealed psychical consequences of the great public questions' stress.

The ideological sence of *Miliardy* wasn't expressed in the novel *explicite*. The writer proposed his reader participation in taking place debate about destructive impact of capitalism in shape of the crisis from thirties.