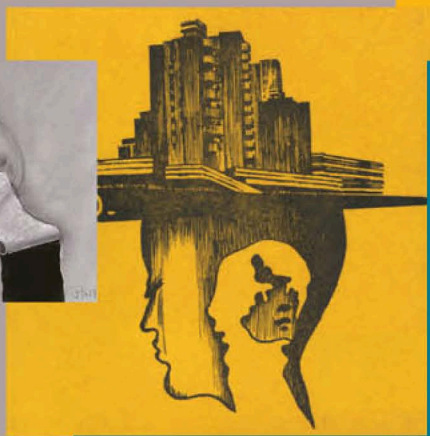


Krzysztof Krasuski

Na obrzeżach arcydzieł



Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2009



For. Wojciech Ligęza

Absolwent polonistyki i studium kulturalno-oświatowego na Uniwersytecie Wrocławskim; dyplom u profesora Stanisława Pietraszki. Od 1972 roku pracownik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W latach 1974–1976 lektor języka i literatury polskiej na Uniwersytecie Komeńskiego w Bratysławie. W 1978 roku doktorat (promotor prof. Tadeusz Bujnicki), w 1990 roku habilitacja, w 2006 roku tytuł profesora. W latach 1996–2007 kierownik Zakładu Krytyki Literackiej.

Najważniejsze publikacje: *Formy i normy. Konstanty Troczyński teoretyk i krytyk literatury* (Wrocław 1982); *Společné ramy literatury. Wątki socjologizujące w polskiej krytyce literackiej (1900–1950)* (Katowice 1989); *Główne tendencje polonistyki literackiej (1945–1990)* (Wrocław 1992); *Dylematy współczesności literackiej. Studia i szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku* (Katowice 2005) oraz prace redakcyjne: *Cezury i przełomy, Studia o literaturze polskiej XX wieku* (Katowice 1994); *Leksykon dzieł polskiej literatury współczesnej* (Kraków 2000); Konstanty Troczyński: *Zoila. Pisarz i strategia: sztuka, etyka, naród: Brzozowsciana* (Kraków 2003); *Krainy utracone i pozyskane. Problem w literaturach Europy Środkowej* (Katowice 2005).

**Na obrzeżach
arcydziel**



NR 2717

Krzysztof Krasuski

Na obrzeżach arcydzieł



Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2009

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Andrzej Zawada

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu — w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Wstęp

(s. 7)

Geneza i funkcje powieści zeszytowych

(s. 11)

Literatura o specjalnych funkcjach

Epizod słowacki

(s. 30)

Daleko od arcydzieła

Wizja historii w *Pałę Paryż* Brunona Jasieńskiego

(s. 37)

Skąd się wzięły *Medaliony*?

(s. 52)

„Ścieśniam słowa niczym popręg...”

O pisarstwie Wojciecha Giecy

(s. 69)

Legendy nie umierają

(s. 78)

Gatunkowe odmiany polskiej powieści

neosocrealistycznej (neoprodukcyjnej)

(s. 90)

Powidoki Marka Nowakowskiego —
współczesna odmiana obrazka literackiego

(s. 105)

Telemach w Krakowie
O powieściach Janusza Andermana
(s. 117)

Wspomnienie galicyjskiej Atlantydy
(s. 135)

Pożegnanie z arcydziełem?
(s. 142)

Zmierzch arcydzieł. Współczesna sytuacja
(s. 155)

Nota bibliograficzna
(s. 165)

Indeks nazwisk
(s. 167)

Summary
(s. 173)

Zusammenfassung
(s. 174)

Wstęp

Jeżeli kod i kanon arcydzieł rozumianych jako obiekty interpretacji oraz praktyk komparatystycznych potraktować jako *sui generis* macierz kultury, to istnienie i badanie kultury wymaga dystansu wobec jej formy. Są to znane tezy nie tylko Nietzschego i Derridy, ale także Gombrowicza. Naturalną opozycją wobec każdego centrum są jego marginesy. Na obrzeżach arcydzieł — raz bliżej, innym razem dalej od kanonu, czasem wręcz bardzo daleko od niego — lokują się utwory będące przedmiotem refleksji w tej książce. Jest ona przyczynkiem do historycznoliterackich przemysłów na temat relacji między ową centralą a jej obrzeżami, refleksją toczoną na wybranych i nader zróżnicowanych obszarach niedawnej dwudziestowiecznej współczesności, na terenach położonych pomiędzy tzw. literaturą wysokoartystyczną a prozą popularną oraz nierzadko nieprofesjonalną. Rozpatrując przedstawione tu utwory w kontekście arcydzieł i kanonów, czyniąc to czasem wyraźniej, a innym razem tylko mimochodem, poszukuję możliwości wyjścia poza utrwalone, a przy tym nienowoczesne poetyki i estetyki literackie.

Zajmując się dalekimi obrzeżami arcydzieł, akcentuję kulturową funkcję owych peryferii oraz marginesów i bynajmniej za wszelką cenę nie definiuję arcydzielności. Mimo istniejących haseł słownikowych pojęcie arcydzieła nie jest w dzisiejszym stanie kultury łatwe do bezpośredniego zdefiniowania. O ile są podnoszone różne sporne kwestie w sprawie ontologii tego rodzaju artefaktów, o tyle nie ma sporu co do istnienia ich zwykłego, powszedniego otoczenia. Gotów jestem przychylić się do poglądu,

iz w każdym wypadku pojęcie „arcy-dzieła” jest określane przez różne środowiska kulturowe. Ale przy wszystkich zastrzeżeniach arcydzieło jest dobrym znakiem orientacyjnym, dogodną wieżą triangulacyjną w krajobrazie sztuki (także sztuki literackiej), aczkolwiek repery te są konstrukcjami o bardzo różnej architekturze i urodzie. A przy tym: „Jest dobrym prawem arcydzieł, że burzą naszą zrozumiałą pewność i że kwestionują naszą ważność”¹. W tej mierze przyznają też rację filozofii i nie traktuję o „raz na zawsze ustalonym pojęciu [...], każdy tekst mówi o nim inaczej, wpisuje je w inny kontekst, inaczej się do niego odnosi”².

Publikacja jest też próbą określenia niektórych, niekiedy odległych obrzeży współcześnie funkcjonujących w świadomości literackiej arcydzielnych form. Tym samym zamierzam zakreślić peryferie ich mitycznego oddziaływania. Przedmiotem opisu uczyniłem utwory na ogół nieznanne, mało znane lub z różnych powodów zapomniane. Krótko mówiąc — zajmę się utworami powstałymi niejako w cieniu arcydzieł, ale można je rozpatrywać w ich świetle. Pragnę je widzieć jasno i w zachwyceniu.

Będąc wierny kulturze literackich arcydzieł, nie chcę pomijać ich peryferii. Bynajmniej nie mogę nadawać osobnych przywilejów żadnemu ekstremalnie arcydzielnemu epifenomenowi, ale też z góry nie traktuję innych mniej lub bardziej popularnych produktów pisarstwa. Można tę postawę przypisać kulturoznawczej teorii literatury, która „staje się otwartym i zmiennym historycznie obszarem rozmaitych dyskursów kulturowych, tworzących pole odniesienia dla interpretacji”³.

Chciałbym, aby kolejne rozdziały książki składały się na działanie komparatystyczne w kontekście rodzajowym i gatunkowym. Temu zamierzeniu służy dość różnorodny, jak mniemam, wachlarz komentowanych utworów, mniej lub bardziej tradycyjnie „literackich”, lokujących się na ogół na obrzeżach i marginesach kanonicznych arcydzieł. Wszystkie te ujęcia z konieczności fragmentarycznie i tylko w modelowy sposób ukazują relacje między

¹ Z. HERBERT: *Labirynt nad morzem*. Warszawa 2000, s. 90.

² A. LEŚNIAK: *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot i Jacques Derrida*. Kraków 2003, s. 9.

³ A. BURZYŃSKA: *Kulturowy zwrot teorii*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006, s. 42.

wysoką a niższą kulturą literacką. Omówione tutaj teksty reprezentują różne przejawy zerwania ze stereotypami tzw. literatury pięknej oraz sposoby przekraczania jej konwencjonalnych granic. Są to propozycje — jakby powiedział Tadeusz Sławek — nie tyle „literatury”, ale „innej literatury” (podobnie jak niedawno zaistniała „inna krytyka” Włodzimierza Boleckiego), która w zamierzeniu pisarzy jest literaturą (i jej krytyką) najprawdziwszą. „Gdyby spytać, na czym polega prawdziwość tej literatury — nadal przywołajmy słowa Sławka — trzeba by odrzec: na interioryzacji napięcia istniejącego w świecie”⁴. Napięcia m.in. pomiędzy kulturą „wysoką” a przyziemną, elitarną a popularną, ideologią a sztuką, mitem a faktem, legendą a prawdą itp., itd. Zajęcie się obrzeżami i peryferiami arcydzieł jest efektem odrzucania dużego napięcia między wysoką a niższą, powszechną kulturą literacką i tekstowymi wytworami tej ostatniej. Owe obrzeża i peryferia lekturowych kanonów decydują o atrakcyjności i autentyzmie twórczości słownej, jej więzi silniejszej ze światem niż z biblioteką. Na obrzeżach standardowych centrów kultury poszukuje się we współczesnej humanistyce treści najbardziej dynamizujących jej rozwój⁵.

Na obrzeżach i peryferiach uznawanych arcydzieł poruszam się ostrożnie i z respektem dla tych fenomenów kultury. Z przekonaniem o intelektualnym pożytku kategorii arcydzieła w funkcji narzędzia hermeneutyki tekstów. Przecież generowane są w świetle bądź też w cieniu już istniejących dzieł. W poszczególnych rozdziałach książki, zgodnie z przyjętym założeniem, w bliższym lub dalszym kręgu arcydzieł proponuję spotkanie z oryginalną i nieredukowalną innością i pojedynczością, a zarazem literacką wartością.

Dlaczego jako miejsce tych konfrontacji przyjąłem obrzeże arcydzieł? Albowiem często bywa, iż to zaplecze jest równie interesujące, co oficjalne arcydzieła. Jestem także przekonany, że na tym obszarze zawsze dzieje się coś ciekawego. Uzasadnieniem owej tezy chcą być kolejne rozdziały książki. Pierwsze jej słowa

⁴ T. SŁAWEK: *Żaglowiec, czyli przeciw swojskości. Wybór esejów*. Wybór Z. KAŁUBEK. Katowice 2006, s. 173.

⁵ Por. np. M. WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ: *Obrzeża formy powieściowej*. Lublin 1998; S. OBIREK: *Obrzeża katolicyzmu*. Poznań 2008.

niech należą do poety, a motto pierwszego rozdziału do jednego z wieszczów współczesności. Celnym ujęciem ważności badanego obszaru twórczości są wersy:

na obrzeżach panuje
gorączkowe ożywienie
zgiełk i zamieszanie
kipi życie⁶.

⁶ T. RÓŻEWICZ: *Na obrzeżach poezji*. „Odra” 1997, nr 10.

Geneza i funkcje powieści zeszytowych

Historia literatury... Owszem, ale dla-
czego historia dobrej literatury?

Witold GOMBROWICZ

W drugiej połowie poprzedniego wieku jednym z najistotniejszych faktów kulturowych na ziemiach polskich stał się wzrost czytelnictwa oraz towarzyszące mu ożywienie handlu książkami. Wytworzył się rynek księgarski zaspokajający znacznie szersze niż dotychczas audytorium czytelnicze. Powstało, wykorzystując koniunkturę, wiele nowych wydawnictw o bardzo zróżnicowanych profilach. Opisane tu zjawiska miały ścisły związek z dokonującą się rewolucją przemysłową. Wskutek industrializacji i urbanizacji wyłoniła się potrzeba objęcia przynajmniej elementarną oświatą przybyłego ze wsi do miast proletariatu. Życie i praca w mieście kształtowały nowe wzory zachowań. Charakterystyczne dla nich było dysponowanie specjalną kategorią czasu, nieznaną na wsi — czasem wolnym. W tych warunkach dało się zaobserwować zainteresowanie proletariatu miejskiego słowem drukowanym, a nawet zjawisko „głodu” lektury najróżnorodniejszego rodzaju. W tej nowej sytuacji kulturowej, wskutek znacznego powiększenia kręgu odbiorców piśmiennictwa wzbogaceniu uległa także liczba rodzajów i gatunków literackich. W warunkach pewnej demokratyzacji kultury książka stawała się poszukiwanym towarem. Zwiększona produkcja książek oraz ich coraz szersze rozpowszechnianie spowodowało, iż poszczególne gatunki i ich odmiany podlegały coraz częstszym przekształceniom, w efekcie posiadały coraz krótszy żywot¹.

¹ Por. R. WELLEK, A. WARREN: *Teoria literatury*. Warszawa 1970, s. 315.

Do takich efemerycznych odmian, których istnienie uwarunkowane było ówczesną sytuacją kulturową oraz wytworzeniem się swoistego rynku księgarskiego, należy powieść zeszytowa. Ten ogólnie przyjęty termin bezpośrednio odnosi się wprawdzie do techniki wydawniczej, ale sygnalizuje także odrębne cechy treściowo-formalne, wynikające z warunków społecznej komunikacji towarzyszącej powstaniu tej odmiany gatunkowej. Powieści wydawane zeszytami pojawiły się w pierwszej połowie XIX stulecia w Anglii i były najtańszą formą gwałtownie rozwijającej się konwencji powieści odcinkowej².

Faktyczna obecność powieści zeszytowej na polskim rynku księgarskim nie była długa. Zapoczątkowana została około roku 1870, kiedy to firma Jana Breslauera w Warszawie rzuciła na rynek kolejne zeszyty romansu Georga Füllborna *Izabella królowa Hiszpanii, czyli tajemnice dworu Madryckiego. Romans historyczny osnuty na współczesnych dziejach Hiszpanii*. Jako następne w Breslauerowskiej serii zeszytowej ukazały się pióra tego samego autora *Tajemnice stolicy świata, czyli grzesznica i pokutnica* (1871) oraz *Eugienija, czyli tajemnice zamku Tuileries. Historyczno-romantyczne opowiadanie z najnowszych dziejów Francji* (1871 lub 1872). To ostatnie „opowiadanie” ukazało się w pięciu grubych tomach na ponad 1500 stronach³. Świadek tamtej epoki zapisał w swoich wspomnieniach:

Księgarnia Breslauera — Miodowa, róg Długiej — wydawała zeszytowe tasiecmce z makabryczną treścią. Sam tytuł już wzbudzał zachwyt w licznych wielbicielach tych dzieł. Całość składała się z czterdziestu do sześćdziesięciu zeszytów, cena przystępna, po dziesięć lub piętnaście kopiejek. W każdym zeszytzie parę zbrodni, morderstw; w najciekawszym momencie zeszyt się kończył, tak że czytający musiał kupić następny, o ile chciał poznać dalsze losy tych bohaterów. W następnym to samo, i tak aż do zmęczenia albo czytelnika, albo autora tej makabry⁴.

² Por. W. OSTROWSKI: *Serial Novel*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1970. T. 12, z. 2.

³ J. DUNIN: *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*. Łódź 1974, s. 193. Por. A. GEMRA: „Kwiaty zła” na miejskim bruku. O powieści zeszytowej XIX i XX wieku. Wrocław 1998.

⁴ J. GALEWSKI, L.B. GRZENIEWSKI: *Warszawa zapamiętana. Ostatnie lata XIX stulecia*. Warszawa 1961, s. 159.

Powieści zeszytowe ukazywały się jeszcze w Polsce po drugiej wojnie światowej. Wydawane były przez małe firmy prywatne w celach przede wszystkim komercyjnych. Jednym z ostatnich wydawnictw tego typu jest zapewne utwór Bronisława Chęcińskiego *W niewoli. Powieść o tułaczce żołnierza polskiego* (Łódź 1947). Polityka kulturalna państwa po 1948 roku położyła kres aktywności takich prywatnych firm wydawniczych, a wraz z nimi tej odmianie kiczu literackiego, jaką była powieść zeszytowa.

Jednak już dużo wcześniej, bo w 1873 roku, autora niepodpisanego artykułu wstępnego w „Niwie”, dwutygodniku naukowym, literackim i artystycznym, będącym umiarkowanym organem pozytywistów, poważnie zaniepokoił kierunek ówczesnego wzrostu czytelnictwa. Dokładna analiza rynku księgarskiego wykazała bowiem, że siłą sprawczą tego wzrostu są głównie „półwykształceni” czytelnicy pseudohistorycznych romansów wydawanych w zeszytach. Omawiając ten stan, stwierdzono na łamach „Niwy”:

W szeregu najnowszych wydawnictw z jednej strony widzimy np. „Bibliotekę nauk przyrodniczych” i inne płody pożytku; z drugiej występują nie tylko bezpożyteczne, lecz szkodliwe płody skandalu, jak np. *Barbara Ubryk*, *Izabela*, *Eugenia*, *Tajemnice świata*, *Dzieje inkwizycji* lub przestarzałe już utwory, jak *Żyd tułacz*, *Tysiąc nocy i jedna* itp. Stosunek rzeczy pożytku do plodów skandalu w wielu razach jest nader niekorzystny dla pierwszych. „Biblioteka nauk przyrodniczych” ma ok. 1200 prenumeratorów, *Izabela* miała ich 2500... 50-tomowe wydawnictwo „Przeglądu Tygodniowego” ma wprawdzie 3000 abonentów, lecz *Barbara Ubryk*, *Izabela*, *Eugenia* i *Tajemnice świata* (razem wzięte) miały ich 8800. Czasopismo „*Ekonomista*”, istniejące od lat 7, ma zaledwo 300 prenumeratorów, „*Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza*” podobno jeszcze mniej; lecz *Żyd wieczny tułacz* i *Tysiąc nocy*, w miesiąc po ogłoszeniu prenumeraty pozyskały ich (razem) 1800⁵.

Pryncypialne umysły pozytywistycznej reformy nie mogły łatwo pogodzić się z inwazją literackiej szmiry. W ostrej krytyce romansów awanturniczko-miłosnych nawiązano do takiej samej działalności „*Monitora*” sprzed stu lat. W akcji tej próbowano stosować

⁵ Wzrost czytelnictwa i jego kierunek. „Niwa” 1873, nr 30.

przeróżne środki nacisku i perswazji. Henryk Sienkiewicz np. posłużył się satyrą i w noweli *Szkice węglem* uczynił z romansu *Izabela* ulubioną lekturę tak niesympatycznej postaci, jaką jest pan Zolzikiewicz. Natomiast autor cytowanego artykułu z „Niwy” sięgnął po argumenty etyczne i ekonomiczne:

Nie możemy wymagać, aby u nas pokup rzeczy poważnych przewyższał żądania beletrystyki — lecz żądamy stanowczo, aby z całego zastępu jej produktów wyrzucić rzeczy szkodliwe moralnie i (jak na kraj nasz) nazbyt kosztowne⁶.

Publicyście chodziło o ówczesną produkcję tzw. drugiego rynku wydawniczego. Mianem tym określa się tandetne produkcje wydawnictw typu brukowego. Wyróżniały się one specyficzną formą i treścią oraz sposobem kolportażu, a przeznaczone były dla specjalnego audytorium czytelniczego. Powieść zeszytowa była wielce charakterystycznym ich typem. Teksty zaliczane do tej odmiany precyzyjnie respektowały wszystkie reguły tego podgatunku literackiego; podlegającego żelaznym prawom kupna i sprzedaży na tym specjalnym rynku.

Wydawcy powieści zeszytowych doskonale orientowali się w charakterze zapotrzebowania odbiorców. Ich inicjatywa okazała się świetnym interesem, nakłady szybko bowiem się rozchodziły. O czysto komercyjnym charakterze przedsięwzięcia świadczą następujące fakty: każdy pierwszy zeszyt romansu był zwykle traktowany przez wydawcę jako zeszyt reklamowy i jako taki właśnie dołączany bywał gratis przy zakupie drugiego zeszytu. Wprawdzie nigdzie nieskodyfikowana, ale konsekwentnie przestrzegana poetyka gatunku nakazywała rozpoczęcie akcji *in medias res*. Temat i fabuła od początku były dla nabywców tak pasjonujące i intrygujące, iż rzadko który z nich mógł się oprzeć chęci kupienia następnych zeszytów. I chociaż pojedyncze zeszyty skutecznie przyciągały czytelników niewielką ceną, to przecież wydanie całości musiało się nakładcy opłacać. Handlowym przedsięwzięciem rządziły zatem prawa sprzedaży rynkowej, m.in. prawo długiej serii maksymalnie zestandaryzowanego towaru. Dlatego liczba zeszytów składających się na całość romansu i ukazujących się

⁶ Tamże.

regularnie dwa lub trzy razy w tygodniu dochodziła do 80 i więcej. W taki oto sposób za kompletną *Izabelę* czytelnik płacił całe 4 ruble, czyli aż 24 złote polskie. Za cały sprzedany nakład w liczbie 2400 egzemplarzy wydawca zainkasował więc 10000 rubli. W „Niwie” obliczono, iż sprzedaż 7 najpoczytniejszych w owym czasie powieści zeszytowych przyniosła wydawcy sumę 37 420 rubli.

Ze względu na specjalną formę wydawniczą powieści zeszytowych oraz ich niewątpliwą przynależność do literatury określanej jako brukowa, od początku potępionej przez oficjalne władze oświatowe, niezwykle trudno jest dzisiaj dokonać jej pełnej rejestracji. Janusz Dunin w sporządzonej na potrzeby badań nad polską literaturą popularną bibliografii powieści zeszytowych zanotował do roku 1939 łącznie 150 pozycji. Nie jest to jednak lista kompletna i — jak twierdzi sam autor — należy realnie liczyć się z podwojeniem owej liczby.

Rozmiary eksplozji literatury brukowej w okresie dynamicznych przemian społecznych i cywilizacyjnych obrazują dostępne dane. Niestety brakuje pełnej i ścisłej statystyki dotyczącej tych wydawnictw na ziemiach polskich, takiej choćby, jaką zaprezentował Peter Liba w książce *Lektury dziadków*, w której zarejestrował i skomentował blisko 800 tytułów wydanych w latach 1848—1918 w Czechach i na Węgrzech. Wiadomo, że w 1892 roku na terenie Niemiec i Austro-Węgier działało 45 tysięcy kolporterów literatury brukowej. Obsługiwali oni olbrzymią publiczność liczącą 20 milionów czytelników. W tym samym roku pewna znana wówczas firma w Berlinie wydała aż 229 tytułów popularnych powieści w masowym, zbroszurowanym wydaniu. W latach 1911—1913 francuska spółka autorska Pierre Souvestre i Marcel Allain, specjalizująca się w masowej produkcji tanich książek, wypuściła na rynek 32 tomy opowieści o Fantomasie, przy czym nakład każdego tomiku wynosił 600 tysięcy egzemplarzy. Na podstawie tych danych na pewno uzasadnione jest dopatrywanie się w owej literaturze brukowej, kolportowanej przede wszystkim w wielkich skupiskach miejskich, naturalnych poprzedników dzisiejszych bestsellerów, które nazbyt pochopnie uważane są za fenomen dopiero nowoczesnej kultury masowej⁷.

⁷ Por. K.T. TOEPLITZ: *Mieszkańcy masowej wyobraźni*. Warszawa 1970, s. 33.

Przytoczone dane liczbowe mogą być w ślad za podstawowymi dyrektywami metodologicznymi w badaniach nad kulturą (np. Antoniny Kłoskowskiej) słusznie uznane za istotne informacje o charakterze ówczesnej kultury popularnej. Upoważniają również do potraktowania literatury brukowej, a wśród niej — powieści zeszytowych, jako ważnego historycznego ogniwa w procesie formowania się nowożytnej kultury masowej, jej form i treści. Analiza ilościowa informuje o społecznej popularności i obecności literatury tego typu. Natomiast analiza treści tych utworów powinna rzucić nieco światła na charakter potrzeb czytelniczych ich odbiorców. Jakie i czyje były to potrzeby? — rozstrzygnięcie niniejszych kwestii może wyjaśnić charakter społecznych funkcji tego typu literatury.

Powieść zeszytowa ze względu na jej genezę i funkcje była adresowana do specjalnego odbiorcy. Z uwagi na tenże adres czytelniczy wyróżniała się ona specyficzną tematyką i określoną poetyką. Wybierając czytelnika, pisarz wybiera temat. I na odwrót — decydując się na podjęcie określonego tematu, a zarazem sposobu jego ujęcia, twórca i wydawca liczą się z przewidywanym odbiorcą. Powieść określa swoją publiczność, a przez określenie publiczności określa, jak powiada Jean-Paul Sartre, samą siebie. Dla czytelnika wszystko w utworze jest już zrobione i wszystko jest do zrobienia. Przekaz literacki może zaistnieć tylko ściśle na poziomie jego zdolności odbiorczych. Tekst w procesie jego recepcji odkrywa tylko te jakości, na które odbiorca jest wewnętrznie nastawiony. Ponieważ każdy tekst stanowi znak w społecznej komunikacji, musi przeto zakładać znajomość przez odbiorcę kodu, według którego został zbudowany. Musi istnieć równoważność nadawcy i odbiorcy komunikatu, by użyć formuły Romana Jakobsona. Ważnym zagadnieniem jest więc w ramach wiedzy o literaturze problem czytelniczego audytorium i kategoria odbiorcy wirtualnego, zakładanego przez poetykę utworu i realizowanego w jego strukturze tekstowej. Tak oto w zamiary pisarza ingeruje czytelnicza publiczność ze swoimi gustami literackimi oraz własnymi światobrazem i światopoglądem, a także określoną koncepcją społeczeństwa i miejscem literatury w jego łonie. Sytuację tę Sartre określił jako osaczenie pisarza przez publiczność. To ona właśnie i jej gust mianują go pisarzem. W komunikacji literackiej

autor i czytelnik poszukują się nawzajem i odnajdują poprzez pewien wspólny im świat. Jawne lub ukryte wymagania publiczności stają się dla pisarza ważnym źródłem orientacji, wpływającym w istotny sposób na realizację utworu⁸. Wymownym i sugestywnym przykładem sytuacji gatunkowej wytworzonej przez takie właśnie determinanty komunikacyjne jest historia powieści zeszytowych. Geneza tego gatunku była determinowana nie przez takie czy inne prądy literackie bądź programy artystyczne, lecz przez swoiste wymagania i oczekiwania określonego kręgu odbiorców. W refleksji nad gatunkiem literackim jako przedmiotem poetyki historycznej uważa się, iż funkcję koniunktury wobec niego pełni zwykle prąd literacki. Otóż w pewnych określonych warunkach i sytuacjach kulturowych główną koniunkturą wśród sił gatunkotwórczych staje się odbiorca. A więc może on decydować o obliczu np. prądu literackiego.

Za Michałem Głowińskim przyjmujemy takie pojęcie odmiany gatunkowej, która jest swoistym porozumieniem, jakie pisarz zawiera z czytelnikiem. Poetyka historyczna, uwzględniając przy operowaniu kategorią gatunku rolę adresata i odbiorcy, przestaje być — według Rolanda Barthesa — jedynie luźną kroniką różnych pisarzy i szkół literackich. Staje się historią społecznych funkcji literatury i wzbogaca się o aspekt kulturowy. Aby zatem wyjaśnić funkcje powieści zeszytowych, należy cofnąć się nawet do ich prehistorii i omówić, chociażby pokrótce, tę tradycję literacką, którą ta odmiana gatunkowa wykorzystwała w momencie swoich narodzin.

Już charakterystyczna stylistyka kilku przytoczonych na wstępie niniejszych rozważań tytułów pierwszych powieści zeszytowych informuje o ich temacie oraz jednoznacznie wskazuje na tę tradycję literacką, która inspirowała ich powstawanie. Powieść zeszytowa stanowi swoistą kontynuację tego nurtu prozy, który aczkolwiek legitymował się odległym, bo wywodzącym się jeszcze ze starożytności rodowodem, to jednak pominięty przez klasycystyczne poetyki został wyeliminowany poza margines obejmowanej przez nie literatury pięknej. Taki status posiadała m.in. tzw. powieść dworska. Rozkwit tego gatunku nastąpił

⁸ Por. J.P. SARTRE: *Czym jest literatura?* Warszawa 1968, s. 213, 216, 218.

w epoce baroku. Zbliżony w czasie był tzw. pseudohistoryczny romans sentymentalny. Różnice gatunkowe pomiędzy tymi odmianami były rezultatem odmiennych audytoriów czytelnich przez nie obsługiwanych. Powieść dworska relacjonowała historię miłosną z życia wyższych sfer czytelnikowi, który do nich nie należał. Uchodziła za lekturę łazikujących studentów i próżnujących kobiet. Natomiast romanse pseudohistoryczne stały się lekturą wykwintnych salonów literackich. Na początku XIX wieku zapóźnioną kontynuatorką tego gatunku była Stephanie de Genlis, której łzawe romanse miały głównie moralistyczne cele⁹.

Wspólną cechą przypominianych tu odmian wcześniejszych, a także powieści zeszytowych jest struktura narracyjna, której początek dały *Podróże etiopskie* Heliodora. Podstawę fabuły stanowi wątek „miłości z przeszkodami”. Owymi przeszkodami są napady, porwania, uwięzienia, katastrofy okrętowe itp. Struktura ta jest modelowym przykładem tzw. powieści akcji. Podobieństwo pomiędzy omawianymi odmianami sprowadza się również do tego, że występujące w nich postacie bohaterów pochodzą z królewskich i książęcych rodów. W ich przypadku miłość przedstawiała być tylko ich prywatną sprawą, ale stawała się kwestią polityczną. Do akcji — w charakterze konkurentów bądź sprzymierzeńców — wkraczali inni władcy. W miarę rozwoju gatunku do podstawowych i głównych bohaterów dodawano inne pary. Każda nowo wprowadzona postać kobieca otrzymywała w asyście dzielnego i wiernego adoratora oraz co najmniej jednego prześladowcę lub nawet kilka „czarnych charakterów”, którzy sprzysięgali się przeciwko szczęściu młodych i przy pomocy przekupionych sług czy najemnych bandytów prześladowali kochanków. W efekcie dochodziło do dużej komplikacji wątków, którą utrudniały jeszcze zmiany nazwisk, kostiumów i pozycji społecznych występujących postaci. Rozwojem akcji w tych utworach rządziły utrwalone reguły: zmienność i stale obecny element niespodzianki, pokrzyżowanie planów, przekora wobec oczekiwań czytelnika. Prawdziwy labirynt powikłań i dramatyczne perypetie skutecz-

⁹ Por. W. KAYSER: *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*. „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1; M. JANION: *Zygmunt Krasiński — debiut i dojrzałość*. Warszawa 1962, s. 40—41.

nie utrzymywały go w stanie permanentnego napięcia. Dzięki tym walorom tego typu powieści mogły jeszcze w ciągu bardzo długiego czasu skutecznie dostarczać sensacyjnej rozrywki.

I tak też się stało, a dowodem tegoż jest właśnie historia powieści zeszytowych. Powieść zeszytowa, która w zmienionych warunkach historycznych przejęła przed z górą stu laty tradycję i funkcję omawianych powyżej gatunków, obsługiwała już inny rodzaj publiczności. Zdobyła powodzenie wśród miejskiego proletariatu. Ten adres czytelniczy zadecydował o jej treści i formie, a także o jej stopniowej ewolucji w kierunku kształtującego się stylu literatury popularnej i rozrywkowej.

Z realizacji struktury „powieści akcji” oraz jej — głównie rozrywkowej — funkcji wynikają także sposób konstrukcji postaci powieściowych oraz forma narracji. W tych utworach ludzie występują wyłącznie jako elementy całkowicie podporządkowane wszechwładnie panującemu żywiołowi akcji. W tego typu powieściach obserwować można tylko dwie formy przedstawiania bohaterów: bezpośredni opis dokonany przez narratora oraz pośrednią prezentację przez wypowiedzi i znaczące gesty. Między nimi istnieje idealna zgodność. Występuje też znamieny stosunek autora do słowa — obdarza on je całkowitym zaufaniem. Słowo jest tu zdolne dokładnie zaprezentować i wyjaśnić przedstawiony świat, jasno zakomunikować wypowiedzaną treść, umożliwiając tym samym wyraźne ich wartościowanie. Utwory te zachowują przy tym podstawowe cechy stylu „wysokiego”, w znaczeniu jakie mu nadał Erich Auerbach, i w tym zakresie usiłują one kontynuować tradycję eposu¹⁰. Takie cechy gatunkowe znakomicie odpowiadały zarówno upodobaniom literackim, jak i możliwościom percepcyjnym nowych czytelników, adresatów powieści zeszytowych. Były też adekwatne wobec wypełnianej przez nią funkcji rozrywkowej. W ciągu dziewiętnastego wieku czysta postać struktury nazywanej „powieścią akcji” przeżyła się i zeszała do poziomu literatury popularnej.

Inną znamieną cechą powieści zeszytowych była prawdziwa eksplozja sentymentalizmu na jej kartach. Obecność tych

¹⁰ Por. W. KAYSER: *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej...*; F. STANZEL: *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4.

treści łączyła się z równoległym rozwojem tematów melodramatycznych. Jak to często bywa w historii kultury, ujęcia sentymentalne spełniały funkcje kompensacyjne. Sentymentalizm był zwykle rezultatem uczucia tłumionego. Uczucia, które w potocznej rzeczywistości obumierają lub zostają wypaczone, znajdują schronienie i spełnienie w utworach popularnych, sentymentalnych romansidłach oraz np. w operetce, wodewilu lub music-hallu¹¹.

Przejawianiu się treści sentymentalnych w literaturze sprzyjał kierunek i charakter przemian społecznych. Zdaniem Alberta Thibaudeta, dokonujący się etapami w Europie proces demokratyzacji kultury słowa pisanego odbywał się pod znakiem udziału w nim trzech współzależnych czynników. Rozkwit powieści postępował w parze z rozwojem mieszczaństwa oraz wzrostem znaczenia społecznej pozycji kobiety. Feminizacja w życiu społecznym i w kulturze znalazła także swój wyraz w literaturze. Ewolucja powieści zmierzała pod tym wpływem w kierunku wzrostu fikcji literackiej, dokonującego się kosztem ograniczenia funkcji informacyjnej. W latach 80. XVIII wieku, a więc w dobie wielkiego rozkwitu powieści sentymentalnej w Anglii, kobiety stanowiły 3/4 czytelników wszystkich powieści. W powieści nastąpiło połączenie światopoglądu niewieściego z mieszczańskim — jak to określił J.M.S. Tompkins. Zaznaczyły się wówczas staranie o krzewienie dobrych obyczajów, niechęć do wielkoświatowego zepsucia oraz silny emocjonalizm. Przeżycia bohaterów powieści sentymentalnych stawały się coraz intensywniejsze, jak w stylu melodramatycznym. O ile Richardson i pani Sheridan w swoich romansach listowych potrafili odtworzyć pewne mechanizmy rządzące psychiką człowieka, o tyle ich epigoni, ulegając presji gustów coraz szerszej publiczności, mniej troszczyli się o precyzję analizy uczuć, a bardziej o efektywność owych przeżyć, opowiadanych zdaniem dramatycznie urywanymi, pełnymi stereotypowych namiętnych zakłęb, okrzyków rozpacz, opisów teatralnych i melodramatycznych gestów. Kobiety szukały na kartach powieści kompensacji życiowych w postaci idealnych uczuć. Tak oto w „powieściach czułych” wkraczamy w sferę uczuć niewieścich:

¹¹ Por. A. HAUSER: *Filozofia historii sztuki*. Warszawa 1970, s. 327—328.

dominują opisy dziejów cnotliwych heroin, które wśród szlochów i omdleń bronią się przed natarczywością uwodzicieli, niezłomnie dochowują wierności wybrancom swego serca, cierpliwie znoszą krzywdy zadawane przez niesumiennych opiekunów i zazdrosne rywalki, aby w *happy endzie* całej historii spotkać się z zasłużoną nagrodą. Zanim jednak do tego dojdzie, kochankowie wysychają z miłosnej gorączki, omalże nie popadają w suchoty, mdleją, płaczą, ale folę miłosnym zapałom dają dopiero po ślubie¹². Powieści z drugiej połowy XVIII wieku, tworzone głównie przez kobiety i dla kobiet, przestały być rzetelnym wizerunkiem życia i obyczajów tworzonemu według konwencji realizmu. Utwory tego typu oraz ich późniejsze kontynuacje, a wśród nich także powieści zeszytowe, oraz wyrastającą również z tego nurtu literatury, właściwą współczesnej kulturze popularnej „prasę serc i zwierzeń” charakteryzują skrajna stereotypizacja fabuły i postaci bohaterów, standaryzacja wartości moralnych oraz nastrojów sentymentalno-romantyczny. Z czasem, w celach komercyjnych zwłaszcza, nie pomijano wprowadzanie tematów i sytuacji uważanych tradycyjnie za kontrowersyjne, ale zawsze zaopatrywano je w wyraźny komentarz moralny.

Podobne stereotypy w wyrażaniu emocji oraz służące im stereotypy sytuacyjne występują w wielu wyróżnianych odmianach tzw. powieści grozy (powieści gotyckiej). Rozwinęła się ona również w Anglii i stanowiła dalszy krok w kierunku usensacyjnienia prozy. W powieści zeszytowej często jako tło akcji stosowane były chwytły rodem z powieści grozy. Odmianę tę cechowały przesadna, bajkowa wręcz wyobraźnia oraz brak umiaru w mnożeniu pseudomalowniczych bądź niby to wzruszających scenerii i akcesoriów. Należały do nich najczęściej ruiny i zgłiszcza warownych zamków, ich podziemia i lochy, ukryte przejścia i tajemne korytarze, otwarte grobowce, zjawy i upiory, ostępy leśne, pieczary, grotty i przepaście górskie itp. Nurt sentymentalny w literaturze (także w literaturze popularnej) jest wyrazem dojścia do głosu mieszczaństwa, ekspansję melodramatu tłumaczy się natomiast awansem mas ludowych. W odróżnieniu od podstawowych ten-

¹² Por. Z. SINKO: *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764—1830*. Warszawa 1961, s. 14, 53, 91.

dencji kultury mieszczańskiej, w której sztuka dąży do psychologizmu oraz wyrażania konfliktu uczuć i charakterów, tendencji wyrażających się m.in. operowaniem tzw. trójkątem małżeńskim, nurt ludowy preferuje i kultywuje tematy melodramatyczne. Na ów stały repertuar składają się następujące chwytły konstrukcji fabuły: ujawnianie tajemnicy niezwykłego pochodzenia postaci bohaterów, zamiana dzieci, perypetie z macochami i ojczymami, podszywanie się pod czyjeś imię, przebrania i maskarady, motywy sobowtórów i bliźniąt, pozorne śmierci i cudowne ozdrowienia, prześladowania niewinnych itp. Już angielska „powieść czuła”, oddalając się od konwencjonalnie realistycznej rzeczywistości, budowała podobną wizję świata. Powieściopisarze zaczęli lubować się np. w tematach kazirodczych. Wprowadzono do powieści niedbałe niańki, które zamieniały dzieci w kołyskach, Cyganów, którzy je porywali, nieuznawane przez prawo małżeństwa itd. Radość z odzyskania bliskich osób objawia się w tych utworach nadmiarem spazmów, szlochów i gwałtownych upadków bez zmysłów na ziemię. Na działanie gruczołów łzawych czytelnika, a zwłaszcza czytelniczek, obliczone były wzruszające sceny rozgrywające się przy łożu śmierci młodych i cnotliwych bohaterek, a dreszcze niepokoju wywoływać miały nieczne knowania prześladowców¹³.

Powieść zeszytowa jawi się w tym układzie przekształceń literatury popularnej jako jeden z etapów przejściowych w ewolucji literatury rozrywkowej na drodze od barokowej powieści dworskiej do nowożytnej literatury sensacyjnej. Stwarza ona swoisty i osobliwy rodzaj powieściowy powstały ze skrzyżowania obu wyodrębnionych przez Edgara Morina nurtów — ludowego i mieszczańskiego. Daje w sumie obraz takiego świata, w którym książęta, arystokracja i burżuazja spotykają się z postaciami z ludu. W tym świecie opuszczona sierota niespodziewanie okazuje się córką księcia — absolutnie nieprzewidziane przesunięcia w ustalonej hierarchii społecznej dokonują się jedynie za sprawą wyjaśnienia tajemnicy pochodzenia. Jest to świat, w którym milioner przebiera się za nędzarza, a nędzarz niespodziewanie dochodzi

¹³ Por. E. MORIN: *Duch czasu*. Kraków 1965, s. 56; Z. SINKO: *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764—1830...*, s. 55.

do bogactw. Wymienione wątki i motywy są właściwe dla ludowej kultury karnawałowej rodem ze średniowiecza i jej wizji „świata na opak”, ale w powieści popularnej zostają one odarte z radykalnej wymowy ideowej, tak charakterystycznej dla dawnej literatury plebejskiej.

Jest więc powieść zeszytowa realizacją takiego globalnego stereotypu literatury, któremu ton nadaje jeszcze typ wyobraźni ludowej. Decyduje o tym taka sytuacja gatunku, w której rolę koniunktury spełniało specyficzne audytorium czytelnicze. W świecie stwarzanym przez wyobraźnię ludową nurt projekcji w odbiorze góruje zdecydowanie nad nurtem identyfikacji. Literatura i lektura są w tym systemie kulturowym traktowane jako rodzaj zachowania zastępczego. Przejawia się to w tekstach literackich tym, iż to, co jest szczególnie niezwykle i nadzwyczajne, reprezentowane bywa w stopniu o wiele większym niż to, co zwykłe i wywodzące się z obserwacji codzienności.

Do czasów szerszego upowszechnienia się techniki drukarskiej wyobraźnia ludowa i związany z nią pogląd na świat wyrażały się w formie anonimowej na drodze przekazu ustnego. Następnie produkty tej wyobraźni utrwalone zostały głównie w tandetnych wydawnictwach straganowych i jarmarcznych. W profilu takich wydawnictw znalazły się także, zdobywając sobie na tym rynku coraz większą popularność, ludowe adaptacje różnych romansów. Kolportowali je wędrowni handlarze nazywani w Polsce „węgrami”, czerpiąc z tego zajęcia niemałe dochody. Powieści zeszytowe stanowiły chronologicznie najpóźniejszy wytwór tej kultury literackiej, produkt właściwy okresowi przeszczepienia jej na grunt miejski.

Dokonujący się na kartach powieści zeszytowych proces integracji, a jednocześnie niwelacji tradycji literackiej właściwej obu wyróżnionym tutaj typom wyobraźni — ludowej i mieszczańskiej — był możliwy wskutek wykorzystania przez tę odmianę powieści wielu gotowych już wzorów literackich. Wcześniej omówiono szerzej w tych uwagach wpływ barokowej powieści dworskiej, romansu pseudohistorycznego, powieści sentymentalnej oraz różnych form melodramatu. Odleglejsze, ale też łatwo dające się wykryć, są wpływy różnego rodzaju powieści przygodowych i awanturnicznych, tzw. powieści „płaszczka i szpady” oraz niektó-

rych pamiętników. W powieści zeszytowej krzyżują się różne cechy gatunkowe. Krzyżowanie to jest połączone z selekcją cech i ich adaptacją, dokonywanymi pod kątem potrzeb nadawczych i funkcji nowo powstałej odmiany. Adaptacja przebiega w kierunku uproszczenia cech macierzystych. Mamy więc tu do czynienia z procesami standaryzacji i homogenizacji treści, a zatem z zabiegami charakterystycznymi dla przekazów literackich w kulturze masowej i popularnej. Przykładów niech dostarczy anonimowa powieść zeszytowa *Na ołtarzu miłości. Rozpaczliwy jęk więźnia. Powieść historyczna*, będąca niewątpliwym przykładem z języka niemieckiego, na co wskazuje charakter zawartych w niej poloników. Źródłem oryginału były zapewne popularne ongiś w Europie pamiętniki hrabiego Fryderyka Trenka. Ale o ile wspomnienia Trenka dotyczą głównie jego licznych podróży dyplomatycznych, o tyle powieść zeszytowa poświęcona jest wyłącznie jego flirtowi z siostrą króla pruskiego, zakończonemu długoletnim uwięzieniem nieszczęśliwego amanta. Fabuła innego utworu z tej serii, powieści *Królowa awanturnica. Sensacyjna powieść z życia serbskiej pary królewskiej Dragi i Aleksandra. Napisał serbski pułkownik M.*, zbudowana została na tle autentycznych walk o tron. Ale osią akcji w tej powieści nie są bynajmniej wypadki polityczne, lecz zdumiewająca królewska kariera ulicznicy, jej intrygi oraz światowe robinsonady. Anonimowość i standardowość produkcji romansów rzucanych na rynek w zeszytach zgodna jest z zasadami powstawania i rozpowszechniania treści w kulturze masowej. Cechy te stanowią jeszcze jeden dowód na to, że dla sztuki jako komunikatu społecznego ważniejszy okazuje się na ogół status społeczny tych, dla których jest ona przeznaczona, niż status jej twórców.

Twórczość literacka, będąca wytworem wyobraźni ludowej, ułatwia pożądaną przez jej typowego odbiorcę ucieczkę od rzeczywistości. Umożliwia mu ją poprzez stworzenie dogodnych warunków utożsamienia się ze specjalnego rodzaju bohaterem. Jest nim tzw. bohater ludowy. Określenie to nie oznacza w tym kontekście bynajmniej jego pochodzenia społecznego. Odnosi się do statusu czytelnika i do jego literackich gustów. Już powieść dworska, czytana głównie przez lud i do niego adresowana, realizowała w modelowy sposób cechy i wymagania ludowej wyobraź-

ni i jej tęsknotę za niepospolitym bohaterem. Bohater ludowy — będący naiwną apoteozą ludzkiej sprawności, sprytu, odwagi, wierności, poświęcenia itp. — posługuje się nieskomplikowanymi i stereotypowymi pojęciami dobra i zła. Konstrukcja jego losów odwołuje się do ludowego poczucia sprawiedliwości. Osobowości tej właściwa jest wiara w nieuchronne zwycięstwo słusznej sprawy nad złem i niesprawiedliwością. Wszystkie rozwiązania fabularne realizują te przekonania i oczekiwania. Znakomicie więc ułatwiają identyfikację z postacią głównego bohatera i z prezentowanym światem. W literaturze popularnej zanim dojdzie do obowiązkowego *happy endu* bohater ludowy, w celu unaocznienia swego bohaterstwa, poddany zostaje wielu trudnym próbom. Zawsze wychodzi z nich zwycięsko. Obce są mu wszelkie słabości. Ani przez moment nie wątpi w celowość podejmowanych przez siebie przedsięwzięć. Ludowy bohater jest więc kulturowym źródłem i literackim poprzednikiem popularnej we współczesnych serialach i komiksach postaci supermana¹⁴.

Okolo połowy XIX wieku w powieści odcinkowej, w tym również w powieści zeszytowej, świat właściwy wyobraźni ludowej podlegał istotnym przeobrażeniom. Rozwijająca się gwałtownie prasa oraz tanie wydawnictwa broszurowe zaczęły ukazywać się w stosunkowo dużych nakładach, co spowodowało poszerzenie się kręgu odbiorcy powieści. Równocześnie wewnątrz samego gatunku dokonała się osmoza między nurtem wyobraźni ludowej i nurtem wyobraźni mieszczańskiej. Dotąd występowały one zasadniczo osobno, odpowiednio do obu kultur pozostających w separacji. Odtąd zaczęły mieszać się ze sobą właśnie na łamach dziennika i w taniej powieści, stwarzając podwaliny pod kulturę popularną. Proces ten zachodził homologicznie do społecznej dyfuzji kulturowej w dziewiętnastowiecznym mieście między jej czytelnikami i nosicielami, tj. mieszczaństwem i warstwami ludowymi.

Owa kontaminacja przejawia się w tym, że nurt oparty na wyobraźni ludowej zaczął wykorzystywać postacie, motywy i sytuacje z życia codziennego. Ich adaptacja polegała na tym, iż zostały one wplątane w niezwykle, właściwe wyobraźni ludowej,

¹⁴ Por. A. GRAMSCI: *Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa 1961, s. 227; M. COWLEY: *O sytuacji w literaturze*. Warszawa 1969, s. 155—159; D. RIESMAN, N. GLAZER, R. DENNEY: *Samotny tłum*. Warszawa 1971, s. 136—143.

przygody. Wpływy między obu nurtami były zresztą obustronne. Świat wyobraźni mieszczańskiej również zaczął wykorzystywać niezwykle przygody. Zaobserwować to można w powieściach Wiktora Hugo i Honoriusza Balzaka.

Z nałożenia się na siebie tych dwóch typów wyobraźni artystycznej — ludowej i mieszczańskiej, z owego mariażu oniryzmu i realizmu zrodziły się, także w tym czasie, oryginalne epopeje kultury popularnej: powieści Eugeniusza Sue, Pierre'a Fevala, Ponson du Terrail i Fryderyka Soulié. Z tej literackiej dyfuzji wywodzą się także takie historyczne romanse jak powieści Michela Zevaco i Aleksandra Dumasa. Utwory tych pisarzy, zgodnie z charakterem ludowej wyobraźni, przekształcały historię w dowolny sposób. Tym też należy tłumaczyć ich dużą i niesłabnącą popularność.

Proces industrializacji i urbanizacji postawił napływających do miast imigrantów ze wsi w osobliwej sytuacji. Stracili oni mianowicie kontakt z macierzystą kulturą, z dawnymi, wyniesionymi z rodzinnej wsi tradycjami oraz ustalonym światem hierarchii i autorytetów. W mieście spotkali się z całkowicie odmiennymi zasadami życia zbiorowego. Miejsce dawnych związków personalnych, właściwych niewielkim skupiskom ludzkim, zajęły związki anonimowe o charakterze rzeczowym.

Powieści zeszytowe, wykorzystując społeczną koniunkturę, może nieświadomie, wychodziły naprzeciw owemu stanowi zagubienia społecznego poprzez budowanie dla swoich czytelników swoistej mitologii. Były próbą rekonstrukcji równowagi psychicznej przez przypomnienie podstawowych wyobrażeń i ideałów. Spełniając te funkcje, były adresowane głównie do odbiorców z robotniczych przedmieść. Publicysta w „Niwie” zanotował:

[...] klasy te spożywają owoc zgniły, pochłaniają plody skandalu. Gdy bowiem o podaniu im strawy posilnej nikt nie pomyślał, o podsunięciu natomiast poczytnej zgnilizny pomyślała niska, lecz zręczna i z chwili korzystać умеjąca spekulacja. 25-groszowe zeszytiki podstępna swą taniością zyskują tysiące nabywców, a cynicznie snuta w nich intryga coraz bardziej zaciekawia masy. I dziś, obok rozkupionych już na własność, każda z prywatnych czytelni posiada po 4 do 6 egzemplarzy *Eugeniei*, *Izabeli* itd., rozrywanych przez czytające, po warsz-

tatach, rękodzielniach, gospodach wreszcie, rzemieślnicze i wyrobnicze tłumy. Gdy w każdym niemal z zamożniejszych domów spotkać już można jedno z poważniejszych pism lub prawdziwie pożytecznych wydawnictw, w każdym natomiast ubożuchnym nawet poddaszu, znajdziemy jeden z „zaciekawiających” twórców skandalu¹⁵.

Miasta, kształtując się i rozwijając, w XIX wieku przeszły burzliwe zmiany swej społecznej struktury. Miasto wczesnoprzemysłowe było konglomeratem chaotycznie nawarstwiających się grup, jednostek, subkultur. Świadomość tego stanu rzeczy pozwalała wielu autorom widzieć w treściach upowszechnianych przez kulturę masową nie tylko mechanizm niwelujący wszelką tradycję kulturalną i tzw. dobry smak wysokiej kultury. Konformizujące działanie produkowanych przez masową kulturę wzorów było propozycją porządku i ładu, pomagało procesowi socjalizacji w nowych warunkach cywilizacyjnych.

Powieść zeszytowa zdawała się uwzględniać ów fakt i sytuację kulturową. Powstała jako opowieść o życiu wyższych sfer społecznych i chociaż do końca temat ten eksploatowała, w swej późniejszej, dwudziestowiecznej fazie włączyła w obszar swoich zainteresowań także miejski proletariat. Ta częściowa ewolucja tematyki jest przykładem procesu urbanizacji kultury popularnej. Ilustracją tego zjawiska może być twórczość jednego z polskich klasyków powieści zeszytowej — Witolda Gutowskiego. Jego powieści: *Dziewczę fabryczne* (1938) oraz *Potajemnie zaślubiona czyli sekretarka osobista króla żelaza. Wstrząsająca powieść romantyczna* stanowią typową realizację opisanego przez Arnolda Hausera zurbanizowanego mitu o Kopcuszkę. W zmodernizowanej wersji jest nim prywatna sekretarka, która posiada tak zgrabne nogi i jest jednocześnie tak cnotliwa, że jej szef nie ma innego wyboru, jak tylko ożenić się z nią. O swoistej urbanizacji treści powieści zeszytowych mogą świadczyć również utwory, których tytuły podaję za bibliografią sporządzoną przez Janusza Dunina, np. *Panna sklepowa*, *Dzieje kobiety upadłej*, *Powieść z życia wielkomiejskiego*, *Piękna dziewczyna fabryczna*, *czyli tajemnice wielkiego miasta*, *Życie szwaczki* oraz *Piękna Zoś-*

¹⁵ Wzrost czytelnictwa i jego kierunek...

ka, *Modelka malarzy*. Wydawcy i autorzy powieści zeszytowych zaczęli także wykorzystywać sensacyjne aktualności miejskiego życia rodem z kronik policyjnych: zabójstwa, procesy sądowe, skandale towarzyskie itp. Józef Galewski mógł więc w swoich wspomnieniach napisać:

Kiedy w roku 1890 Aleksander Bartienjew zamordował aktorkę Wisnowską, po paru tygodniach już sprzedawano na ulicy *Zabójstwo Marii Wisnowskiej* za dziesięć kopiejek. Napisał to „dzieło” jakiś anonimowy literat, który wstydził się wyjawić swojego nazwiska. Książeczka miała powodzenie. Za dziesięć kopiejek tyle sensacji i emocji! Później pokazała się druga: *Cnota pani Wogorskiej*, też za dziesięć kopiejek...Wszystkie małe księgarnie, zwłaszcza na peryferiach, dosłownie były zapelnione tego rodzaju wydawnictwami masowego zapotrzebowania¹⁶.

Nasuwa się pytanie: Jaki obiektywny charakter posiadały treści powieści wydawanych zeszytami? W kolejnych zeszytach „spotykały się” zantagonizowane klasy i warstwy społeczne. Osobliwe to jednak były spotkania, bo absolutnie bezkonfliktowe. Powieść zeszytowa budowała legendę arystokratyczno-szlachecką dla ubogich. Była w tym dziele poprzedniczką sentymentalnej powieści popularnej dwudziestolecia międzywojennego (Helena Mniszkówna, Irena Zarzycka, Paweł Staśko i inni). Ich autorzy powtórzyli te same zabiegi, które zostały opisane przez Roberta Mandrou w jego książce o kulturze popularnej we Francji w XVII i w XVIII wieku. Odnotował on nieobecność w niej określonych motywów. Masowa literatura przeznaczona dla upośledzonych ekonomicznie warstw społecznych i przez nie konsumowana nie zawierała żadnych żądań społecznego uwłaszczenia. Konsekwentnie pomijała jakiegokolwiek obrazy konfliktów społecznych i przeciwstawiania się ustalonemu porządkowi, nie przyносиła nawet najskromniejszych aluzji na ten temat. Równie uproszczony był obraz rzeczywistości społecznej w jej sferze ekonomicznej. W utworach tego rodzaju brak było wiadomości o źród-

¹⁶ J. GALEWSKI, L.B. GRZENIEWSKI: *Warszawa zapamiętana. Ostatnie lata XIX stulecia...*, s. 159, 161.

dłach dochodów jej bohaterów (por. w tym względzie powieści Balzaka, Zoli itp.). Ten społeczny konformizm i sielankowy obraz społeczno-ekonomicznej sfery życia spełniły *nolens volens* określone funkcje ideowe. Mogły sprzyjać kształtowaniu się fałszywej świadomości społecznej. O tym, że nie był to proces przypadkowy, świadczy fakt, iż wszystkie powieści zeszytowe sugerują następujące rozwiązania ideologiczne: zło jest jedynie chorobą społeczną, niegroźną i tymczasową. Jeśli zmniejszy się rozmiar nędzy, przestępcę podda reedukacji, a biedną i cnotliwą dziewczynę wyrwie z rąk bogatego i zepsutego uwodziciela, społeczeństwo będzie mogło stać się lepsze. Morałem często towarzyszącym rozwiązaniom fabularnym w tych utworach jest stwierdzenie, że dobrzy i szlachetni ludzie obdarzeni bogactwem mogą przyczynić się do usunięcia wszystkich nieszczęść dzięki swym wspaniałomyślnym czynom. Taka wymowa ideowa pełniła funkcje chiliaistyczne i służyła konsolacji. Analogicznie było z melodramatem, który aczkolwiek powstał w okresie rewolucji francuskiej, to jednak ze względu na swój ideologicznie optymistyczny wydźwięk stał się z czasem lansowanym przez burżuazję widowiskiem dla ludu. Podobną postawę proponowała powieść zeszytowa. Ewolucja schematu narracyjnego w powieści popularnej XIX wieku zachodziła równolegle z modyfikacjami socjaldemokratycznych ideologii społecznych i stała się w tej domenie swoich znaczeń zniekształconym echem świadomości społecznej propagowanej przez przywódców ruchu robotniczego¹⁷.

¹⁷ Por. U. ECO: *Retoryka i ideologia w „Tajemnicach Paryża” Eugeniusza Sue*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1; M. ANGENOT: *Le héros du roman populaire*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1972, T. 14, z. 2.

Literatura o specjalnych funkcjach Epizod słowacki

Słowacki prozaik, krytyk literacki, a w końcu badacz literatury Milan Šútovec (rocznik 1940) ogłosił w połowie lat 70. swoją drugą, po debiucie *Tieňohry* (Gry z cieniem, 1968), książkę *Muži a zbraně* (*Mężczyźni i broń* w polskim przekładzie Cecylii Dmochowskiej. Warszawa 1978). Powieść Šútovca może zainteresować z kilku powodów. Jej fabułę stanowi jakby rodzaj kroniki z życia niewielkiego miasteczka w środkowej Słowacji, z dni bezpośrednio poprzedzających wybuch słowackiego powstania narodowego w 1944 roku. Temat tego powstania ujmowany był w literaturze naszych sąsiadów — z grubsza biorąc — na dwa, trzy sposoby. Pierwszy jest kontynuacją wzorca, promowanego przez nurt socrealistyczny jako klasyczny, *Kroniki* (1947) Petra Jilemnickiego. Jest to utwór nie wolny od schematów prozy tamtego okresu, m.in. eksponujący ideologizujący komentarz narratora, uproszczony podział postaci na bohaterskie i negatywne itp.

Natomiast późniejsze propozycje opracowania tematu powstańczego to przejawy jego modernizacji. Próbuja przezwyciężyć owe wczesne i tendencyjne ujęcia poprzez wprowadzenie zróżnicowania konstrukcji postaci bohaterów, pogłębionej analizy ich psychicznych i ideowych motywacji itd. Można to zaobserwować w książkach Vladimira Mináča, w utworach Rudolfa Jašika, Františka Švantnera, Alfonza Bednára, a z młodszych — u Vincenta Šikuli, np. w *Mistrzach*. Nierzadkie były też motywy powrotu do dzieciństwa i obrazu wojny i powstania z punktu widzenia młodzieżowych bohaterów, np. w utworach J. Beňo czy

P. Jaroša. Analogiczne próby podjeli prozaicy polscy z generacji „Współczesności”, Stanisław Grochowiak, Tadeusz Nowak.

Trzecią, pośrednią i chronologicznie późniejszą drogę tematyizowania słowackiego powstania w 1944 roku reprezentuje powieść Milana Šútovca. Przybiera ona formę zbliżoną do tzw. prozy środka (to termin spopularyzowany w krytyce polskiej po 1989 roku m.in. przez Krzysztofa Uniłowskiego¹). Ale pod piórem pisarza słowackiego jest to „proza środka” o środku wyraźnie zdecentrowanym. Autor nie potrafi uwolnić się od poetyki literatury o jasno określonych specjalnych funkcjach: politycznych i dydaktycznych. Tworzy utwór dydaktyczny o politycznym dojrzewaniu. Dobitne ideowe przesłanie tej powieści wyraża się tym, iż zgoła niepolityczni ludzie w przededniu antyfaszystowskiego powstania stają się polityczni, aktywnie włączają się do polityki. Ideę tę autor wyraża bezpośrednio w jednym z końcowych rozdziałów powieści, stwierdzając o pozytywnych jej bohaterach: „tak stawali się żołnierzami...”².

Tendencyjność tego utworu przejawia się też w konstrukcji przestrzeni przedstawionego świata. Miasteczko będące miejscem powieściowej akcji posiada dwa różne, ideowo przeciwstawne, oblicza. Ukazane są przez pryzmat schematów charakterystycznych dla powieści socrealistycznych. Węzłowa stacja kolejowa, parowozownia i warsztaty naprawcze tętnią życiem i pracą, zarówno fizyczną, jak i polityczną. To tu, wśród kolejarskiego proletariatu powstaje zorganizowany ruch oporu przeciwko rodzimemu reżimowi i osłaniającym go niemieckim okupantom. Z tym robotniczym środowiskiem i politycznym podziemiem kontrastuje zachowanie pozostałej części osady, zamieszkałej przeważnie przez drobnomieszczan (sklepiarzy, hotelarzy, aptekarzy itp.) względnie emerytów, starających się dostosować do okupacyjnych porządków, zapewnić sobie spokojne życie w pozafrontowej sytuacji, są ślepi i głusi na polityczną rzeczywistość. Opisane miasteczko choć chce pozostać wobec toczącej się wojny neutralne, przedstawione

¹ K. UNIŁOWSKI: „Proza środka”, czyli stereotyp literatury nowoczesnej. W: TEN-
ŻE: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice
2006, s. 156—196.

² Podkreśla to Viktor KOCHOL: *Experiment s dôsledkami*. „Romboid” 1975,
nr 8.

jest w istocie jako kolaboranckie. Jego mieszkańcy nie włączają się do akcji zbrojnych, wywoływanych przez robotników kolejowych (zamieszki w warsztatach, potyczki z policją i żandarmerią niemiecką, zamachy). Większość obywateli zajęła postawy oczekujące. Emeryci siedzą na ławkach przed domami, bywalcy cukierni oczekują na rozwój wypadków. Sceny ilustrujące marazm i bierność powtarzają się w powieści wielokrotnie i jako swoisty *leitmotiv* współtworzą jej dydaktyczno-symboliczne znaczenia. Kontrastują z tekstowymi sygnałami antyfaszystowskiego przebudzenia młodzieży i robotników, ukazanych jako społeczna baza narodowego powstania. W powieści jest ono symbolizowane przybyłym poza rozkładem jazdy pociągiem wypełnionym partyzantami. Ta symboliczna scena jest dla tegoż utworu swoistym „genem fabuły” — służy kompozycji i semantyce tekstu tej powieści. Być może ze względu na ten epizod Józef Waczków nazwał tę powieść — niewątpliwie z przesadą — słowackim odpowiednikiem *Pociągów pod specjalnym nadzorem* Bohumila Hrabala.

W powyżej zarysowanej scenerii Šútovec umieścił sensacyjną i tajemniczą postać Zachara Matty. Przybywa on do miasteczka z nieznaną, ale niebezpieczną misją. Jego działalność buduje fabułę znamioną dla powieści przygodowej (niekoniecznie tylko dla młodzieży). Chwyt ten z kolei wytwarza u wirtualnego adresata tego rodzaju literatury napięcie, utrzymane zgodnie z poetyką powieści sensacyjnej aż do zakończenia utworu.

Należy podkreślić, iż powieść Šútovca ze względu na jej temat, a także sposób jego przedstawienia jest dość typowym produktem czechosłowackiej polityki kulturalnej w okresie tzw. normalizacji po 1968 roku³. Jest bezpośrednim nawiązaniem do hołubionej przez politycznych decydentów tematyki SNP (słowackiego powstania narodowego), jednocześnie jej tekstowa realizacja zmierza do literackiego uatrakcyjnienia tradycyjnego tematu oraz jego zasadniczej modernizacji.

Niewątpliwie głównym, chociaż na pewno nie jedynym, zamiarem autorskim była chęć odtworzenia ponurego klimatu społecznej rzeczywistości panującego w czasie wojny w państwie słowackim.

³ P. LIBA: *Populárna literatúra a kontext socialistickej kultury*. „Romboid” 1979, nr 5; D. DURIŠIN: *Socialistická literatúra ako jednota a celok*. „Pravda” 1976, nr 40.

kim, stworzonym pod auspicjami hitlerowskich Niemiec. Sądzić można, że pisarz cel ten osiągnął w stopniu, na jaki pozwoliła mu forma popularnego, a więc schematycznego kształtu gatunkowego, który patronuje jego powieści. Z tego względu, nawet wbrew pretensjom rodzimych recenzentów o zbytnią opisowość narracji i jej dłużyzny, partie utworu Šútovca, opisujące marazm zaczonego obojętnością drobnomieszczańskiego świata, można odczytać jako przekonujące i artystycznie udane. Obrazy dusznej atmosfery, która ogarnęła miasto i spowiła w sen jego domy, hotele, sklepy, cukiernię, aptekę itd., są dobrze sfunkcjonalizowane ze wspomnianym autorskim zamiarem, chociaż rozpatrywane z punktu widzenia reguł poetyki literatury popularnej, ku której skłania się powieść Šútovca, mogą być uchybieniem w stosunku do wartkiego toku akcji fabularnej.

W utworze Šútovca mamy bowiem zawarty materiał fabularny wystarczający dla kilku powieści, przynajmniej dwóch lub trzech. Ale w tej jednej, którą ostatecznie otrzymaliśmy, jest on daleki od wyczerpania; pozostaje zaledwie naszkicowany, tak jak w literaturze popularnej, np. w scenariuszu filmowym lub telewizyjnym. W charakterystycznej dla tekstów kultury masowej dialektyce standaryzacji i innowacji ów drugi biegun reprezentują u Šútovca chwyt narracyjny mające epatować nowoczesnością. Są to znane klisze z literatury niegdyś awangardowej, np. z *nouveau roman*. Funkcję taką u słowackiego pisarza spełniają: symultaneizm powieściowej czasoprzestrzeni, namiastki tzw. obiektywnego opisu à la Robbe-Grillet, demonstracyjnie autotematyczna postać nieokreślonego, ale wyraźnie personalnego narratora, luźna „łańcuszkowa” kompozycja 43 niewielkich epizodów spiętych prologiem i epilogiem. Wszystko to usiłuje sprawić wrażenie quasi-awangardowego narracyjnego modelu do składania. Jednak te elementy kompozycji oraz główne wątki powieści nie są zharmonizowane i zintegrowane, i właściwie biegają odrębnymi torami, reprezentują poetykę dzieła otwartego, postmodernistycznego.

Na fabułę *Mężczyzn i broni* składa się kilka wątków, ale głównymi są: wojenne przygody tajemniczego supermana i dwóch młodzieńców oraz jako ich tło wspomniany obraz życia miasteczka w przededniu wybuchu powstania. Część sensacyjno-przygodowa utworu jest mało oryginalna, choć zapewne przy-

kuje uwagę odbiorcy czytającego dla zabicia czasu. Wątki te rozczarują natomiast czytelnika bardziej wymagającego, ponieważ w sąsiedztwie ze zrelacjonowaną wyżej tematyką polityczną są zbyt banalne i wydają się w tym zestawieniu wręcz niestosowne. Natomiast przedstawienie społecznego tła wydarzeń wypadło naprawdę interesująco. Warto namówić przeto do lekturowego eksperymentu, gwarantującego efekt poznawczy i artystyczny: do wyselekcjonowania właśnie tego drugiego wątku i przeczytania go jednym tchem. Nietrudno go wydobyć z powieści, gdyż zawiera się w partiach wyodrębnionych przez autora według autotematycznej manieri i określonych bądź jako „brulion”, bądź w inny sposób, np. jako „wypiski”. Trzeba jednak stwierdzić, że wprowadzenie do tej w istocie popularnej powieści takiej właśnie płaszczyzny opowiadania motywuje się nader słabo. Jedynym celem tego zabiegu może być tylko popisanie się znajomością różnych technik narracyjnych, które w tym przypadku nie zostały przekonująco uzasadnione i należycie sfunkcjonalizowane. Podjęcie owej gry z czytelnikiem poprzez odsłanianie konwencji, demiurgiczne wprowadzanie kolejnych postaci i epizodów, demonstrowanie narratorskiej wszechwiedzy, skomponowanie powieści z mozaiki miniaturowych epizodów jest tu wtórnym zastosowaniem praktyki niektórych nowatorów (np. Julio Cortazara), ale na tym czysto zewnętrznym podobieństwie inwencja słowackiego prozaika się kończy. Wpisana jest bowiem w schemat literatury dydaktycznej i popularnej.

Rejestr użytych przez niego konwencji epickich wskazuje na ich osobliwy melanz stylistyczny, którego bogactwo jest pozorne. Co jest kiczem w powieści napisanej według tradycyjnych wzorów, łatwo określić. W gorszej sytuacji jest czytelnik podejrzewający o tandetność tekst tego rodzaju, co np. scenariusz. Jak postąpić z powieścią stylizowaną na scenariusz? Trzeba ocenić ją jako powieść właśnie, gdzie zawsze pożądana jest koherentność stylu i kompozycji. Tymczasem powieść Šútovca zawiera — zgodnie z hasłem producentów masowej kultury — wszystko dla wszystkich. Autor sięgnął do tradycji rodzimej literatury, w której już od lat trzydziestych największą popularność zdobyły dwa typy powieści: historyczno-sensacyjna i sentymentalna. Połączył je, a całości nadał popularną oprawę, ale je zmoder-

nizował. Można zatem w przypadku tego rodzaju powieści zasadnie mówić o zjawisku rekonfiguracji modernizmu, gdy dość powierzchowna stylizacja na nowoczesną („awangardową”) powieść łączy się z tekstem literatury popularnej. Można mówić o swoistym (pseudo)nowoczesnym makijażu. Zastosowany przez autora kulturowy kamuflaż usiłuje ukryć typowo socrealistyczne treści. Oprócz obrazów pogrążonego w kolaboracyjnym letargu miasteczka oraz politycznego podziemia kolejarzy dodał jeszcze wątek sensacyjno-kryminalny z jego swoistym antybohaterem, słowackim kolegą kpt. Klossa, w tajnej misji poruszającym się po mieście niczym sam Wallas z *Gum* Alaina Robbe-Grilleta. Dołączył także wątek młodzieżowo-awanturniczy, wyrwany jakby z powieści harcerskiej, reprezentowany przez przygody młodych amatorów turystyki wciąganych w wir wojny. Ich czyste natury przeżywające wtajemniczenie w dorosłe życie są kalką postaci Nicka Adamsa; nam mogą skojarzyć się z nostalgicznymi bohaterami trampowskich wczesnych utworów Stanisława Czycza i Edwarda Stachury. Opatrzona hemingwayowsko brzmiącym tytułem powieść Šútovca, opowiada, jak wszystkie pozytywne jej postacie dorastają do udziału w narodowym powstaniu, ukazuje, jak jego żołnierzami zostają ludzie politycznie dojrzały i zupełnie niedojrzały, robotnicy i uczniowie. Dydaktyczno-propagandowa podszełka tego utworu jest aż nadto widoczna.

Szlachetny ten cel nie chroni Šútovca od wpływu literackiej trywialności, cała jego powieść składa się z fabularnych, charakterologicznych i językowych stereotypów. Przy generalnej ocenie tego utworu należy jednak uniknąć błędu wielu krytyków literatury popularnej, którzy spychają jej wytwory w regiony podkultury. Wykorzystane przez Šútovca stereotypy użyte zostały świadomie. Krytyk i teoretyk literatury popularnej, autor telewizyjnych scenariuszy, wystąpił z taką powieścią, która by w praktyce sprawdziła jego tezy o tzw. literaturze specjalnych funkcji (por. jego studium w czasopiśmie „Romboid” 1971, nr 2). Ta odmiana beletrystyki jest komplementarnym wobec literatury o ambicjach wysokoartystycznych składnikiem kultury. O ile utwory zaliczane do literatury uniwersalnej skierowane są w stronę ludzkiego egzystencjalnego uniwersum, to literatura o zadaniach specyficznych adresowana jest do czytelników, których kulturę

literacką ukształtowało silne zróżnicowanie ich społecznego statusu, funkcji i miejsca w podziale pracy. Prowadzą one, zdaniem kulturoznawców — nie tylko Šútovca, do wyrazistej redukcji osobowości oraz wyodrębnienia jej elementu biologicznego, obejmującego instynkty i emocje. Do takiego odbiorcy skierowana jest literatura popularna, przekazująca treści łatwo poddające się mechanizmom projekcji i identyfikacji. Powieść Milana Šútovca, traktująca o epizodach z życia jego narodu podczas wojny, wskazuje na krystalizowanie się epickiego warsztatu tego autora usytuowanego w ramach słowackiej literatury popularnej.

Daleko od arcydzieła Wizja historii w *Pałę Paryż* Brunona Jasieńskiego

Paryż — stacja eksperymentalna historii¹

Aby odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Bruno Jasieński spał w swej powieści *Paryż*, należy zwrócić uwagę na to, od czego zaczyna się opowiedziana przez niego fabuła. Otóż rozpoczyna się ona tak, jak ekonomiczny traktat, a mianowicie analizą najprostszej zależności ekonomicznej:

Zaczęło się to od drobnego, nic na pozór nie znaczącego wypadku natury zdecydowanie prywatnej. Pewnego pięknego listopadowego wieczora na rogu ulicy Vivienne i bulwaru Montmartre Jeanette oświadczyła Pierre'owi, że potrzeba jej nieodzownie wieczorowych pantofelków².

W tym pospolitym zdarzeniu nie byłoby nic szczególnego, gdyby nie to, że przez swą typowość i powtarzalność staje się ono zjawiskiem społecznym. Podobnym związkom poddane są przecież wszystkie pary na świecie. Jasieński eksponuje ten właśnie fakt, powtarzając podobny wypadek w ramie kompozycyjnej zamykającej powieść. Po upływie roku przydarzy się on innej parze, tym razem w Lyonie. Powtórzenie to dla czytelnika nie

¹ Formuła Jana Wyki pochodząca z recenzji w „Nowinach Literackich i Wydawniczych” 1957, nr 5.

² B. JASIEŃSKI: *Pałę Paryż*. Warszawa 1957, s. 13. Wszystkie cytaty z powieści według tego wydania.

jest już tylko zdarzeniem, lecz zjawiskiem. Prawdliwość ekonomiczna działa w Lyonie w taki sam sposób, jak zadziałała uprzednio w Paryżu. Taki zasięg i kierunek przebiegu historii wyznacza więc intelektualny horyzont historycznego materializmu, przyjęty również przez futurystycznego autora powieściowego spalenia kapitalistycznej stolicy jako symbolu owego porządku społecznego.

Bohaterowie wyjściowej sytuacji fabularnej utworu Jasieńskiego pozostają wobec siebie nie tylko w stosunku uczuciowym, ale również ekonomicznym. Muszę to tu podkreślić, ponieważ w szkicu tym interesuje mnie nie erotyka, lecz ekonomika — to ona bowiem jest rzeczywistą bazą i fundamentem opowiedzianej przez Jasieńskiego historii.

Ekonomiczną stronę uczuciowego związku, a zarazem społeczny stosunek kochanków z powieści Jasieńskiego wyznaczają wspomniane pantofelki, będące po prostu towarem. Pisarz podaje najprostszy przykład ilustrujący podstawowe dla Marksowskiego rozumienia historii prawo:

przykład tego osobliwego faktu, który przechodzi poprzez całą ekonomię [...] ekonomia traktuje nie o rzeczach, lecz o stosunkach między osobami, a w ostatniej instancji między klasami, lecz stosunki te są związane z rzeczami i występują jako rzeczy³.

W omawianej powieści Jasieńskiego zawiązanie akcji polega więc na tym, że jedna ze stron pożąda nowej pary butów, a druga strona nie może ich dostarczyć, bo nie jest w stanie nabyć ich na rynku. Taką właśnie, zdawałoby się niewinną anegdotkę wykorzystuje pisarz do zawiązania intrygi fabularnej. Rozumie ją, a następnie rozwinię w swojej powieści według tez Marksowskiej antropologii oraz przy użyciu specyficznie literackiej metody dialektycznej. To są światopoglądowe wyznaczniki kompozycji przedstawionego w powieści świata. Pierre nie ma możliwości dostarczenia żądanych przez kochankę przedmiotów, bo nie mając pieniędzy, nie może ich nabyć. Nie ma pieniędzy, ponieważ został zwolniony z pracy. Został bez pracy, gdyż nastąpiły redukcje, a one z kolei są spowodowane

³ F. ENGELS: *Karol Marks — „Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej”*. W: K. MARKS, F. ENGELS: *Dzieła wybrane*. T. 1. Warszawa 1949, s. 349.

kryzysem w przemyśle. Idąc tą drogą analizy przyczyn i skutków zjawisk społecznych, trafiamy razem z Jasińskim do Paryża połowy lat 20 ubiegłego wieku.

Pisarz przybył tutaj w 1925 roku po to, aby po niespełna dwóch latach miasto to w manifestacyjnej, literackiej formie zniszczyć. Dlaczego Jasiński spalił Paryż? — to pytanie jest niewątpliwie kluczowe w interpretacji tego utworu. Od razu też nasuwa się na nie odpowiedź. Ogłaszając tę powieść, pisarz chciał stworzyć literacki mit rewolucji proletariackiej. Ale dlaczego jej przebieg usytuował właśnie w Paryżu? Wydaje się, że uczynił to z kilku co najmniej powodów. Przede wszystkim dlatego, że tamtejsze, charakterystyczne dla stadium rozwiniętego kapitalizmu, stosunki polityczne znał najlepiej, bo z autopsji. Sytuacja gospodarcza, jaką Jasiński obserwował we Francji w latach 1926—1927, była pod każdym względem niedobra i symptomatyczna dla mającego niebawem nastąpić wielkiego kryzysu. Pisarz informował zresztą o tym w swych korespondencjach z Paryża dla polskiej prasy. O wyborze Paryża na miejsce akcji rewolucyjnej powieści, oprócz względów autobiograficznych, zdecydować mogło symboliczne, utrwalone także w tradycji marksistowskiej, znaczenie stolicy Francji jako historycznego miejsca wielu radykalnych rewolucji społecznych, poczynawszy od końca XVIII wieku. Fryderyk Engels w przedmowie do *Osiemnastego brumaire’a Ludwika Bonaparte* Karola Marksa pisał:

Francja jest krajem, w którym dziejowe walki klasowe bardziej niż gdziekolwiek doprowadzane były za każdym razem do ostatecznego rozstrzygnięcia; toteż i zmieniające się kolejno formy polityczne, wewnątrz których walki te się rozgrywają i w których znajdują wyraz ich wyniki, występują tu w najostrzej sformułowanych konturach. Francja, ośrodek feudalizmu w wiekach średnich, typowy kraj jednolitej monarchii stanowej od czasów Odrodzenia, zdruzgotała w Wielkiej Rewolucji feudalizm i ustanowiła czyste panowanie burżuazji w postaci tak klasycznej jak żaden inny kraj europejski. I również walka podnoszącego głowę proletariatu przeciwko panującej burżuazji występuje tu w wybitnie ostrej formie, nieznanej innym krajom⁴.

⁴ F. ENGELS: *Przedmowa*. W: K. MARKS: *Osiemnasty brumaire’a Ludwika Bonaparte*. Wyd. 3. W: K. MARKS, F. ENGELS: *Dzieła wybrane*. T. 1..., s. 227—228.

Diagnozę tę potwierdza również historia najnowsza. Rewolucyjne tradycje Paryża są żywe także współcześnie, czego dowodzi nie tylko maj 1968 roku. Pamiętajmy zatem o przestrodze Emila Ciorana: „Życie bez utopii staje się na dłuższą metę duszące, przynajmniej dla większości [...] świata, pod groźbą skamienienia, potrzeba nowego obłędu”⁵.

Futurystyczny teatr historii

Nad światem przedstawionym w drugiej, najobszerniejszej części *Palę Paryż*, stanowiącej fabularny trzon tej powieści, unosi się duch *Osiemnastego brumaire’a Ludwika Bonaparte* Karola Marksa. Historia powstania i upadku marionetkowych republik zorganizowanych w poszczególnych dzielnicach zadumionego Paryża jest modelowym, literackim odzwierciedleniem sytuacji bliskiej tej, która została zanalizowana przez Marksa. Historyczne doświadczenie lat 1848—1851 stało się impulsem rozwoju jego poglądów na państwo i rewolucję. W *Osiemnastym brumaire’a Ludwika Bonaparte* doszedł on do wniosku, że w celu wprowadzenia dyktatury proletariatu należy przede wszystkim zniszczyć stary mechanizm klasowego panowania burżuazji. Dlatego właśnie bohater Jasieńskiego, Pierre, osadzony w więzieniu, wysłuchuje tam popularnego wykładu marksizmu:

Świat, jak źle skonstruowana maszyna, więcej niszczy, niż produkuje. Tak dalej nie podobna. Trzeba rozebrać wszystko aż do śrubek, co nieużyteczne — odrzucić, rozebraćszy zmontować na nowo, na fest! Plany leżą gotowe, monterów świerzbą ręce, tylko stare, zardzewiałe żelastwo nie puszcza. Wrosło, pozrastało się w szwach tkanką rdzy — każdy gwint wypadnie odrywać zębami.

I w czarnym, nadymionym pudełku celi taśmą feerycznego filmu rozwijał się mit o nowym ładzie zrekonstruowanego świata⁶.

⁵ E. CIORAN: Historia i utopia. Przeł. M. BIĘNCZYK. Warszawa 1997, s. 14.

⁶ B. JASIEŃSKI: *Palę Paryż...*, s. 49.

Historyczna praca Marksa analizuje nieskuteczność działań politycznych we Francji w latach 1848—1849, które nie doprowadziły do rewolucji socjalistycznej i skończyły się restauracją rządów napoleońskich. Stało się tak wskutek połowiczności reform ustrojowych wprowadzanych przez kolejne gabinety rządowe. Marks przedstawił w tym studium, jak historyczna szansa dokonania przemian rzeczywiście rewolucyjnych i stworzenia ustroju, jakiego nigdy jeszcze nie było, zostaje zaprzepaszczone, gdyż ludzie w momentach kryzysu rewolucyjnego wywołują duchy przeszłości, „zapożyczają od nich imiona, hasła bojowe i szaty, ażeby w tym uświęconym przez wieki przebraniu i w tym zapożyczonym języku odegrać nowy akt historii świata”⁷. Ale historia powtarza się co najwyżej jako farsa i karykatura. Marks wskazuje na to, obrazowo porównując postępową rewolucję 1789 roku ze wsteczną z roku 1848. Pierwsza rozwijała się po linii wstępującej i każda z kolejno przewodzących jej partii opierała się na partii bardziej postępowej (konstytucjoniści, żyrondyści, jakobini). Odwrotnie sytuacja kształtowała się podczas rewolucji w 1848 roku. Charakteryzowała ją „pstra mieszanina krzyczących sprzeczności”, które zadecydowały o jej karykaturalnej i farsowej treści — reaktywowaniu zabłąkanych w historii widm anachronicznych rozwiązań ustrojowych.

Podobnie groteskową sytuację przedstawia Jasieński, ale akcję swej powieści przenosi w lata I wojny światowej, której dżuma jest w tymże utworze łatwo czytelną literacką symbolizacją. Z powodu wybuchu epidemii, rzekomo w obronie przed jej skutkami, reanimowano w zadżumionym Paryżu (czytaj: w Europie, na świecie) najbardziej anachroniczne formy ustrojowe. To właśnie ten element fabuły powieści i związane z nim epizody wywołują skojarzenie z ujęciem Marksowskim. Jak w sytuacjach zaistniałych po kolejnych zamachach stanu w Paryżu w latach 1848—1851, tak również w Paryżu przedstawionym w powieści Jasieńskiego całe narody zostają przeniesione wstecz w obumarle epoki historyczne i tym swoim położeniem przypominają sytuację owego obłąkanego Anglika z Bedlamu, któremu wydawało się, że żyje w czasach starożytnych faraonów. Epidemia dżumy

⁷ K. MARKS: *Osiemnasty brumaire’a Ludwika Bonaparte...*, s. 229.

w Paryżu Jasieńskiego stała się „akuszerką” narodzin separatystycznych państw — widm z przeszłości. Historię ich powstania przedstawia pisarz w stosownej dla każdego z nich dekoracji, wśród której pojawiają się postacie typowych marionetek w odpowiednich dla ich ról kostiumach.

By odpowiedzieć na ogólne pytanie o to, jaki obraz historii skonstruował Jasieński w *Pałę Paryż*, innymi słowy — jak historia przejawia się właśnie w tej powieści, warto zwrócić uwagę na strukturę czasu i przestrzeni przedstawionej rzeczywistości. Tak zwane „długie trwanie historii” (termin Fernanda Braudela) zostaje u Jasieńskiego skrócone i skondensowane do czasu fabularnego, który w stosunku do rzeczywistości uległ — zmakietowany dla celów literackiego wykładu Jasieńskiego o najnowszej historii świata i Paryża — znacznemu skumulowaniu w zamkniętym przez epidemię obszarze miasta.

Otoczona pierścieniem wojskowego kordonu sanitarnego stolica Francji staje się w ramach parabolicznej poetyki omawianej powieści modelem całego świata. Paryż w okresie zarazy to — w ujęciu pisarza — zminiaturyzowany świat, globalne miasto całej ludzkości. Za pomocą w ten sposób wymodelowanej makiety stolicy kapitalistycznego świata, świata podzielonego na szereg autonomicznych państw, pisarz w wielkim skrócie — jakby w serii przykładowo zatrzymanych i wyciętych z diachronii kadrów — ukazuje typowe historyczne formacje społeczne i systemy ustrojowe.

Opowiedziana przez Jasieńskiego historia zadżumionego miasta jest zatem pogładowym skrótem historii świata, szerzej biorąc — historią kolejnych formacji społeczno-ekonomicznych od wspólnoty rodowej do komunizmu, i ogólnie — artystycznym obrazem kapitalizmu w okresie panującej nad nim wojny światowej. Światowa ewolucja ustrojowa jest u Jasieńskiego celowo uproszczona i przyspieszona, tak aby można ją było przedstawić na synchronicznym powieściowym modelu, w którym może obowiązywać czas mityczny.

W *Pałę Paryż* w niedługim czasie od momentu epidemii dżumy dochodzi do następujących wydarzeń:

Dnia 30 lipca, niemal równocześnie, z jednolitego organizmu Paryża, drogą zbrojnych zamachów separatystycznych, w spon-

tanicznym odruchu samoobrony przed zetknięciem z zarazą Aryjczyków, wyodrębniły się dwie dzielnice: Łacińska i Ratusz, tworząc na mapie dawnego Paryża dwa samodzielne państewka: chińskie i żydowskie. Za przesunięciami rasowymi podążyły socjalne.

Dnia 4 sierpnia ludność robotnicza dzielnic Belleville i Menilmontant, rozbudzona nagłym nieprzewartym musem zawładnięcia skromną gospodarką własnego, wymykającego się jej z rąk życia, ogłosiła swe terytorium samoistną republiką radziecką. Na stronę powstańców przeszło wojsko.

Wieczorem tegoż dnia, na znak protestu, kameloci królewscy przy poparciu katolickiej ludności przedmieścia Saint-Germain opanowali Lewy Brzeg Sekwany, od Pałacu Inwalidów do Pola Marsowego, ogłaszając restaurację monarchii.

Zaskoczona błyskawiczością wypadków, zagrożona w swoim posiadaniu anglo-amerykańska ludność dzielnic centralnych uczuła się zmuszona zająć wobec nich określone stanowisko i przedsięwziąć środki ostrożności [...] zdecydowano jednomyślnie dzielnice zamieszkałe przez ludność anglosaską ogłosić na czas zarazy autonomiczną koncesją anglo-amerykańską [...].

Tematem ożywionej dyskusji stała się sprawa tubylczej ludności francuskiej, zamieszkującej teren nowej koncesji. Większość głosów uzyskała jednak rozumna propozycja ministra Ramsaya Marlingtona, który wystąpił z wnioskiem użycia francuskich mieszkańców koncesji, po ich gruntownym rozbrojeniu, do świadczeń służebnych [...]. Od świadczeń tych [...] zwolnieni być mieli [...] mogący się wykazać rentą roczną przewyższającą sto tysięcy franków [...].

Wypierana z kolejno powstających państewek bezpańska emigracja rosyjska idąc za przykładem innych narodowości, okopała się w Passy ogłosiwszy tę dzielnicę białą koncesją rosyjską. Uformowany naprędce rząd nowej koncesji dla obrony jej granic powołał do życia białą gwardię⁸.

Separatyzmy narodowe, rasowe i religijne nie obejmują zasadniczych różnic klasowych, a zatem również ustrojowych. Są jedynie ich parawanem. Za pomocą operetkowego niemalże epizodu, w którym uczestniczy dwóch kadetów pełniących wartę na granicy

⁸ B. JASIEŃSKI: *Pałę Paryż...*, s. 175—177, 193.

dwóch monarchii, Jasieński przedstawia sztuczność i iluzoryczność jakichkolwiek granic w tym świecie.

Jakie to zabawne: wczoraj jeszcze byli kolegami, grali pod ławką w oczko i po lekcjach w tenisa, a dziś — gwardziści, stojący na straży dwóch odrębnych, rozciągających się po obie strony mostu państw, co prawda nie wrogich i do pewnego stopnia nawet sprzymierzonych, ale bądź co bądź odrębnych [...]

I dwaj szesnastoletni chłopcy wsparci na karabinach, tyłem do balustrady, patrzą statecznie w przestrzeń: dwóch ołowianych żołnierzyków na tekturowym moście na tle kunsztownej papierowej dekoracji, przypominającej do złudzenia Paryż dorosłych⁹.

Wskutek kataklizmu, jakim stała się dla miasta epidemia dżumy, szowinizm rasowy i narodowy wzmocniony zostaje zaślepieniem spowodowanym przez alienację religijną:

Psychoza religijna ogarniała powoli, lecz systematycznie, coraz szersze kręgi ludności [...] Nabożeństwo z wystawieniem sakramentu trwało bez przerwy, odprawiane przez wojskowych księży ślaniających się ze zmęczenia.

W cerkwi na ulicy Daru metropolita w złotych ryzach gęstym, dostałym basem czytał ewangelię i dzwony dzwoniły wszystkie jak w dzień wielkanocny.

W synagodze przy ulicy Victoire nad pasiastym tłumem w tałesach płonęły świece i ludzie, jak języki niewidzialnych dzwonów, kołysali się w wahadłowych ruchach, a powietrze, jak dzwon, odpowiadało lamentem. [...]

Rozproszkowani w olbrzymiej kadzi miasta ludzie, w obliczu wszystko niwelującego strychulca śmierci, czepiali się kurczowo, w ślepym pędzie odśrodkowym, każdego elementu własnej odrębności, zbijali się, jak opilki żelazne dokoła biegunów magnesu, dokoła świątyń własnego obrządku. Wieże kościołów, cerkwi i meczetu odprowadzały w niebo, jak piorunochrony, rosnący z każdą chwilą magnetyczny prąd odrębności, zbijający rozproszone stado ludzkie w samoistne kompleksy rasowe i religijne¹⁰.

⁹ Tamże, s. 180—181.

¹⁰ Tamże, s. 85—86.

W artystycznej wizji Jasieńskiego zadżumiony Paryż jest więc — powtórzmy — rodzajem modelu całego świata. W modelu tym poglądowemu zmakietowaniu uległy poszczególne dzielnicowe państwka, sąsiadujące z sobą na owej makiecie świata, stając się przeglądem zanotowanych przez historię kolejnych formacji społecznych i kulturowych. Stworzony przez pisarza obraz zarażonego miasta bliski jest więc spojrzeniu na polityczną mapę ówczesnego świata, na której przecież kontrasty ekonomiczne i ustrojowe, również między najbliższymi sąsiadami, bywają równie olbrzymie i zaskakujące, co w powieści polskiego futurysty.

Pół wieku po klasyku marksizmu temat socjalnej rewolucji podejmowano w wielu literaturach. Skonstatowano np. daleko idące analogie między powieścią Jasieńskiego a czeskimi utworami utopijnymi Karola Čapka, Jana Weissa i Marii Majerovej. Postawiono tezę, iż polska powieść, zwłaszcza w swej pierwszej części, mogła być ich inspiracją. Zwrócono uwagę na wspólną funkcjonalność ekspresywnej metaforyki i środków stylistycznych rodem z poetyki futuryzmu. Takiego śladu w czeskiej prozie nie pozostawiły druga i trzecia część polskiej powieści, bo narrator zrezygnował z roli poety, poddał się bowiem strategii agitatora¹¹.

Model historii

Bruno Jasieński oczywiście nie przedstawił, bo nie mógł tego zrobić w utworze literackim, pełnej historii świata. Nie zamierzał także dać możliwie wyczerpującego obrazu struktur politycznych wszystkich kolejnych formacji społeczno-ekonomicznych. Jako parabolicznym ekwiwalentem całej historii ludzkości posłużył się w tym utworze jej skrótem — przypo-

¹¹ J. HOLÝ: *Možnosti interpretace. Česka, pol'ska a slovenska literatura 20. století*. Olomouc 2002, s. 162—163. Na pracę tę zwrócił mi uwagę Profesor Józef Zarek.

wieścią o epidemii dżumy w stolicy Francji. Historia przebiegu zarazy oraz jej społeczne konsekwencje powtarzają jednak w skrócie nie tylko historię światowej wojny, ale także historię świata. To ujęcie Jasińskiego różni się zasadniczo m.in. od narracji *Historii świata* Herberta George'a Wellsa tym, że jest literacką ilustracją marksistowskiej teorii rozwoju społecznego. Paryż w powieści Jasińskiego odgrywa rolę zminiaturyzowanego modelu całego świata. Przypowieść polskiego futurysty, tak jak każdy model, jest konstrukcją teoretyczną, a nie *stricte* historyczną i jedynie izomorficzną w stosunku do rzeczywistej historii. Zawarty w *Palę Paryż* sjużet zachowuje walor pełnego izomorfizmu wobec tzw. prawdy historycznej i może być pod tym względem wszechstronnie z nią konfrontowany, oczywiście przy zachowaniu reguł obowiązujących przy przekładzie interesiotycznym.

W niniejszym wywodzie fabuła omawianej powieści jest weryfikowana przez odwołanie się do znanych naukowych ustaleń klasyków materializmu historycznego. W przypadku interpretacji utworu wybitnego pisarza rewolucyjnego jest to najbardziej bezpośredni kontekst wyjaśniający — co jest oczywiste samo przez się.

Z tego względu uzasadnionym komentarzem dyrektywy kompozycyjnej przyświecającej zamiarowi twórczemu Jasińskiego w *Palę Paryż* może być metoda przyjęta przez Marksa w *Kapitale*. W dziele tym Marks, opierając się na wynikach badań historycznych, w celu odsłonięcia mechanizmu funkcjonowania systemu kapitalistycznego posłużył się modelem holistycznym i następującą tezą poznawczą:

Historia rozwija się często w skokach i zygzakach i gdyby trzeba było wszędzie iść za nią, to należałoby wówczas nie tylko uwzględnić wiele rzeczy mniej ważnych, lecz często nawet przerywać bieg myśli [...]. Tak więc jedynie odpowiednia była metoda logiczna. Nie jest ona jednak w istocie niczym innym, jak metodą historyczną, ogołoconą tylko z formy historycznej oraz przypadkowości, stanowiących pewną przeszkodę. Od czego zaczyna się historia, od tego musi się również zacząć bieg myśli i dalszy jego ruch nie będzie niczym innym jak odbiciem procesu historycznego w postaci abstrakcyjnej

i formie teoretycznie konsekwentnej; odbiciem poprawionym, lecz poprawionym według dostarczonych nam przez sam rzeczywisty proces historyczny, przy czym każdy moment badań można w tym punkcie jego rozwoju, w którym osiąga zupełną dojrzałość i klasyczną formę¹².

Fabula oraz jej kompozycja w powieści Jasieńskiego — począwszy od na pozór prywatnych tylko, ale w istocie rzeczy społecznych, perypetii pary kochanków, a na obrazie zwycięskiej rewolucji proletariackiej kończąc — stanowią właśnie taką marksistowską literacką adaptację przebiegu procesu historycznego. Autor *Słowa o Jakubie Szeli* stworzył zatem — w języku i poetyce futuryzmu — artystycznie efektowne i czytelne opracowanie marksistowskiej problematyki historiozoficznej dokonanej w języku i poetyce futuryzmu¹³.

Zawarty w *Palę Paryż* sposób rozumienia historii jest więc konstrukcją inspirowaną przez intelektualny horyzont materializmu historycznego. Przedstawiona w tej powieści fabuła jest modelową literacką ilustracją teorii procesu historycznego zbudowanego na gruncie marksizmu. Wprawdzie w przypadku obu tych różnych systemów tekstowych odmienne pozostają ich tworzywa (fakty historyczne — fikcja literacka) oraz gramatyka, której podlegają (język naukowy — zmetaforyzowany język literatury), jednak sens tych przekazów okazuje się zbliżony. Homologię tę Jasieński uzyskał dzięki zbudowaniu przedstawionej w powieści sytuacji fikcyjnej według modelu rzeczywistości historycznej systemowo analogicznego do marksistowskiej filozofii dziejów.

W szkicu niniejszym staram się udowodnić tezę, że autor *Palę Paryż* rozumie historię, operując tymi samymi kategoriami logicznymi, co klasycy marksizmu. W jego powieści obraz zadanym stolicy Francji jest beletrystyczną alegorią całe-

¹² F. ENGELS: *Karol Marks* — „Przyczynek do krytyki...”, s. 348. Por. też o zasadzie historyzmu: W.I. LENIN: *O państwie*. W: TENŻE: *Dzieła*. T. 29. Warszawa 1956, s. 469.

¹³ Por. na ten temat: T. BUJNICKI: *Bruno Jasieński 1901—1939*. W: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 3. Red. I. MACIEJEWSKA, J. TRZNADEL, M. POKRASENOWA. Kraków 1993; P. MAJERSKI: *Odmiany awangardy*. Katowice 2001, rozdz. *Brunona Jasieńskiego re-konstruowanie literatury i świata*.

go, najpierw burżuazyjnego, a potem kapitalistycznego świata, znajdującego się w szczytowej fazie kryzysu społecznego i uwikłanego w wojny zaborcze, a wskutek tej sytuacji stojącego w obliczu rychłej i nieodwracalnej zagłady. Ten sfabularyzowany model Jasieńskiego legitymuje się strukturą analogiczną do rozpoznania tych samych historycznych sytuacji oraz ich społecznych i politycznych konsekwencji opisanych w dziełach klasyków marksizmu.

Rekonstruując literacką wizję historii wpisaną w powieść Jasieńskiego i weryfikując ją z prawami historycznymi sformułowanymi na gruncie materializmu dialektycznego, nie należy ulec złudnemu wrażeniu wynikającemu z odmiennych punktów widzenia (literatura — nauka) i wyolbrzymiać różnic istniejących niewątpliwie pomiędzy nimi, a przecenianych wielokrotnie przez krytykę literacką w historii recepcji powieści Jasieńskiego. Różnice te są po prostu następstwem zastosowania przez pisarza określonego kodu literackiego, a w nim cech stylistycznych futuryzmu (groteska, karykatura, utopia), wprzęgniętych tu w służbę literatury politycznie zaangażowanej po stronie lewicy społecznej lat 20. Trzeba natomiast zwrócić uwagę na ewidentne homologie strukturalne między różnymi systemami językowymi, w jakich zwerbalizowane są obie te wizje świata, historii i rewolucji — literacka i naukowa. Należy także mocno podkreślić ich strukturalną tożsamość logiczną: identyczność formy przy różnorodności tworzywa, którym są przecież, z jednej strony, fakty historyczne, z drugiej — fikcja literacka.

Dzięki takiemu właśnie sposobowi organizacji fikcji w swej powieści Jasieński proponuje modelowe myślenie o historii i daje modelowy obraz mechanizmów procesu historycznego w perspektywie marksizmu. Model ten stanowi fabularna sytuacja wybuchu i przebiegu epidemii, ale służy on izomorficznemu odzwierciedleniu rzeczywistości historycznej. Jasieński konstruując swój literacki model historii nowożytnego świata, składa jego elementy z łatwo widocznych odwołań do prawidłowości teorii rozwoju społecznego, znanych z nauk materializmu historycznego. W efekcie — mimo że jego futurystyczna powieść napisana jest w stylu tego prądu i przy wykorzystaniu poetyki kreacjonistycznej (np. elementy utopii, metoda groteski itp.) —

prawidłowości owe nadają strukturze jego utworu następujące cechy:

- charakter o tyle realistyczny, o ile odzwierciedlają izomorficznie zmienną strukturę rzeczywistości historycznej.
- sieć motywacji fabularnych, które służą ukazaniu przyczynowych i funkcjonalnych związków między elementami kreowanego świata¹⁴.

Takie właśnie ujęcie w *Palę Paryż* powieściowego odbicia procesu historycznego miało w latach 20. znamiona niewątpliwego nowatorstwa artystycznego. W wykonaniu Jasieńskiego zdecydowanie odbiegało bowiem od ówczesnej tradycji literackiej w tym zakresie, która z reguły ograniczała się tylko do relacjonowania warstwy zdarzeniowej historii, np. w sposób, jaki miał miejsce w dziewiętnastowiecznej epice historycznej, opartej na strukturze tzw. powieści akcji. O ile więc historia na warsztacie pisarzy tradycjonalistów jest tylko historią zdarzeniową, o tyle w omawianej powieści Jasieńskiego jest ona historią zjawisk społecznych jako skutków zdarzeń. Podobne zobrazowanie procesu historycznego jest, oczywiście, w ten sposób zbliżone bardziej do jego ujęcia naukowego niż tradycyjnie zbeletryzowanego. Mimo więc faktu, że *Palę Paryż* jest przede wszystkim powieścią polityczną, a nie historyczną, Jasieński pisząc ten utwór, stał się w pewnym sensie prekursorem części nowoczesnych metod narracyjnych, właściwych dla dwudziestowiecznej ewolucji powieści o temacie historycznym. Jej najwybitniejsi twórcy odstępują od trywialnej beletryzacji tradycyjnej historiografii. „Przestają odtwarzać dzieje, kierując swe zainteresowania ku czynnościom badawczym historyka, w wyniku których zamierza on możliwie obiektywnie je odtworzyć. Czas narracji przesuwają się w związku z tym ku teraźniejszości, a historia z dokonanej na wysnuwającą się z wypowiedzi tworzącego ją właśnie podmiotu”¹⁵.

W przypadku *Palę Paryż* taki właśnie, a nie inny jej rezultat artystyczny jest niewątpliwie konsekwencją posłużenia się przez autora podstawowymi dyrektywami Marksowskiego historyzmu

¹⁴ Por. J. TOPOLSKI: *Rozumienie historii*. Warszawa 1978, s. 82.

¹⁵ B. SZWEDEK: *Powieść jako metodologia historii*. „Nurt” 1978, nr 4.

i zastosowania ich w literackiej konstrukcji. Jasieński na przykładzie obrazu miasta poddanego społecznej dezintegracji wyjaśnia istnienie różnych poziomów rzeczywistości historycznej w ich globalnym związku. Tym sposobem przełamuje granice przebrzmiałych artystycznie i intelektualnie tradycyjnych rozwiązań w literackich ujęciach podobnej problematyki.

Zastosowanie tej awangardowej w literaturze pięknej metody modelowania przedstawianej historii oraz założenie przez pisarza w strukturze powieści *Palę Paryż* konieczności jej lektury sterowanej myśleniem modelowym o historii wskazują też na wykorzystaną przez Jasieńskiego metodę modelowania historii fikcją literacką. Jako powieściopisarz sięgnął on nie po najprostsze faktograficzne ujęcie, lecz posłużył się bardziej skomplikowanym modelem eksplanacyjnym. Świat przedstawiony w powieści ma dzięki temu walor strukturalnego wyjaśniania historii, a nie pozostaje jedynie taką czy inną fabularyzacją jej genezy. Dlatego również narracja w tej powieści jest typem narracji wyjaśniającej ogólną strukturę całości procesu historycznego, a nie opisem poszczególnych mniej lub bardziej typowych, składających się nań zdarzeń. Stąd też bierze się wyraźna tendencja do skrótowości tej narracji, eliptyczność i kontrapunktyczność jej fabularnych epizodów.

Owa tak charakterystyczna dla stylu Jasieńskiego skrótowość narracji wynika z wpisanego w poetykę jego powieści ich gatunkowego założenia, iż czytelnik sam zrozumie i skonkretyzuje sobie pozostałą „resztę” przedstawionego świata. Nie bez znaczenia w wyborze takiej właśnie formy narracji, chętnie stosowanej przez autora *Nóg Izoldy Morgan*, mogły też być ulubione przez niego poetyka i styl sprawozdania prasowego, relacji dziennikarskiej, depeszy oraz znamienna dla stylu jego wypowiedzi literackich idea pisarza-kontaktera z rzeczywistością pozaliteracką¹⁶. W przypadku powieści *Palę Paryż* mamy więc do czynienia z typową, a zarazem innowacyjną realizacją jednego z wariantów tej idei, a mianowicie typu kontaktu pisarza z historią społeczną. Jednak nie oznacza to, by autor, propagandowo manipulując

¹⁶ Termin E. BALCERZANA ze wstępu do: B. JASIEŃSKI: *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*. Wrocław 1972.

jąc marksistowskimi modelami relacji społeczeństwa i historii, uniknął symplifikacji, wynikających z ideologicznego zaangażowania w planie zarówno makro-, jak i mikrospołecznym, globalnym i etnicznym. Ideologia zwykle wytwarza uproszczoną wizję i historii, i ludzkiej rzeczywistości. W tym miejscu przypomnijmy opinię Josipa Brodskiego, który — jak rzesze innych — na własnej skórze doświadczył owych eksperymentów: „To nieuchronnie wiedzie [...] do niesprawiedliwości społecznej i [...] do makabrycznej utopii”¹⁷, w której „życie jest nie do pojęcia” — jak w znanym wierszu Wisławy Szymborskiej.

Utopijna powieść Jasieńskiego pomija związek opisany przez Hannah Arendt w książce *O rewolucji* między marksistowskim modelem rewolucji a dwudziestowiecznymi systemami totalitarnymi. Na scenie historii przedstawionej w *Pałę Paryż* nie widać praktyki fizycznie likwidującej przeciwnika konfliktu, eskalującej gwałt do tego stopnia, że rewolucja pożera własne dzieci, czego ofiarą stał się polski futurysta.

¹⁷ J. BRODSKI: *Fragmety przedmowy do włoskiego tomu wierszy Zbigniewa Herberta*. Przekł. M. GODYŃ. „Zeszyty Literackie” 1993, nr 45.

Skąd się wzięły *Medaliony*?

I

Zarówno postawione w tytule pytanie, jak i próba odpowiedzi na nie podyktowane są odczuciem dość zasadniczego braku w dotychczasowym stanie badań nad tym arcydziełem Nałkowskiej. Genezy tegoż zbioru opowiadań zwykło się upatrywać w udziale pisarki w pracach Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce. Także w niezliczonych, już utartych interpretacjach *Medalionów* utwór ów sprowadza się nierzadko do roli dokumentów-reportaży powstałych w tychże właśnie okolicznościach. Jest to, delikatnie mówiąc, duża symplifikacja, albowiem o poetyce *Medalionów* można powiedzieć — używając stylu samej autorki — że łączy się tak silnymi węzłami wzajemnych zależności z wieloma poprzednimi utworami Nałkowskiej, że nie sposób tych związków nie widzieć lub nie można ich pomijać. Słusznie więc Hanna Kirchner przypominała spostrzeżenie Stefana Napierskiego, iż „w twórczości tej pisarki jedna książka zazębia się o drugą z rzadką konsekwencją”¹. Formuła ta nic nie straciła na aktualności także po roku 1925, z którego pochodzi, i może odnosić się do całości pisarstwa Nałkowskiej. Również do *Medalionów* i ich genezy, toteż obok czynników zewnątrztekstowych nie można pominąć oddziaływania tradycji literackiej. Wykorzy-

¹ Cyt. za: H. KIRCHNER: *Twórczość Zofii Nałkowskiej w latach 1906—1926*. „Biuletyn Polonistyczny” 1967, nr 29.

stanie w *Medalionach* protokołów Komisji jest faktem, lecz sama artystyczna decyzja posłużenia się ich formą i stylem została umotywowana wieloma znamionami twórczości Nałkowskiej, poprzedzającej ogłoszenie *Medalionów*.

Ale czyż dostatecznie przekonującym wytłumaczeniem ich artyzmu może być samo uczestniczenie pisarki w pracach Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce? Fakt ten, wciąż powtarzany przez interpretatorów, od 1946 roku, wytworzył stereotypowe określenie genezy *Medalionów*. Nie może być ono wystarczające, ponieważ grzeszy zupełnie podstawowym błędem punktu widzenia sensownego wyjaśniania procesu historycznoliterackiego, w jego ramach oczywiście również całej twórczości Nałkowskiej. Ponad setka opracowań i recenzji tego zbioru opowiadań prezentuje zawężoną perspektywę historycznoliteracką.

Martyrologiczne opowiadania Nałkowskiej, potraktowane jako dokument historyczny, dają bezsprzecznie istotną wiedzę o „epoce pieców”, ale studiowanie dokumentów ma to do siebie, że wytwarza wobec jego przedmiotu spory dystans i rzadko kiedy towarzyszy temu funkcja estetyczna. W takim typie odbioru pedagogizującego uszczuplone zostaje arcydzieło Nałkowskiej. W podobnie wątpliwy sposób przysługują się interpretatorzy pomijający literacki kontekst opowiadań, tradycję pisarską, w której te są zakorzenione i z której wyrastają zarówno swym nowatorstwem, jak i kontynuacjami.

„Tymczasem u Nałkowskiej wszystko jest konstrukcją”² — ta konstatacja może odnosić się nie tylko do powieści *Niecierpliwi*, również do całego dorobku pisarki, wiele mówi też o *Medalionach*. Opowiadania te bowiem, aczkolwiek żywią się fabułą zamkniętą w protokołach zeznań ofiar nazizmu, nie powstały w literackiej próżni. Ich styl zarówno w zakresie logostylistyki, jak i ideostylistyki — by użyć terminów Jerzego Paszka — jest kontynuacją bądź artystyczną ripostą rozwiązań narracyjnych z poprzednich utworów pisarki. Owszem, niektórzy piszący o *Medalionach* wzmiankowali o takich czy innych nawiązaniach ich

² M. GŁOWIŃSKI: *Trzy poetyki „Niecierpliwych”*. W: TENZE: *Porządek, chaos, znaczenie*. Warszawa 1968, s. 220.

stylu do wcześniejszych dzieł ich autorki. Najwyraźniej uczynił to Zbigniew Żabicki, zauważając: „Jeśli dziś cenimy w Nałkowskiej zwłaszcza autorkę *Medalionów*, to trzeba pamiętać, że książki tej nie zrodziło tylko [wyróżn. — K.K.] przeżycie ostatniej wojny. Zapowiedź *Medalionów* jest już w *Choucas*, i to właśnie [...] tam, gdzie Nałkowska dotyka tematów ostatecznych, gdzie spotyka się oko w oko z grozą wojny i mówi o rodzaju ludzkim, nie tylko o człowieku”³. Do tych literackich antecedenencji trzeba też dołączyć tom nowel wojennych *Tajemnice krwi* (1917) oraz zbiór opowiadań więziennych *Ściany świata* (1931). Jednakowoż w globalnych ujęciach twórczości Nałkowskiej i analizach samych *Medalionów* interpretatorzy tej tradycji nie zauważali, prostodusznie podkreślając rewelatorstwo tematyzacji dopiero *Medalionów*.

Warto jednak spojrzeć na twórczość pisarki z perspektywy jej ostatniego tomu opowiadań, gdyż wyznacza on interesujące możliwości interpretacyjne. Okazuje się, że temat wojny, eksterminacji i martyrologii nie jest w *Medalionach* czymś nieoczekiwanym. Stanowi raczej ukoronowanie pewnej problematyki, ważnej w wielu poprzednich utworach. Nałkowska zawsze była pacyfistką. Świadczą o tym chociażby zapiski w *Dziennikach*, zarówno z 1901, jak i z 1905 roku, z lat 1914—1918 oraz okresu 1939—1945. Jej pacyfizm był głęboki i mądry, a nie tylko propagandowy.

Etyczne problemy wojny, odzwierciedlone w świadomości typowo artystycznej, odnaleźć można już w powieści *Hrabia Emil* (1918)⁴. Rozkaz tureckiego ministra spraw wewnętrznych z roku 1915 w *Choucas* brzmiał tak:

Nie zezwoli pan na pozostanie ani jednego Armeńczyka w Bab. Tylko surowość i sprawność, jaką pan zastosuje w wyprowadzeniu deportowanych, da pożądaný przez nas wynik. Proszę jednak przedsięwziąć środki, by trupy nie leżały na drogach. Listy zgonów, przesłane nam ostatnio, nie są zadowalające⁵.

³ Z. ŻABICKI: *Tradycja, styl, obyczaj*. Warszawa 1963, s. 480.

⁴ H. ZAWORSKA: „*Medaliony*” Zofii Nałkowskiej. Warszawa 1969, s. 16—17.

⁵ Z. NAŁKOWSKA: *Choucas*. Warszawa 1980, s. 26—27.

Stylizacja tego fragmentu niedaleko odbiega od tonu rozkazów Himmlera, a zarazem narracji w *Medalionach*. Również reakcja bohaterów na grozę wojny kreślona jest w *Choucas* z podobną jak w *Medalionach*, wstrząsającą powściągliwością, utrzymaną w poetyce „ściśniętego gardła”:

Gdy tak mówiła, jej oczy tragiczne, przechowujące w sobie grozę widzianego, pełne zawsze płomiennych łez, były jednak zupełnie suche. Tylko cieniutkie wargi drżały i krzywiły się lekko, gdy je domknęła⁶.

Właśnie w *Choucas* pojawiają się w większej skali w twórczości Nałkowskiej pierwsze, uderzające bezpośredniością swej poetyki „nagiego faktu” obrazy ludobójstwa. Oto jak wygląda w tej powieści krajobraz po pacyfikacji:

Całe miasta armeńskie, całe wojska widm, całe zastępy mających umrzeć gnano przez bagna i pustynie szlakami, wzdłuż których gniły trupy tych, którzy poszli dawniej. Idąc, umierali z głodu i zarazy — mężczyźni, kobiety i małe dzieci [...] W pobliżu miast nawet widziało się często [...] to jakąś rękę, to ogryzione kości, to kawałek gnijącego mięsa ludzkiego z płytkich zbiorowych grobów wywleczone przez psy⁷.

W szkicu tym proponuję umieszczenie *Medalionów* w kontekście całej poprzedzającej ich powstanie twórczości Nałkowskiej. W tym celu wyodrębnię następujące elementy struktury artystycznej utworu, sfunkcjonalizowane i sprzężone w niej konstrukcyjnie:

- postać narratora i sposób narracji,
- styl językowy,
- konstrukcję powieści literackiej i jej antropologię.

Kładąc akcent w niniejszych rozważaniach na tych wybranych problemach, bez zamiaru ich pełnego wyczerpania, można przypuszczać, iż także analiza innych elementów świata przedstawionego w *Medalionach* potwierdzi obserwacje i wnioski co do charakteru tradycji literackiej stworzonej przez Nałkowską, a tutaj odtworzonej w aspekcie poetyki jej ostatniego zbioru opowiadań.

⁶ Tamże, s. 24.

⁷ Tamże, s. 23.

Oto jak w tej perspektywie rysują się najważniejsze ogniwa tradycji stylistycznej: *Choucas* — *Ściany świata* — *Niecierpliwi* — *Dzienniki czasu wojny* — *Medaliony*. Na obwodzie tego zespołu tekstów znaleźć się muszą, oczywiście, także nowele z *Tajemnic krwi* i *Charaktery* oraz pozostałe utwory, wraz z najbardziej znanymi powieściami.

W dotychczasowych komentarzach do *Medalionów* zabsolutyzowano nieco doświadczenia zebrane przez autorkę podczas jej pracy w Komisji. Nie lekceważąc ich, trzeba przypomnieć, że ona świat zbrodni, cierpienia i śmierci opisywała wielokrotnie przedtem, czyniąc to w podobny jak w *Medalionach* sposób. Dyskusyjne jest więc przypisywanie przez krytykę dopiero *Medalionom* dokonania decydującego przełomu w światopoglądzie i stylu pisarki. Ta niezwykle świadoma charakteru swojego warsztatu twórczego autorka już w 1929 roku zwierzała się, iż książki, które napisała przez 1914 rokiem, stały się jej obce, gdyż w manierze modernistycznej koncentrowała się na miłości, sztuce i medytacji.

To się zmieniło, gdy wybuchła wojna. Świat okręcił się w swych posadach. Ujrzałam wtedy, czym jest drugi człowiek, czym są ludzie. Zobaczyłam rzecz mało mi dotąd znaną: cudze cierpienie.

Nowa seria mych książek jest inna — prawie jak gdyby pisał je ktoś drugi. Nie tylko inne podejmuje tematy, ma także odmienną zupełnie formę. Inne już jest to miejsce, z którego patrzę — więc świat wydaje mi się inny i inaczej musi być pisany. Ta forma, przez krytyków nazwana prostotą, odpowiada takiemu widzeniu świata, w którym właśnie rzeczy małe i mali ludzie godni są uwagi, współczucia, a autentyczność staje się najwyższym postulatem artystycznego piękna⁸.

Już wcześniej („Wiadomości Literackie” 1924, nr 48) pisarka wyrażała się w podobnym duchu, wskazując na pokonanie w swej twórczości szlaku „od kwietyzmu do prostoty”. Problematyka społeczna, konstrukcja postaci oraz wizja świata w *Ścianach świata* i *Niecierpliwych* były wyrazem tej drogi, zwieńczonej *Medalionami*.

⁸ TAJ: *O sobie*. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 47.

Badacze literatury twierdzą, że kwestia, kto i jak opowiada powieść czy nowelę, jest pytaniem zasadniczym w ustaleniu sensu utworu, ponieważ określa perspektywę narracyjną oraz decyduje o szczegółach jego struktury. Zagadnienie narratora jest w dziełach Nałkowskiej problemem niezwykle ważnym. Świadczy o tym wykrycie przez teoretyków tzw. stałego narratora Nałkowskiej, to znaczy takiego sposobu narracji, który jest typowy dla całej jej twórczości. Aczkolwiek charakter tej kategorii ewoluował razem ze stylistycznymi przemianami jej prozy — pisarka konsekwentnie zachowała w funkcji narratora formę „stałe obecnej w utworze świadomości twórczej, badawczego intelektu, który obserwuje, nie sądzi, lecz formułuje, stara się poznać, zrozumieć i nazwać”⁹. Hanna Kirchner opisując wczesne powieści autorki *Granicy*, stwierdziła, że ta łatwo wyczuwalna i pojawiająca się w ukształtowaniu językowej narracji, w aforystyce komentarza postać narratora odegrała zasadniczą rolę w późniejszej twórczości pisarki.

Tak uformowany narrator stał się najlepszym medium sztuki prozatorskiej Nałkowskiej, w pełni sobie przez nią uświadamianym, o czym świadczą jej poglądy metaliterackie, obejmujące również teorię prozy w ramach komunikacji literackiej i nawiązania porozumienia z odbiorcą:

Nie pochylam się nad czytelnikiem, jak nad „maluczkiem”, nie mam wcale obowiązku być od niego mądrzejsza. Pisząc, nie do wierzenia podaję cokolwiek, tylko do wspólnego rozważania, raczej dzielę się własnymi wątpliwościami niż jakąkolwiek pewnością¹⁰.

W ten sposób Nałkowska przekształciła i modernizowała tradycyjny, dziewiętnastowieczny, wszytkowiedzący model narra-

⁹ K. JAKOWSKA: *Ewolucja narracji w międzywojennych powieściach Zofii Nałkowskiej*. W: „Nauki Humanistyczno-Społeczne”. T. 66: *Filologia polska*. Toruń 1975.

¹⁰ Z. NAŁKOWSKA: *O pisaniu*. „Studio” 1936, nr 2.

cji. Zrozumiała, że nadmierna konwencjonalizacja tej formy narracji jest barierą stojącą na drodze rozwoju realizmu literackiego. Zmodyfikowanie tej konwencji, m.in. poprzez wprowadzenie na szeroką skalę mowy pozornie zależnej, zmiennych i ograniczonych punktów widzenia w narracji, przyszło autorce *Granicy* łatwo wskutek swoistego rodzaju jej pisarskich dyspozycji. Łączyły się one z powszechnie znanym u tej pisarki dialogowym stosunkiem do rzeczywistości. Poznawała ją i uczestniczyła w niej w drodze dyskusji i wymiany zdań, podczas której umiała być uważną słuchaczką swych interlokutorów, zawsze rezerwując dla siebie prawo do własnego zdania. Rozmowa z innymi ludźmi była jej filozofią poznawania świata.

Poznajemy rzeczywistość tylko w naszym zasięgu biograficznym — dość ograniczonym. Dopełnia do opowiadanie innych — a także gazeta, książka, nauka, ogłoszenia, ustawy, propaganda. To wszystko składa się na świat taki, jaki jest — świat w połowie pisany i mówiony, świat w znacznej części doznany poprzez innych¹¹.

W ramach wypracowanego przez Nałkowską warsztatu pisarskiego częstym i charakterystycznym sposobem narracji stała się metoda nazwana przez nią samą „bliskim widzeniem”. To właśnie ono, uzupełnione „widzeniem dalekim”, przetransformowało pod jej piórem kanon narracji auktoralnej rodem z ubiegłego wieku. Stosując tę metodę opowiadania, Nałkowska osiągnęła wybitne rezultaty artystyczne, przede wszystkim właśnie w *Medalionach*. Przypomnieć więc warto, jak tę metodę charakteryzowała:

technika *haut reliefu*: wypukłość, dotykalskość, szczegółowość tła. Postacie ludzkie wychylają się z ram ku czytelnikowi — bryłowate, krwiste, głośnie, ujęte behaviorystycznie. Nie mówi się o nich: „lubiała podróżować” albo „wyjechała za granicę” albo „parsknął śmiechem”. Akcja toczy się widzialnie, nawet współcześnie — nie w rozważaniu ani retrospekcji. Ludzi poznajemy z gestów i słów¹².

¹¹ TAZ: *Zwierzenia*. „Nowiny Literackie” 1947, nr 1.

¹² Tamże.

Charakterystyczną formą narracji we wczesnych powieściach Nałkowskiej był wzorzec pamiętnika i panującej w nim narracji subiektywnej. Narratorka przepuszczała opisywany świat przez filtr swej psychiki. Patrzyła nań przez seledynową zasłonę, mówiąc słowami bohaterki *Księcia*. Ta perspektywa nie była — zdaniem wielu krytyków, m.in. Ludwika Frydego — najsilniejszą stroną pisarstwa Nałkowskiej, a związana z nią maniera stylistyczna dawała o sobie znać także w późniejszych utworach. Ale napór wojennej i powojennej rzeczywistości przyspieszył otwarcie „epickiego” okresu twórczości Nałkowskiej, poczynając od *Domu nad łakami* (1925). Narratorka tych nowych utworów nie poprzestaje już tylko na zwierzaniu się z własnych kłopotów, staje się coraz baczniejszą obserwatorką i rzeczową referentką cudzych spraw. Jednak nie zmienia to w zasadniczy sposób postaci narratora: [...] narratorka stoi całkowicie poza sferą przedstawianych ludzi i zdarzeń; nie ma żadnego łącznika, żadnej organicznej więzi pomiędzy nią a jej światem. Dla zachowania ścisłego dystansu wobec faktów Nałkowska patrzy na nie spoza ich kręgu. Ale nie sposób przekreślić siebie. I wbrew staraniom autorki dostrzegamy ją w jej rozmaitych rolach¹³. Będą to role wścibskiej bądź łaskawej sąsiadki z *Domu nad łakami* i z *Niedobrej miłości*, cudzoziemskiej turystki w *Choucas*, prowincjonalnej filantropki w *Ścianach świata*, członkini Komisji do Badań Zbrodni Niemieckich w Polsce w *Medalionach*. To też jest powtarzająca się pozycja narratorów Nałkowskiej, ściśle związana z jej pisarskim światopoglądem, który przenikliwie rozszyfrował Witold Gombrowicz, pisząc o *Granicy*: „Nie ma w tej treści żadnego konkretnego ideału, żadnego określonego moralnego systemu, żadnej hierarchii wartości. Natomiast beznadziejnej treści przyświeca forma przedziwnie ustalona, spokojna, harmonijna, gładka, wytworna, szlachetna, w formie odnajdujemy hierarchie, których na próżno poszukiwalibyśmy w treści [...]. Na czym polega styl prowadzący do takich rezultatów? — [...] na umiejętności przerabiania cudzej głupoty na własną mądrość i cudzego ubóstwa na własne bogactwo”¹⁴. Czyż nie

¹³ L. FRYDE: „Granica” Zofii Nałkowskiej. „Droga” 1936, nr 7—8.

¹⁴ W. GOMBROWICZ: O stylu Zofii Nałkowskiej. „Świat” 1936, nr 5.

w taki sam sposób posługuje się narratorka *Medalionów* głosami biednych ofiar wojny?

W świetle deklarowanego niezadowolenia pisarki z jej tekstów powstałych w modernistycznym okresie twórczości jednym z najwcześniejszych utworów napisanych już w nowej poetyce jest powieść *Choucas* (1927). Postać narratora w tym utworze została skonstruowana dość osobliwie: zdecydowanie odbiega od tego typu wszechwiedzy o przedstawionym świecie, do której aspirowały pretensjonalne opowiadaczki powieści postmodernistycznych. Prezenterka międzynarodowego towarzystwa okaleczonego psychicznie przez światową wojnę i zgromadzonego w szwajcarskim uzdrowisku odnosi się do przedstawianych zdarzeń i ludzi z dużym dystansem. Jej relacja o nich przepojona jest bardziej troską o rzetelne zestawienie i zbadanie faktów aniżeli chęcią ich bezwzględnej oceny. Co innego stało się już głównym artystycznym zamiarem pisarki w tej powieści oraz we wszystkich następnych jej dziełach — poprzez szczególny sposób inscenizacji losów postaci występujących w tych utworach stara się ona przedstawić problematykę antropologiczną. W indywidualnym losie niepozornych bohaterów *Choucas* — zdaniem Włodzimierza Wójcika — odbijała się epoka. Narratorka opowiadanych historii stara się zrozumieć losy poszczególnych postaci, nie spiesząc się przy tym z ich pochopnym osądem. Nie oszczędziła natomiast rządzących nimi mechanizmów¹⁵.

Czyż nie ten sam zamiar artystyczny przyświeca *Medalionom* i zawartemu w nich niewiele tylko historycznie późniejszemu, internacjonalnemu obrazowi eksterminacji? Przecież perspektywa narracyjna przyjęta w opowiadaniu *Kobieta cmentarna* jest powtórzeniem sytuacji narratorki *Choucas*. Zresztą genetycznie ta akurat nowela *Medalionów* wywodzi się wprost z *Dziennika czasu wojny* (por. zapis z dnia 28 kwietnia 1943 roku), a wszakże narracja w *Choucas* oparta jest właściwie na wzorcu dziennika intymnego. Ze swoistego roztopienia tej konwencji narracyjnej w tradycji wzorca narracji realistycznej XIX wieku powstała poetyka „balzakowskiej” trylogii Nałkowskiej (*Romans Teresy Henert, Niedobra miłość, Granica*).

¹⁵ W. WÓJCIK: *Zofia Nałkowska*. Warszawa 1970, s. 186, 203.

Granica uchodzi za najbardziej realistyczną powieść Nałkowskiej. Narracja jest w niej konsekwentnie utrzymana w formie bezosobowej, prowadzonej przez narratora pretendującego do wszechwiedzy i nieujawniającego swego istnienia. Cechuje go dociekliwość i obiektywizm. Prezentowane osoby i zdarzenia narrator *Granicy* stara się możliwie najlepiej zrozumieć, zanim je oceni. W tym celu często dzieli się swym punktem widzenia z postaciami, nie narzuca swego autorytetu. Dlatego oceny przynależne „z urzędu” narratorowi dobrze poinformowanemu są w tej powieści trudno uchwytnie. Stąd sposób opowiadania w *Granicy* jest stosunkowo najbliższy powściągliwej narracji realizmu z drugiej połowy ubiegłego wieku.

Sposób mówienia narratorów późniejszych powieści Nałkowskiej — lakoniczny i rzeczowy — polega na gromadzeniu i przedstawianiu faktów. Ukoronowaniem takiej strategii narracyjnej jest koncepcja opowiadania i przedstawiania przyjęta w cyklu nowel *Medaliony*. W odniesieniu do wcześniejszej *Granicy* Małgorzata Książek-Czermińska określiła to w następujący sposób: „Jeżeli podaje interpretacje, to przytacza opinie z podaniem źródła lub zaznacza ich charakter powszechny, obiegowy za pomocą zwrotów »mówiono«, »podobno«, »jak się zdaje«. W ten sposób narrator podkreśla dystans, który dzieli go od tego, o czym opowiada. Historia, którą zamierza odtworzyć, jest czymś zewnętrznym wobec niego”¹⁶.

Taka pozycja w stosunku do świata przedstawionego należy do stałej cechy narratorów Nałkowskiej. Są oni tak usytuowani we wszystkich jej powieściach oraz mniejszych formach epickich. Ale najróżnorodniejsze warianty tej stałej formy typowo epickiego dystansu wobec świata widoczne są najwyraźniej właśnie w *Granicy* i w *Medalionach*.

Postawę narratora przyjętą w *Granicy* charakteryzuje: „Szacunek dla wszystkiego co jest i pragnienie dotarcia do sedna rzeczy [...]. Nie wystarcza mu dokumentarne opisywanie szczegółowych, konkretnych zdarzeń, pospolitej biografii zakończonej śmiercią, o jakiej wiadomość codziennie można znaleźć w kronice wypad-

¹⁶ M. KSIĄŻEK: *Funkcje konstrukcji stylistycznych w „Granicy” Zofii Nałkowskiej*. „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 6.

ków w gazecie. Odtworzenie takiej historii jest ważne o tyle, że staje się materiałem do rozważania, czym jest człowiek wobec innych ludzi, jakie jest jego miejsce w społeczeństwie i jaka obowiązuje go moralność. Cechy stylu określanego często jako »zintelektualizowany« czy »dociekliwy« są wyrazem tej poszukującej, pytającej postawy narratora¹⁷. W *Medalionach* Nałkowska zdecydowała się ograniczyć do oddania głosu postaciom, eliminując z pierwszego planu opowiadania rezonerskiego narratora, aczkolwiek jego obecność jest dyskretnie zaznaczona, np. w znanym motcie.

III

Realizm najlepszych utworów Nałkowskiej, w tym także realizm *Medalionów* nie jest wynikiem jakiejś ślepej intuicji twórczej czy szczęśliwego przypadku w wykorzystaniu niezwykłego tworzywa. Autorka *Niecierpliwych* należy do tych pisarzy, którzy łączą umiejętność wyrażania własnych oryginalnych wizji artystycznych z teoretyczną świadomością arkanów sztuki literackiej.

Często poruszonym zagadnieniem w krytycznoliterackiej publicystyce Nałkowskiej, mającym przy tym swój konkretny wyraz w jej twórczości oryginalnej, jest sprawa wyboru pomiędzy opisywaniem a przedstawianiem, rozumianymi jako techniki narracyjne. „Opisywanie” widzi pisarka w powieściach, które całe są niejako odautorskim komentarzem, uogólniającymi sądami autora na temat bohaterów, o których wie dużo i dogłębnie. Wszystko w takich książkach jest opowiedziane, a nie przedstawione, nie dane do rozważenia czytelnikowi, ale gotowe, zdecydowane, w najwyższej mierze rozstrzygnięte (*Pisana rzeczywistość*. „Wiadomości Literackie” z 1926). Przedstawianie zaś to ukazywanie postaci w każdorazowym ich działaniu lub przeżywaniu, z czym wiąże się pozostawienie odbiorcy trudu wyciągania uogólnień

¹⁷ Tamże.

i wniosków. Większość bohaterów Nałkowskiej jest skonstruowana na zasadzie przedstawiania. Ich kreacje są związane z „widzeniem bliskim” i znamienne dla uprawianych przez pisarkę małych form narracyjnych, takich jak *Charaktery* i zbiory opowiadań *Tajemnica krwi*, *Ściany świata* oraz *Medaliony*.

Dwa możliwe oglądy rzeczywistości — „widzenie bliskie” i „widzenie dalekie” — znajdują w prozie Nałkowskiej wyraz w dwudzielnej budowie przedstawionego świata. Fabułę swych utworów kreuje z obiektywnej relacji narratora i z punktu widzenia poszczególnych postaci¹⁸. Synchronii „widzenia bliskiego i dalekiego”, perspektywy dramatycznej i epickiej odpowiadają w cyklu *Medalionów* dwie płaszczyzny narracyjne: aktualna autorkialna relacja narratora głównego oraz monologi i zeznania przesłuchiwanym przezeń osób.

Styl narracji głównej cechuje się swoistą „niedostrzegalnością” i „przezroczystością” języka, wspólną wszystkim klasykom realizmu. Język tu użyty usiłuje być stylistycznie nienacechowany: brak w nim metafor, niewiele w nim porównań, pojawia się kilka zaledwie potocznych epitetów. Owo wrażenie ubóstwa obrazowania językowego staje się tu rękomią obiektywności tekstu. Słownictwo tych partii narracyjnych zaczerpnięte jest z mocno utartej w codziennym użyciu warstwy leksykalnej, cechuje się konkretnością i jednoznacznością. W zakresie leksyki i frazeologii daje się w tej warstwie narracji zauważyć zdecydowane dążenie do nieodświeżania połączeń wyrazowych i eliminowania jakiegokolwiek poetyzacji słownictwa. W składni przeważają zdania oznajmujące złożone współrzędnie, dużą frekwencję mają także zdania pojedyncze słabo rozwinięte. Ten typ składni, tzw. sprawozdawczej i nieinterpretującej, jest konsekwencją stosunku narratora głównego do opisywanych zjawisk — chodzi mu jedynie o odtworzenie wypadków okupacyjnych, nie zaś o ich bezpośrednią interpretację.

Podsumowując: język narratora głównego nastawiony jest wyłącznie na funkcję komunikatywną (poznawczą), stara się nie stanowić wartości sam dla siebie, stąd też brak w nim punktów

¹⁸ E. FRĄKOWIAK-WIEGANDTOWA: *Sztuka powieściopisarska Nałkowskiej (lata 1935—1954)*. Wrocław 1975, s. 59.

zaczepienia dla uwagi odbiorcy, takich jak metafory, inwersje składniowe itp. Pewna monotonia składni oraz konkretność leksyki (niewiele pojęć abstrakcyjnych, brak tzw. poetyzmów) sprawiają, że słowo narracji głównej jest w *Medalionach* tym rodzajem znaku, który znika natychmiast po zakomunikowaniu swojej treści¹⁹.

Trzeba wskazać drogę, na której autorka tego zbioru opowiadań osiągnęła taki właśnie styl swej prozy. Styl pamiętnikarski dominował w najwcześniejszej prozie Nałkowskiej. W tych utworach rozważania i myśli narratorki były poświęcone rozpamiętywaniu jej przeżyć, znanych jej ludzi i faktów. To ze świata, co znajdowało się poza jej bezpośrednim wrażeniem, było dość blade i bezbarwne. Debiutanckie utwory Nałkowskiej surowo ocenił już Ludwik Fryde: „Szczególnie w utworach przedwojennych razi nas często sztuczność wysłowienia, pretensjonalność salonowych aforyzmów i kapryśna dowolność ocen, opartych na nieuchwytnym probierzu »piękna«”²⁰. Te narracyjne refleksje i wzmianki autorki dopiero w późniejszych *Dziennikach czasu wojny* nabiorą własnej głębszej wartości i uwolnione zostaną od — według określenia M. Głowińskiego — minoderii w stylu mądrości salonowych²¹.

L. Fryde oraz kolejni komentatorzy twórczości Nałkowskiej wskazują na przełomowy dla tego pisarstwa napór rzeczywistości: najpierw rewolucyjnej, potem wojennej, a w końcu — po-
odrodzeniowej. „Odtąd zaczyna ona z imponującą stanowczością i konsekwencją przezwycięzać swój estetyczny solipsyzm i narcyzm, i szybko dążność ta staje się naczelną dyrektywą jej twórczości [wyróżn. — K.K.]”²².

We wnikliwym artykule o Nałkowskiej Fryde podkreśla, że naczelny zamiar twórczy, jak wyżej określony, zapanowuje niemal udzielnie w tym „epickim” okresie jej pisarstwa. „Interesuje Nałkowską wszystko: ludzkie charaktery i ludzkie losy, zarówno świat salonu, międzynarodalne towarzystwo zebrane w szwajcarskim hotelu, jak i szarzy prostaczkowie, żyjący w kurnych cha-

¹⁹ H. ZAWORSKA: „*Medaliony*” Zofii Nałkowskiej...

²⁰ L. FRYDE: „*Granica*” Zofii Nałkowskiej...

²¹ M. GŁOWIŃSKI: „*Tak jest dziwnie, tak jest inaczej*”. „*Teksty*” 1973, nr 4.

²² L. FRYDE: „*Granica*” Zofii Nałkowskiej...

tach, i przestępcy siedzący po więzieniach, i nawet zwierzęta. Z beznamiętnym chłodem przedstawia autorka rzeczywistość, starannie i drobiazgowo wnika w szczegóły, stara się o całkowite podporządkowanie stylu rzeczom: słowem, książki jej zaczyna naprawdę przenikać duch »nabożnej badawczości« [...]. Od książki do książki zaostrza się jej zmysł obserwacyjny, subtelnie je wiedza charakterologiczna i równocześnie oczyszcza się styl, wyzbywa się mdlawego poetyzowania, idąc niejako na spotkanie konkretnej rzeczywistości.. [...]. Autorka wycofuje się ostatecznie za kulisy; zdarzenia zaczynają same mówić za siebie. Na miejsce rozlewnej pełni, nieograniczonej masy wrażeń z dzieciństwa, z podróży, z działalności społeczno-filantropijnej, wrażeń zresztą doskonale zobiektywizowanych, zjawia się w dramatach skrót, selekcja, ostre akcentowanie pojedynczych faktów»²³.

Posługiwanie się kontrastami – to jest właśnie szkoła stylu *Medalionów*, poetyki dramatu, scenariusza, słuchowiska itp. Silnie zmonologizowane opowiadania z cyklu *Medaliony* są tekstami prawie gotowych, rozpisanych na głosy słuchowisk radiowych, którą to formę Nałkowska uprawiała przed wojną, można przypuszczać, że z jak najlepszym dla powojennych opowiadań skutkiem artystycznym.

Fryde pisząc o stylu *Granicy* i nazywając go „dziwnie ostrym i jakby nieco kanciastym w swym uchwycie konkretności”, wskazuje, iż „jest [on] rezultatem długiej ewolucji artystycznej”. Doszła do niego Nałkowska przez stopniowe przewyżczanie wielu faz przejściowych: lusterkowego narcyzmu, mdłej poetyczności, fałszywej przyprawy aforystycznej oraz nieporadnego realizmu szczegółów. Równolegle ze zbliżaniem się autorki do życia odmieaniał się, przybliżał do języka potocznego jej styl — coraz mniej odstawał od rzeczywistości, coraz ściślej przylegał do rzeczy²⁴.

Powstający pod piórem Nałkowskiej ten coraz bardziej obiektywny opis rzeczywistości stał się przedmiotem komentarzy wielu krytyków. Według opinii Włodzimierza Pietrzaka narratorskie osiągnięcia Nałkowskiej w *Niecierpliwych* polegają na tym, iż pisarka nie referuje zdarzeń, lecz siłą swego talentu stwarza

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

autentyczne rzeczy, unaocznia je, unika natomiast sytuacji jednoznacznie nazwanych, stosuje metodę napomknień²⁵. Bruno Schulz wskazując na wkład Nałkowskiej w rozwój możliwości stylistycznych naszej literatury, tak określa tę rolę: „[...] jej udział w rozwoju polskiego języka literackiego polega jednak raczej na wzmocnieniu dyscypliny i selekcji, na zacieśnianiu wybujałego słownictwa w sensie pewnego purytanizmu i konwencjonalizmu, niż na wzbogaceniu języka”²⁶. Artur Sandauer zauważył natomiast, że: „Nałkowska jest [...] nieuleczalnie obiektywna: opływa tylko zdarzenia, lecz nie wkracza w nie swym osądem. W *Medalionach* ta »opływowość« pozwoliła jej wydobyć całą grozę okupacyjną nie — jak to czynią inni — przez nazywanie jej po imieniu, lecz właśnie przez wstrzymanie się od osądu, przez to, co Husserl nazwałby *epoche* (zawieszenie), przez umieszczenie opisywanych przez nią zdarzeń — niby medalionów — na tle dookólnego milczenia, na tle własnej niemożliwości zrozumienia, dzięki czemu zyskały one podwójną wypukłość”²⁷.

„Niedostrzegalność” stylu głównego narratora służy większemu uwypukleniu potoczności stylu jego rozmówców. Ich wypowiedzi charakteryzują się wysokim stopniem „niedowładu stylistycznego” jako cechą właśnie języka potocznego. Ale też tekst wypowiedzi poszczególnych postaci występujących w *Medalionach* jest stylizowany na mowę potoczną, co zresztą łączy się z zastosowaną konstrukcją rozmowy i konsytuacją. Kwestie padające z ust narratora, ograniczone zwykle do opisu czynników pozajęzykowych, wyjaśniają bliżej sytuację kontekstu i dzięki temu umożliwiają lepsze zrozumienie wypowiedzi kolejnych rozmówców.

Postacie mówiące w *Medalionach* posługują się często słowami okazjonalnymi, wyjaśnianymi w kontekście i konsytuacji. W języku tym daje się zauważyć brak zróżnicowania w doborze słów, co pogłębia wrażenie odbiorcy, że mówiący nie dysponują zbyt dużym zasobem leksykalnym. W ich języku panuje tendencja do

²⁵ W. PIETRZAK: *Nałkowska*. W: TENŻE: *Rachunek z dwudziestolecia*. Warszawa 1955.

²⁶ B. SCHULZ: *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*. „Skamander” 1939, nr 108.

²⁷ A. SANDAUER: „Węzły życia” zamierzone i rzeczywiste. „Odrodzenie” 1948, nr 51—52.

zastępowania pojęć abstrakcyjnych wyrażeniami konkretnymi. Jeżeli zdobywają się nawet na jakieś szczególne obrazowanie, to jest ono ubogie i nacechowane brakiem metaforyzacji. Porównania zbudowane są na zasadzie zestawienia członu porównywanego ze zjawiskami konkretnymi. Tak realizuje Nałkowska poetykę nagiego faktu.

W zakresie składni dominują zdania pojedyncze, słabo rozwinięte, względnie niedokończone. Wśród zdań złożonych przeważają współrzędne, łączone często bezspójnikowo. Sprawia to wrażenie, że mówiący w ogóle nie umieją posługiwać się odmiennym od sprawozdawczego rodzajem składni. Wskutek tej indolencji postacie nie potrafią precyzyjnie opisać — nawet przy użyciu zdań pojedynczych czy współrzędnych — jakiegoś określonego, dość wąskiego wycinka rzeczywistości. Ów prymitywizm językowy, spotykany już w konstrukcji postaci *Ścian świata* i *Niecierpliwych*, wskazuje na to — wedle wniosku Macieja Podgórskiego²⁸ — że postacie *Medalionów* muszą być ludźmi niewykształconymi, o dość prymitywnej strukturze psychicznej. Obca jest im nie tylko wszelka metafizyka, ale niekiedy nawet poznanie pojęciowe. Nie zdają sobie sprawy z tego, że znajdowali się nad przepaścią egzystencjalną. Rzeczywistość zdolni są ujmować tylko w kategoriach empirycznych, zastępując abstrakty konkretami. Umysł tych ludzi zdaje się dysponować jedynie możliwością rejestrowania faktów, nie mogą zaś zdobyć się na ich interpretację (na to wskazuje składnia, jaką się posługują). To są ludzie w szczególnie sposób „wydrażeni” przez zaistniałe warunki społeczne, które zdeterminowały ich psychikę i zachowanie, ludzie ze zredukowanym wnętrzem. Podobne osobowości spotykamy w *Holow Man* Thomasa Stearnsa Eliota, *Głosach biednych ludzi* Czesława Miłosza i opowiadaniach obozowych Tadeusza Borowskiego.

Kazimierz Wyka tak pisał o oddaniu im głosu przez Nałkowską: „Autorka nigdzie nie wykracza poza to, co jest jej dane w słowach najprostszych ludzi, świadków najbardziej wymyślnych okrucieństw. Świadców przez to właśnie pełnych zdumionej niewiedzy, że prostych. Świadców, których ani prawa historii, ani

²⁸ M. PODGÓRSKI: *Główne problemy analizy „Medalionów”*, „Roczniki Humanistyczne” 1965, T. 13, z. 1.

metafizyka nie objaśniają niczego z przeżytych potworności, bo nie mieszczą w ich rozpoznaniu świata. Mordowali Niemcy ludzi? — odpowiada Dwojra Zielona — »oni się bawili w Sylwestra«²⁹.

Podsumowując uwagi o języku narratora oraz w ogóle języku *Medalionów*, trzeba wskazać na jego mimetyczne i imitacyjne funkcje. Wyróżniający się na tle „przezroczystej” i prawie niedostrzegalnej relacji odnarratorskiej potoczny styl tzw. żywej mowy, a także — wymienione tu za Maciejem Podgórskim — metody językowe obiektywizacji wydarzeń odtwarzanych przez narratora (kolokwializacja, zewnętrżność i drobiazgowość opisu, zasady „zbędnego szczegółu” i zaczynania „od środka”) upodabniają poszczególne opowiadania z tomu *Medaliony* do protokołów z rozmów, przy czym tekst wypowiedzi postaci jest formalną imitacją stenogramu tych przesłuchań. Prawdziwy stenogram wykazuje się działaniem redakcyjnego stylistycznego „hebla” języka pisanego protokołu, tekst narracji — zachowuje charakter sprawozdania z zewnętrznych okoliczności wypowiedzi.

Artystycznym celem wymienionych zabiegów pisarskich Nałkowskiej jest ukrycie przed czytelnikiem literackiej konstrukcji opowiadań; przekonanie go o tym, że świat przedstawiony w tych utworach jest wiernym odbiciem obiektywnej rzeczywistości. Cały swój kunszt pisarski zużytkowała autorka *Medalionów* w celu zakamuflowania... kunsztowności tego tomu. Wielu interpretatorów dało się zupełnie uwieść tej stylizatorskiej sztuce Zofii Nałkowskiej, toteż nie rozpoznawali oni literackich źródeł sugestywności jej estetycznej kreacji.

²⁹ K. WYKA: *Sprawa prozy*. W: TENŻE: *Pogranicze powieści*. Kraków 1946.

„Ścieśniam słowa niczym popręg...”*

O pisarstwie Wojciecha Giecy

Nazwisko Wojciecha Giecy nie jest dotychczas notowane w słowniku literackim. Maszynopis tego autora zatytułowany *Galopem przez młodość* zawiera około pół setki prozatorskich miniatur, napisanych w formie bądź dynamicznych opowiadań, bądź uroczych gawęd, i liczy ponad 150 stron. Co ważniejsze, lektura tej prozy dostarcza czytelnikowi niemało satysfakcji towarzyszącej odbiorowi naprawdę nietuzinkowej literatury. Kanwą tego pisarstwa stały się wspomnienia autora z lat 1936—1939, kiedy to najpierw odbywał służbę wojskową w 3. Pułku Ułanów Śląskich w Tarnowskich Górach, a potem w jego szeregach walczył w kampanii wrześniowej. Utwory Wojciecha Giecy, w 16 lat po powstaniu niniejszego tekstu, doczekały się książkowego wydania w 2003 roku¹.

Dlaczego zwykle z pozoru wspomnienia z młodości przeciętnego, a jednak niezwykłego człowieka — do tej cechy osobowości autora wypadnie jeszcze powrócić — to świetny materiał literacki i przednia proza? W. Gieca spisując swoje wspominki i wrażenia, nie zadowolił się po prostu przelaniem ich na papier w mniej lub bardziej sprawny sposób, tak jak to bywa zwykle w takich wypadkach. Postanowił dokumentować to w takiej formie językowej, która będzie mogła zafrapować czytelnika. Niezwykle starannie, wręcz z pietyzmem zadbał o to, aby jego teksty były ciekawe i niebanalnie napisane, potrafiły skupić uwagę odbiorcy i zawładnąć jego osobą.

* W. GIECA: *Splowiały proporzyczk*. Katowice 2003.

¹ Tamże.

Troska o czytelnika połączona z uświadomieniem sobie konieczności wypracowania potrzebnej dla tych celów pisarskiej techniki jest zdumiewająca u nieprofesjonalisty i bardzo spóźnionego debiutanta (ur. 1914). Jednakowoż warto wiedzieć, że Gieca nie zaczął pisać dopiero po przejściu na emeryturę. Był nie tylko obwołanym przez kolegów „etatowym” pisarzem listów w swoim szwadronie. Zapiski swoich wrażeń robił „na gorąco”, pod naciskiem chyba zawsze drzemającego w nim artystycznego nakazu utrwalania życia w słowie, tuszu lub dźwiękach muzyki. Służąc bowiem w wojsku jako ułan, był trębaczem w kawaleryjskich orkiestrach, a wcześniej, od 14. roku życia terminował w orkiestrze dętej kopalni „Kazimierz” w pobliżu Sosnowca. Uczył się także rysunku w Krakowie i jako grafik występował w cyrku oraz pracował w wytwórni filmowej w Bielsku-Białej i katowickim dzienniku, wreszcie był leśnikiem na Podbeskidziu. W różnych więc okolicznościach życiowych zawsze robił swoje notatki. „Jest obdarzony przez los darem nazywania rzeczy ludzkich”² — te słowa współczesnego promotora nurtu wiejskiego w literaturze wysokoartystycznej można odnieść także do pisarstwa W. Giecy.

Oto autorskie wyznanie własnych twórczych motywacji i tajemnic pisarskiego warsztatu, utrwalone pod datą 13 września 1939 roku, a zarazem niezwykle świadectwo jego prywatnej szkoły oryginalnego stylu literackiego:

Okolice Biłgoraja. Mój notatnik jest już do ostatniej strony wypełniony. Szukam w opustoszałej chacie papieru do pisania. W zatęchłej komorze znalazłem wymięty zeszyt szkolny, do połowy zapisany [...] Ucieszony pędzę do kolegów.

— Uważaj Zygmunt na mego konia, list chcę napisać — zwracam się do kolegi [...]

Zawsze podziwiałem opisy frontowe I wojny światowej autorów-żołnierzy, takich jak Remarque, Barbusse czy Kisch. I oto jestem świadkiem podobnych scen w wojnie drugiej — wrześniowej. Trzeba koniecznie notować ciekawsze zdarzenia. I przygody naszej wojaczki.

Wtem nagle zwątpienie [...] Po co ta kronika? Gdzie człowiek ginie, to i wszystko z nim [...] Odganiam jednak nachalną myśl i kładę na karcie oszczędne znaki, ścieśniam słowa niczym popręg na wciąż pustym brzuchu mojego „Irysa”.

² H. BEREZA: *Związki naturalne*. Warszawa 1978, s. 305.

Było to wczoraj 12 IX 39 r.

W górze huczy powietrze od silników samolotów nieprzyjacielskich. Zwęszyły nas [...]³.

Zarówno przytoczony fragment, jak i inne miniatury Giecy sprawiają wrażenie, jakby autor miał tylko ograniczone zaufanie do fabularnej atrakcyjności przedstawianych przez siebie epizodów. Pragnie je zobiektywizować poprzez staranne opracowanie narracyjne — chce je po prostu ciekawie opowiedzieć. To ten właśnie twórczy zamiar rodzi pisarza Wojciecha Giecę i daje w efekcie jego pisarstwo, jasno rozumiane przezeń jako twórczość w języku. Wskazuje na to nie tylko oryginalność jego narracyjnej techniki, ale również wysoka sprawność konstrukcji wysoce naturalnych dialogów oraz różnorodność genealogiczna i swobodne stylizacje na takie gatunki wypowiedzi, jak: wspomnienia, gawędy, anegdoty, *fait divers* itp. O języku, stylu i kompozycji wspomnień W. Giecy — po prostu o jego sztuce pisarskiej — można obszernie pisać z samym zachwytem, ba, uczynić je przedmiotem naukowych analiz. Konkluzja ich będzie zapewne jedna: mamy do czynienia z tekstami w swoim rodzaju wybitnymi. Znamionują się one wielkim autentyzmem, oryginalnością ujęcia we własnym, świetnym stylu i witalnym stosunkiem do życia i rzeczywistości.

Autor, niewątpliwie obdarzony literackim talentem, posługując się nieskazitelną składnią, żywym, soczystym, plastycznym słownictwem, bogatym w regionalne, zawodowe i kulturowe realia, przedstawia ze swadą i humorem służbę pochodzącego z Przemysza rekruta z pułku ułanów śląskich, stacjonującego w Tarnowskich Górach. Będąc początkowo szeregowym żołnierzem, a potem wachmistrzem i kapralem, kładzie w swych tekstach nacisk na zobrazowanie ówczesnego folkloru żołnierskiego, a ściślej — ułańskiego, będącego wtedy w tamtym regionie barwnym konglomeratem tradycji i obyczajów śląskich, zagłębiowskich, żydowskich i kresowych. Zamiar ten udał się autorowi z nadzwyczajnym powodzeniem. Jego wspomnienia są gęsto przetykane tekstami zapomnianych dziś piosenek ludowych i wojskowych, anegdot, inskrypcji i temu podobnych autentycznych przekazów,

³ W. GIECA: *Fruwający szkielet*. „Wieczór” [Katowice], 25 IX 1983.

dokładnie charakteryzujących życie w koszarach i na manewrach, na menażu i w lazarecie, w czasie wojskowej służby i na przepustce.

Literacki warsztat — scharakteryzowany tu dość pobieżnie — stosowany jest przez W. Giecę zgodnie z jego życiowym doświadczeniem, rodzajem talentu i artystycznymi zamiarami. Wspomnienia są żywe, ponieważ ożywają pod piórem autora opisywane przez niego koszary, stajnie i poligony, a je z kolei ozywają witalni ułani, wśród nich zuchy i oczywiście ofiermy oraz ich wspaniale malownicze i zindywidualizowane, jak na obrazach Michałowskiego i Kossaka, rumaki. Giecy wystarcza niewiele słów i niewiele zdań, by wspaniale osiągnąć efekt lokalnego kolorytu, np. koszar w Tarnowskich Górach w dniu 25 sierpnia 1939 roku:

Przywitał mnie zapach stajen, grochówki i rżenie koni. [...] By nieco ochłonać, udaję się w stronę ujeżdżalni. Przechodzę obok budynków stajen 4 szwadronu. Na ceglach ściany koniowiazu przeróżne inskrypcje, ryte hufnalami przez ułanów. Poznają i moją. „Czyściłem tu za karę dwa złośliwe konie — postrach szwadronu, ale jakoś żaden na szczęście mnie nie ucałował. 15 maja 1937 r. W.G. [...]

W kłębach kurzu majdanku zgiełk; tabuny koni rezerwowych i ludzi spędzonych tutaj na wojenkę. Bieganina po magazynach i stajniach⁴.

Czytelnik tych wspomnień łatwo odczuje w nich klimat minionej przeszłości, o który w podobnych deskrypcjach upomina się współczesny klasyk literackich obrazów niegdysiejszych kulturowych dyfuzji, wskrzeszanych z innej strony oraz z innych czasów i regionów przez Wojciecha Giecę. Narrator Andrzeja Kuśniewicza postuluje:

Ot, bodaj końskiego nawozu z ułańskich stajni. Szelestu obroku w workach i żłobach! Woni suchej słomy, po której szuranie końskich kopyt! Zaduch, pyłu! Zwykły pył by mnie już cieszył. Ale nie ma tam niczego⁵.

⁴ TENŻE: *Żółta kartka*. „Wieczór” [Katowice], 25 IX 1983.

⁵ A. KUŚNIEWICZ: *Nawrócenie*. „Twórczość” 1985, nr 9, s. 12.

A jednak! Wszystko to, jakby na zawołanie Kuśniewicza, znajdujemy w nowelkach napisanych przez Gieć. Wystarczy przeczytać sugestywne i po mistrzowsku zwięzłe sceny ze stajni (*Wigilia*), z lekcji wołyżerki na menażu (*Gawędziarz*). Niezwykle barwny jest *entourage* tych ćwiczeń: surowi wachmistrze, męczący się jeźdźcy, utrudzone, ale cierpliwe konie, wojskowe żarty i kawały opowiadane po zajęciach.

Plastycznie rysują się wnętrza garnizonowego kościoła wraz z jego zakurzonymi zakamarkami, które pod piórem W. Giecy ożywają w takt chrapania w nich ułanów (*Nabożeństwo*). Całe to dwustronicowe opowiadanie w mistrzowski sposób odtwarza zgoła Schulzowską fantastykę zatrzymania czasu z towarzyszeniem zaiste Haśkowego klimatu feldkurata Katza i symulantów. Doprawdy pyszne jest to Giecowe czerwcowe nabożeństwo pod koniec lat 30. w garnizonie tarnogórskim. Podobnie jak wrażenie kurzu i pyłu niedostatecznie opalanych żołnierskich pomieszczeń: izb, korytarzy i lazaretów (*Pączki*, *Wrotycz śpiewa*). Także obecność mierzwy pod podeszwami ułańskich butów. Prawie rzeczywisty jest u Giecy również kurz gościńców i przydrożnych rowów w czasie manewrów, ale potem także gorących dróg i pól podczas natarć i odwrotów pamiętnego września, piasek i kurz pokrywający ciała poległych i rannych towarzyszy broni. Zmęczenie i udręka dekadencji kawaleryjskiej:

Spod francuskich hełmów strużki potu wpadają ci za kołnierz, karabinek i maska, rzadko zdejmowane, uwierają w plecy i te wciąż piekące od niewyspania oczy oraz lęk, no bo w ładownicach chrobocą już resztki amunicji a w chlebakach jeszcze tylko cztery granaty. [...]

To chyba początek końca naszej wojaczki — kraczę w myślach. [...] Konie tratują niechęco popychane wiatrem zapisy nutowe: *Duch wojewody*, marsz *Radetzky*, *Pierwsza brygada*, *Wiązanka pieśni legionowych*, *Polskie kwiaty*⁶.

Dekadencję artystyczną mamy zobrazowaną przez Gieć w kilku nadzwyczaj realistycznych opowiadaniach cyrkowych. Pokazują one kulisy tej sztuki w oparach zapachu szminki, potu i pyłu

⁶ W. GIECA: *Trąby w polu*. „Katolik” 1985, nr 41

cyrkowej areny. Genezą tych tekstów jest także autopsja ich autora, który przed wojną występował w cyrku „Empire”, a w latach 1946—1947 w „Cyrku Francesco” (por. opowiadanie *Złoty pył areny*⁷). Dialogową kompozycją, kolokwialnym językiem i swoistym żywiołem minionej subkultury te opowiadania o tematyce cyrkowej i leśniczej przypominają prozę znakomitego rolnika Giecy — Bohumila Hrabala.

W utworach Giecy słychać jednak nie tylko tupot żołnierskich butów i tętent końskich kopyt, ale także, i to często, muzykę bardzo bliskiej autorowi przyrody. Należy to rozumieć również dosłownie — jest ona bardzo blisko sytuacji narracyjnej opowiadaczy Giecy. To szum lasów i zagajników, przez które przejeżdża konnica, szelest gałązek i liści w parku na przepustce, sypanie się modrzewiowych igieł pod gradem kul i pękanie makówek na plantacji, poszum leśnego poszycia w czasie miłosnego misterium. W ogóle las jest Giecy przychylny zawsze: na ułańskim biwaku, na randce, w czasie ćwiczeń gry na trąbce, słowem — w odpoczynku i w pracy, także podczas lustracji podbeskidzkich lasów. Spotykamy w prozie Giecy także furkot ptaków i owadów, a nawet szelest ryb i wodorostów w krystalicznie czystych wodach Horynia, które dają ochłodę znużonemu ciału w trakcie muzycznych wędrówek.

Oto próbka opisów natury sporządzonych przez Giecę, które w dobie kolejnych współczesnych rewolucji zachodzących w „teatrze mowy” koją ucho i zmysły. W idyllie, które stwarza Gieca, chciałoby się natychmiast wybiec z klatek betonowych bloków. Cała literacka jaskrawość tych fragmentów nie ustępuje podobnym stronicom zapisanym przez innego sensualistę i obieżyświata — Edwarda Stachurę. Wojciech Gieca wędrował, jak tamten, przed ponad półwieczem po Podolu i Wołyniu, muzykując przy tym, tyle że zamiast gitary używał trąbki czeskiej firmy „Červený”.

Połacie dorodnych pól i łąk, wonne plantacje maku, urocze jary i gaje, wioski pod strzechą, cebulaste wieże cerkwi urzekały. Czarnoziem rodził tu dwumetrowej wysokości pszenicę, w czasie deszczu zamieniał się w ciężkie, lepkie ciasto, z którego nogi ciężko było wyciągnąć. W zbożach podpałyły przepiórki, zerkały na mnie u wylotu swoich jamek ostrożnie susły. Słońce

⁷ TENŻE: *Złoty pył areny*. „Tak i nie” 1983, nr 16.

dopieka, na niebie ani jednej chmurki. Powietrzem niósł się ostry zapach konopi i kopru. Nabrałem chęci i postanowiłem iść jak najdalej, dokąd sił starczy i pogodnych dni. Na bezkresnych polach zauważyłem pierwszy raz dwa olbrzymie ptaszy-ska podobne do indyków: żerowały nieopodal w koniczynie. Strusie? Ale skądże tutaj? Spłoszone poderwały się ciężko na skrzydłach i zapadły w pszenicy. Były to dropie, rzadkie ptaki i nieraz je w dalszej wędrówce widywałem⁸.

Wspomnienia W. Giecy, a zwłaszcza jego teksty o konnym wojsku i o tym wszystkim, co to wojsko otacza, wywołują nieodparte porównanie z nowelami o innej konnej armii, z utworami Izaaka Babla. Skojarzenie to, nie tyle zresztą dotyczące ujęcia samego tematu, co kształtu językowego i poetyki wypowiedzi obu autorów, nie jest bezpodstawne. Znane jest przecież dążenie autora *Armii konnej* do maksymalnej zwięzłości. Mawiał on, że „na dwa przymiotniki przy jednym rzeczowniku pozwolić sobie może tylko geniusz”. Nietrudno tę zasadę wykryć i we wspomnieniach W. Giecy. Lakoniczna fraza Babla oraz skrótowy styl skolokwializowanego języka bywały mu ideałem i wzorem, o czym świadczy też zacytowanie z pamięci *ad hoc* typowej kwestii wygłoszonej przez kwatermistrza do Kozaków, tłumaczącej krótkowzroczność narratora:

macie przyjąć tego człowieka na kwaterę, i bez wygłupiania się, jako że ten człowiek poszkodowany jest z przyczyny nauki⁹.

Podobnie brzmiących perełek wydobytych z żywiołu językowej potoczności jest w tekstach Wojciecha Giecy niemało. Występują w narracji, w dialogach, we fragmentach należących do języka żołnierskiego bądź partiach tekstu dotyczących kontaktów międzyludzkich, wynikających ze zderzenia różnych kultur i podkultur (zagłębiowskiej, śląskiej, żydowskiej, ukraińskiej, cygańskiej itp.).

Poruszając sprawę rysującą się paraleli między pisarstwem Babla i Giecy, trzeba dodać, iż nasz pisarz wcale nie aspiruje do roli „polskiego Babla”, ponieważ teksty jego zupełnie pozbawione są Bablowskiego okrucieństwa. Mamy w nich raczej cechy ułańskiej

⁸ TENŻE: *Starozakonny*. W: TENŻE: *Spłowiaty proporczyk...*, s. 154.

⁹ I. BABEL: *Moja pierwsza gęś*. Tłum. M. TOPOROWSKI. W: TENŻE: *Utwory zebrane*. Warszawa 1964, s. 66.

idylli okresu pokoju, zwłaszcza w obrazach z lat służby zasadniczej (*Urlop, Zmory, Makowa narzeczona* i inne). W mniejszym już stopniu odnosi się to do wspomnień z kampanii wrześniowej, ale one również nie są pozbawione aury pogodnej ułańskiej fantazji w stylu cokolwiek Sienkiewiczowskim.

Gdy zafascynowany dojrzałą i niezwykłą formą owych zapisków z wojska i z września 1939 roku, próbowałem namówić ich autora, aby także okres niewoli spędzonej pod Wrocławiem, a potem w Nadrenii uwiecznił na papierze, odniósł się do tej sugestii niechętnie. Temperamentem przypominający Sienkiewiczowskiego zagończyka (tak go określił pisarz Włodzimierz Paźniewski) twórca ułańskich wspomnień zachnął się. Uważa bowiem, że żołnierz nie powinien dać się wziąć do niewoli. Mówił o tym z takim przekonaniem, że nie próbowałem mu nawet tłumaczyć (jemu — kawalerzyście i kawalerowi Krzyża Walecznych), że ułan to jednak nie to samo co czołg. Snadź zrozumiał to sam i to dawno temu, bo już rankiem drugiego dnia wojny.

W opowiadaniu *Florianka* zapisał:

Powoli opada mgła, odsłoniła niemieckie czołgi przyczajone na skraju remiz leśnych [...] Ruszają. Naliczyłem dwanaście, pod ich osłoną żołnierze. Spoglądam na zegarek. Dopiero dziewiąta. Niemców coraz więcej. Widzę jak major Jan Zapolski chwyta się za głowę. Przedziurawiony hełm spada z głuchym brzękiem. Podobno Niemcy przebili się przez linie sąsiadów, 8 pułku ułanów im. Księcia Poniatowskiego z Krakowa. Ciężko. Żołnierze naszego pułku są zapalczywi. Pułkownik Czesław Chmielewski kazał wciągnąć na wzgórze armatkę. Jej ogień wstrzymuje chwilowo czołgi idące teraz lawiną.

Wycofujemy się. Nasz major dowodzi w opatrunku na głowie. Jest ranny, ale nie dał się odwieźć karetką. Mijam dwóch podchorążych skoszonych serią. Śmierć nie żartuje i nie czeka aż drzewo na trumnę żołnierzowi urośnie¹⁰.

Cytowany fragment ukazuje, jak wspaniałym batalistą jest W. Gieca. Takich kart jest w jego wrześniowych wspomnieniach wiele, ot, choćby ten opis, także z przytaczanego tutaj opowiadania:

¹⁰ W. GIECA: *Florianka*. W: TENŻE: *Splówiały proporczyk...*, s. 164.

Teraz nasz kontratak, ale wpierw bieg po stromiźnie na wzgórze. Niemcy otwierają ogień. Na szczycie wzniesienia kapliczka. Pryska tynk z ostrzeliwanych ścian, z trzaskiem leci szkło z gotyckich okienek, modrzewie wokół budynku sypią igliwiem. Strzelamy salwami z okopów przez czwarty szwadron wyrzutech. Wkrótce pada komenda: naprzód! Chłopaki przyciągnęli podpinki hełmów, z zaciśniętymi rękoma na karabinkach puścili się po zboczu w dół ku szosie. Trzeba ją obsadzić. Pierwszy okrzyk hurra!! pierwszy atak. Przecież to dopiero drugi dzień wojny [...] W pobliżu rzygnał gejzer ziemi, kilku naszych upadło. Huk szarpnął powietrzem. I naprzód, naprzód¹¹.

Batalistyczne opisy Wojciecha Giecy, obrazy ułańskich szarż i potyczek (najczęściej zresztą pieszych!) sytuują się, oczywiście, w kręgu tradycji sienkiewiczowskiej, ale malowane są jakby „z kulbaki” szeregowca lub podoficera, plebejskiego uczestnika batalii. Pozornie więc nie na wiele przydała się naszemu autorowi fascynacja stylem Remarque’a czy Barbusse’a. Romantyczny rodzaj formacji wojskowej, w której służył, nie zdeterminował jego punktu widzenia pola bitwy. A przy tym batalistyka Giecy jest równie soczysta i plastyczna, co podobne ułańskie sceny w *Lotnej* Żukrowskiego, a bodajże przewyższa opisy z *Hubalczyków* Wańkowicza — też mistrzowsko obiektywnie reporterskie, ale w porównaniu z przekazem Giecy niewewnętrznione dostatecznie, niesprowadzone do polowych doświadczeń konkretnej ludzkiej jednostki.

¹¹ Tamże, s. 163.

Legendy nie umierają

*Pamięci Władysława Kamoli i Ojca,
żołnierzy AK na Lubelszczyźnie*

Koniec legendy nazwała Maria Janion jednym z najważniejszych utworów Jana Józefa Szczepańskiego, ale zdarzali się recenzenci odsądzający go od czci i wiary¹. Kwalifikacje te winny skłaniać do myślenia, zwłaszcza że gdy inne opowiadania tego pisarza doczekały się osobnych interpretacji², *Koniec legendy* takowej nie posiada. Najwyższy czas nadrobić zaległości. Pomocna będzie analiza struktury, symboliki i obrazowania. Taka hermeneutyka pozwoli mi określić ten utwór i siebie.

I

Interpretując opowiadanie *Koniec legendy*, nie tak cenione przez krytykę jak już klasyczne nowele *Buty* i *Wszarz*, stawiam tezę, że utwór ten jest nie tylko realistycznym i mimetycznym

¹ M. JANION: *Legenda i antylegenda wojny*. „Literatura” 1975, nr 23; S. MELKOWSKI: *Pisanie jako czynność heroiczna*. „Miesięcznik Literacki” 1974, s. 8.

² K. DYBCIAK: *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980, s. 103—113; K. ZABIEROWSKA: *Jan Józef Szczepański — „Śpiewać ze szczęścia” (próba interpretacji)* W: *Małe formy prozatorskie*. Red. W. WÓJCIK. Katowice 1990; S. ZABIEROWSKI: *Jan Józef Szczepański: „Trzy czerwone róże”. (Próba interpretacji)*. „Ruch Literacki” 1993, nr 1—2; TENŻE: *Jana Józefa Szczepańskiego „rozrachunki inteligenckie”*. „Tytuł” 1994, nr 2; A. SULIKOWSKI: *„Nie można świata zostawić w spokoju”. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Lublin 1992.

odwzorowaniem historycznej rzeczywistości w Polsce przełomu 1944/1945 — jak utrzymywały dotychczasowe odczytania. Dzięki zastosowanym w nim środkom artystycznym opowiadanie to, podobnie jak najciekawsze teksty literackie tego stulecia, wydaje się rodzajem sondy zapuszczonej w głębokie rejony psychiki człowieka. Opisuje nie tylko to, co widzialne, lecz w poetycki sposób przedstawia to, co pojęciowe³. W tym celu autor użył w swym *long short story* nie tylko formy opisu i opowiadania, lecz również posłużył się symbolami, mitami i legendą, których istnienie tu nie zostało uwzględnione przez dotychczasowych komentatorów. Wymienionych pojęć nie można pominąć podczas lektury prozy Szczepańskiego, a zwłaszcza, jak chcę tego dowieść w tym szkicu, *Końca legendy*.

Symbole pojawiają się w twórczości J.J. Szczepańskiego nie- rzadko, ponieważ odwołuje się ona do wartości transcendental- nych. Natomiast szyfrowanie przez artystę transcendencji im- plikuje posługiwanie się symboliką. Przeważającą do tej pory recepcję *Końca legendy*, akcentującą historyczne tło opowiadania i dosłownie traktującą jego tytuł, można zatem uznać za wyobco- waną. Pomija ona budowę pozytywnego mitu Polski przedwrze- śniowej, późniejszej walki narodowowyzwoleńczej oraz działal- ności Armii Krajowej.

Zastosowanie takich środków wyrazowych, jak symbolika oraz elementy mityzacyjne i legendotwórcze zbliża omawiane wcze- sne opowiadanie Szczepańskiego do programu artystycznego pokolenia 1920. J.J. Szczepański, podobnie jak inni pisarze tej generacji, odżegnuje się od reportażowości, nawet wówczas, gdy podejmuje tematy autobiograficzne, np. tematykę wojny⁴ (*Polska jesień* jest wyjątkiem potwierdzającym regułę). Także reportaże z zagranicy pisarz nasycą elementami eseju, paraboli, autotema- tyzmu. We wszystkich jego utworach widać skłonność do tego, by opis literacki był formą sprowadzania przedmiotów zmysłowych do świata idei. Opis bywa w tym wypadku często reminiscencją,

³ W. BOLECKI: *Wstęp*. W: W. BERENT: *Ozimina*. Warszawa 1988, s. 4; por. M. GŁOWIŃSKI: *Wstęp*. W: W. BERENT: *Ozimina*. Wrocław 1974.

⁴ Z. JASTRZĘBSKI: *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. War- szawa 1969; S. STABRO: *Armia Krajowa odchodzi...* W: TENŻE: *Zamknięty roz- dział. Szkice o polskiej poezji współczesnej*. Warszawa 1994.

dość daleką od tego, aby być tylko zwyczajnym zapisem pamięci. Przeciwnie, jest wyrazem wyobraźni epifanicznej⁵. Dlatego też *Koniec legendy* można określić jako „nowelę idei”, równolegle do gatunku „powieści idei”.

Występowanie symboliki oraz funkcji symbolicznej w sztuce jest przejawem ich pośrednictwa między transcendencją a konkretnymi znakami utworu. Działalność symbolizacyjna artystów jest elementem poszukiwania stanu psychospołecznej homeostazy, czynnikiem równoważącym różne syndromy. Kontakt z transcendencją jest możliwy właśnie za pośrednictwem symboli. Znamiona twórczości J.J. Szczepańskiego każą nie zapominać o sposobie lektury uwzględniającym poetykę symboliczną. *Koniec legendy* można czytać co najmniej na dwa sposoby: substancjalny i esencjalny. Ten drugi styl lektury jest właściwszy i bardziej adekwatny wobec „głębokiej” struktury tego opowiadania.

Wbrew opiniom traktującym *Koniec legendy* jako utwór rachunkowy, w niniejszym szkicu prezentuję argumenty przemawiające za złożoną strategią pisarską zastosowaną w tymże utworze. Autor uruchomił symboliczną płaszczyznę znaczeń. Rozpatrując opowiadanie w tym aspekcie, przyjdzie skonstatować, że jego tytuł prowokuje do rozumienia go *à rebours*. Moim zdaniem ma on nie tyle sens dosłowny, ile mityczny, tak jak naczelne symbole *Popiołów*, *Próchna* i *Oziminy*. *Wesele* też wcale nie jest wesołe.

Owa szacowna tradycja i modernistyczne korzenie poetyki omawianego utworu, konstruującej jego najogólniejsze sensy w zakresie składni, stylu i metaforyki, winny być osobno omówione. Sprawa jest ewidentna. Przywołana modernistyczna tradycja *Końca legendy* dowodzi, iż tytułowa „legenda” nie jest, moim zdaniem, pod piórem Szczepańskiego przedmiotem likwidacji, lecz wręcz odwrotnie — poprzez liczne aluzje jest reaktwowana i spotęgowana. Efekt ten osiągnął autor, posługując się częstym mechanizmem komunikacji artystycznej, gdy *sacrum* przechodzi w *profanum*, aby *profanum* ponownie mogło przejść w *sacrum*⁶.

⁵ G. DURAND: *Wyobrażenia symboliczne*. Tłum. C. ROWIŃSKI. Warszawa 1986, s. 40.

⁶ S. STABRO: *Armia Krajowa...*, s. 47.

Dotychczasowe uwagi krytyków o opowiadaniu akcentowały mimetyczny i polemiczny wobec legendy Armii Krajowej charakter tekstu. Ma on i tę płaszczyznę znaczeń, ale nie decyduje ona o głównym sensie utworu. Określa go dopiero uwzględnienie w interpretacji całokształtu wszystkich poziomów semantycznych. Rekonstrukcja ich całości prowadzi do wniosku, że to opowiadanie nie jest bynajmniej stereotypowym wytworem w szeregu tużpowojennych produktów literackich, inspirowanych przez politykę kulturalną spod patronatu Jerzego Borejszy. Utwór Szczepańskiego nie jest ideologiczną rozprawą z przedwojenną formacją inteligencji, nie jest też destrukcją legendy ziemiańskiego dworku lub podobnych mitów tej kultury. Przeciwnie — wyraźnie je nobilituje w przełomowym i krytycznym dla nich momencie historii, osnuwa nią sympatii i nostalgii, towarzyszącą zejściu tych wartości wtedy z areny dziejów.

Czym zatem jest to opowiadanie? Wyrazem jakich sensów? Mimo ogólnie demitologizacyjnych skłonności pisarstwa J.J. Szczepańskiego w tym przypadku zmierza on do zbudowania pozytywnego mitu opisywanego środowiska, ukazując jego istnienie jako społeczny walor. Tematyka ta nie jest w twórczości autora *Ikara* odosobniona. Tę samą warstwę społeczną, ba — tę samą rodzinę i jej domostwo, pisarz przedstawił kilkakrotnie, a z największą maestrią i sentymentem w opowiadaniu *Trzy czerwone róże* z tomu *Rafa*. W tym utworze po dwudziestu latach od publikacji *Końca legendy* autor ponowił legendotwórcze ujęcie tematu, dodając mu jeszcze rozległy kontekst historyczny. Powracał do tego wątku we wspomnieniach. Dzisiaj — w kontekście interpretacyjnym, rozszerzonym w stosunku do pierwotnego o esej Adama Michnika *Szlak Conrada*, o *Rok myśliwego* Czesława Miłosza i *Ocalenie tragizmu* Jacka Trznadla — widać wyraźnie, że wymowy tytułu i całego opowiadania nie należy rozumieć literalnie. Szczepański wyposażył je w funkcję magiczną, co jest zrozumiałe na tle partyzanckiej i powojennej biografii autora. Przez li tylko zewnętrzne zaprzeczenie legendy w utworze (ustami jego negatywnych bohaterów) pisarz wcale jej nie burzy, jak mogłoby się wydawać. Wielokrotnie dawał wyraz przywiązaniu do tradycji, oburzając się m.in. na odebranie mu stopnia wojskowego. Artystyczna kreacja *Końca legendy* zaprzecza powierzchownemu odbiorowi. Bywał on wynikiem

krótkodystansowej perspektywy, podporządkowanej aktualiom. Wniknięcie w głęboką strukturę utworu pozwala odkryć całą jego treść, wymykającą się doraźnej ideologii. Respektując znaczenie symboliki *Końca legendy*, wchodzimy w obszar całościowej i najpoważniejszej problematyki tego tekstu, odczytywanej na wielu jego poziomach: stylistycznym, kompozycyjnym, estetycznym i etycznym.

II

W przekazie naczelnego przesłania autora zaangażowane są zatem poszczególne komunikacyjne płaszczyzny *Końca legendy*: od najprostszych, bezpośrednio deskrypcyjnych środków językowych (tu widoczny jest wpływ modernizmu) aż po wielkie figury semantyczne: symbole, mity, legendy, wielkie metafory.

W największym skrócie fabuła opowiadania przedstawia się tak oto: Porucznik Armii Krajowej Szary (skądinąd wiadomo, że to *porte parole* autora) uzyskawszy partyzancki urlop, przybywa do zaprzyjaźnionego dworku, okupacyjnej repliki raczej Soplicowa niż Nawłoci, ze wszystkimi semantycznymi konsekwencjami tej symboliki dla ostatecznej wymowy utworu⁷. Spędził tu już podobny okres, wywołując jak najlepsze wrażenia. Po nocnym marszu z towarzyszeniem wspomnień i marzeń trafił na sylwestrową zabawę, na której w polskim dworku zgromadzili się wojenni rozbitkowie. Przemieszczają się po salonie, bibliotece, pokojach gospodarzy, prowadząc nocne rodaków rozmowy o sprawach osobistych i publicznych. Teatralna jedność miejsca, czasu i akcji, społeczna reprezentatywność postaci, a przede wszystkim dyskusje o sprawach bytu narodu każą kompetentnemu czytelnikowi *Końca legendy* kojarzyć ten utwór z arcydziełami polskiej literatury: z drugą częścią *Dziadów*, z *Weselem* i *Oziminą*⁸. Moż-

⁷ Por. A. BARANOWSKA: *Soplicowo w ostatnie dni wielkiej wojny*. „Nowe Książki” 1974, nr 4; Cz. MIŁOSZ: *Rok myśliwego*. Kraków 1991, s. 89—90.

⁸ W. BOLECKI: *Wstęp...*, s. 7.

liwość konfrontacji formy tekstu J.J. Szczepańskiego z tym kanonem lektur zapewnia jego styl i kompozycja. Oś konstrukcyjna i wspierające ją wątki, organizacja czasu i przestrzeni są paralelne z wielką tradycją i czynią z utworu czytelną do niej aluzję. Chwyt ten gwarantuje w omawianym tekście obecność — znaną zresztą dla całej twórczości autora *Kipu* — tonacji powagi, współbrzmiejącej z poczuciem tragizmu historycznego przełomu, ton, którego nie jest w stanie zagłuszyć nastrój maskarady, ludycznej oraz politycznej.

W opowiadaniu można wyróżnić trzy układy fabularne. Owe główne sekwencje tekstu odpowiadają jakby osobnym aktom dramatu scenicznego (notabene taką teatralną budowę mają symboliczne powieści Berenta), kolejne epizody to jakby osobne sceny czy odsłony dramatu zbiorowego i indywidualnego, narodu i partyzanta.

Introdukcja — będąca obrazem drogi porucznika z leśnej meliny do dworu, a jednocześnie metaforą wyjścia z wojennej ciemności (las) w normalność i światłość (dwór jako dom rodzinny) — narzuca symboliczną wymowę całości utworu. Centralną partię noweli stanowi obraz karnawałowej zabawy. Jej kulminacyjną częścią jest dysputa o geopolitycznej sytuacji kraju, ujawniająca różne opcje uczestników spotkania, wywołujące wśród nich konflikty na tym tle. Debata ta daje wyobrażenie o stanie duchowym Polaków w warunkach okupacji oraz zakończenia wojny.

W tym socjalnym kalejdoskopie postać głównego bohatera, tak jak np. postać Niny w *Oziminie*, pełni w opowiadaniu ważną funkcję konstrukcyjną. Staje się on katalizatorem wypowiedzi pozostałych osób, które w jego obecności wyrażają sądy o sprawach prywatnych i narodowych, charakterystyczne dla polskiej rzeczywistości, niekoniecznie tylko AD 1945. Tak jak w *Oziminie* i w *Weselu*, przedstawione osoby tworzą galerię różnych postaw wobec przeszłości, teraźniejszości wojennej i przyszłości kraju.

Koniec legendy jest opowiadaniem bardzo „literackim” (w sensie autotelicznym) i niech nie zwodzi nas jego zaplecze autobiograficzne. Poglądy różnych osób (jak wiadomo, wzięte z życia) są jakby wyjęte z literatury romantycznej, pozytywistycznej i modernistycznej. Ujawniają się romantyczne charaktery Szarego,

właścicielki dworu oraz patriotycznej młodzieży. Pozytywistyczny model bohatera reprezentuje pan Woyno, gospodarz dworku. Ekstrawaganckim modernistą jest poeta Wielgosz, a pragmatystą — socjolog Siciński. W tym dialogu postaw trudno nie skonstatować epickiego zamiaru noweli. Trawestując komentarz W. Boleckiego do *Ozimy*, można rzec, że utwór Szczepańskiego jest także rodzajem syntezy ówczesnych sposobów mówienia o sytuacji narodu pod okupacją⁹. Ale dzięki wprowadzonym symbolom (droga, dom polonez i chocholi taniec) opowiadanie przekracza poziom czasu historycznego i osiąga wymiar uniwersalny¹⁰. Odczytywane w konwencji „małego realizmu” informuje o problemach narodu w 1944 roku. Natomiast na zasadzie wielkiej metafory może ono zawsze funkcjonować jako obraz stanu ducha ludzi poddanych wszelkiej totalitarnej okupacji i politycznie ubezwłasnowolnionych. Pamiętajmy, iż stworzył je późniejszy autor *Małej encyklopedii totalizmu* (1990). Napisane zaraz po wojnie mogło być równie aktualne w latach 40., jak i w momencie opóźnionej przez cenzurę publikacji w 1956 roku, a także mogło żywo oddziaływać nieprzerwanie potem, także po odzyskaniu politycznej suwerenności. Przedstawia bowiem dylematy tyleż społeczne, co i jednostkowe. Pokazuje wszak nie tylko bieg przemijającej historii wydarzeń, ale również koncepcję indywidualnego bohatera i wizję jego stosunku do świata. Rozszerzeniu zakresu wąskich, bo jedynie konkretnie historycznych, znaczeń opowiadania służy zawarta w nim symbolika. A dla oddziaływania tego utworu nie jest najistotniejsze, czy została ona wprowadzona w sposób świadomy czy też podświadomy. Legendy i mity łatwo nie umierają, a archetypy i symbole dają do myślenia w każdej epoce i w różnych warunkach.

Wypada dodać, że autor *Polskiej jesieni* sięga w swej twórczości nierzadko po formę symbolu, ale posługuje się nią oszczędnie i bez maniery. Symbole służą mu do uniwersalizacji pisarskich przesłań i wyposażenia ich w transcendentálną płaszczyznę odniesienia, np. w dylogii *Ikar* i *Wyspa*, w opowiadaniach *Za przełęczą*, *W windzie*, w esejach *Święty*, *Dwie szale* itd. Także w *Końcu*

⁹ Tamże, s. 11.

¹⁰ Por. J. PROKOP: *Uniwersum polskie. Literatura, wyobraźnia zbiorowa, mity polityczne*. Kraków 1993.

legendy pisarz narzucił na przedstawioną fabułę siatkę znaczeń symbolicznych.

III

W prezentowanej interpretacji chcę zakwestionować rewizjonistyczny wobec akowskiej legendy kierunek dotychczasowych lektur opowiadania J.J. Szczepańskiego. Trzeba zatem pytać o to, jak były możliwe paradoksy odbioru tego utworu i jak prześlepiano jego symboliczne sensy. Przecież najbrutalniej negują tę legendę zakompleksiony socjolog oraz niesympatyczny poeta¹¹. Postawmy zasadnicze pytanie, które brzmi retorycznie: Czy postawa cynika Wielgosza i racje tchórza Sicińskiego są w mocy podważyć tytułową legendę czy też raczej wzmacniają jej istnienie?

Odpowiadając na nie, należy wprowadzić zasadnicze rozróżnienie. Utwór Szczepańskiego obrazuje kres epoki przedjałtańskiej na ziemiach polskich, jednocześnie buduje jej legendę (a w żadnym wypadku jej nie burzy!). Funkcjonowała ona nadal w świadomości społecznej, skłaniając część ludzi do zachowań nonkonformistycznych wobec nowej dyktatury i okupacji. Ich wybory inspirowała m.in. symbolika spotkania w omawianym opowiadaniu. Zanim dochodzi tu do kulminacji fabuły, bohater musi dostać się na miejsce akcji. Do dworku przybywa z lasu, z partyzanckich bunkrów. Literacki obraz tej drogi jest nie tylko wyobrażeniem pokonywania konkretnej odległości, ale jako alegoria przenosi czytelnika w sferę duchową. Symbol drogi ma prócz sensu topograficznego także znaczenie aktywnego podjęcia życiowego zadania. Zakończenie utworu potwierdza niezłomną postawę bohatera i wskazuje mu drogę zbawienia: poprzez spełnienie przyjętego obowiązku, tak jak to czynił dotychczas, walcząc z okupantem. Wtedy żył w ziemiankach i namiotach,

¹¹ „Piłem i wymalpiałem się, żeby zgnieść myślenie”. Cz. MIŁOSZ: *Rok myślowego...*, s. 89.

schronieniach typowych dla żołnierza i nomady. Teraz wraca do zacnego dworu, symbolizującego spokój, życie rodzinne i tym podobne cnoty. Dlatego Szary w drodze z lasu do dworu wspomina rodzinę oraz marzy o posiadaniu domu i syna.

„Wyobrażenie domu jest wyjątkowo bogate w różnorodnym znaczeniu. W literaturze polskiej należy do najważniejszych [...] dlatego, że występuje częstokroć jako *pars pro toto* ojczyzny. Socjolog łatwo dostrzeże związek, jaki istnieje pomiędzy wzrostem rangi i znaczenia dom, rodziny i tradycji rodzinnej a sytuacją narodu będącego pod zaborami [...]. Historyk kultury doda, że to przekonanie, iż »twierdzą nam będzie każdy próg«, budowało się na jeszcze dawniejszym, staropolskim wzorcu patriarchalnej rodziny szlacheckiej, osiadłej w prawdziwym gnieździe”¹².

Dom rodzinny jest świątynią ojczyzny — pisze Jan Prokop — tam przechowuje się narodowe pamiątki. Patriotyczne zadania domu rodzinnego umacniają ciągłość międzypokoleniową. Stereotyp domu rodzinnego funkcjonuje jako miejsce przekazywania narodowej tożsamości. Gniazdo rodzinne jawi się jako ostoja polskości, ochraniająca ją przed zakusami despotyzmu oraz rewolucyjnej utopii, wyrywającej jednostkę z jej dziedzictwa, aby uwieść mirażem¹³. W *Końcu legendy* sytuację taką ilustruje zachowanie Sicińskiego i Wielgosza. Wchodzą oni do domu jak intruzi, by zniszczyć go jako ostoję tradycji. Może przesadą byłoby określenie tych „nowych ludzi” jako rodzimego materiału na *homo sovieticus*, ale ów trop interpretacyjny prowadzi do *Zniewolonego umysłu* Miłosza. Porucznik Szary natomiast należy do długiego szeregu ludzi bezdomnych w naszej literaturze. Ziemiański dworek przyjaciół staje się dlań domem bardziej prawdziwym niż własny. Dla tej postaci, a poprzez nią również dla narratora i autora utworu, jest czymś więcej niż tylko zwykłym wspomnieniem. Staje się oznaką

¹² M. CZERMIŃSKA: *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*. W: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA. Wrocław 1978, s. 232; por. M. GAWRYCHOWSKA: *Dom i droga w prozie Juliana Strykowski*. W: *Etos literatury w niespokojnym świecie*. Red. E. FELIKSIĄK. Białystok 1989.

¹³ J. PROKOP: *Pod rodzinnym dachem*. W: TENŻE: *Szczególna przygoda żyć nad Wisłą. Studia i szkice literackie*. Londyn 1985, s. 37—39.

wartości, których nosicielami są jego domownicy. Jest on dla Szarego ważnym centrum orientacji w świecie oraz miejscem marzeń. Pod jego dachem dochodzi do skojarzenia różnych symboli¹⁴. Wiadomo także, że dworek w Goszycach (fikcjonalnych Gryniewiczach) jest ważnym miejscem w biografii osobistej i literackiej Jana Józefa Szczepańskiego. W czasie wojny był mu przystanią i schronieniem, tu poznał żonę i przyjaciół. W twórczości pisarza dwór ten stał się toposem, wielokrotnie opracowywanym literacko.

Wydaje się więc, że w *Końcu legendy* bynajmniej nie podlega rewizji ani model ziemiańskiego domu, ani model stylu życia patriotycznej, wielopokoleniowej rodziny w nim zamieszkałej. Nawet przewijający się w opowiadaniu motyw koni, symbol wielce charakterystyczny dla kultury sarmackiej i rycerskiej, nie tyle kojarzy się tu z legendą ułańską lub też jakimkolwiek zacofaniem, ile wiąże się m.in. z agronomicznymi projektami gospodarza dworku¹⁵.

Natomiast zawarty w opowiadaniu obraz zabawy noworocznej AD 1945 jest odzwierciedleniem postawy głównego bohatera oraz ówczesnej sytuacji właścicieli dworku i różnych ich gości. W ten sposób przejawia się w utworze wątek obrachunków ze społeczeństwem, problem w naszej narodowej sztuce tak stary, jak ona sama.

Centralnym punktem karnawałowego balu w Gryniewiczach staje się odtaniecie poloneza. W tańcu prowadzi gospodarz domu, a biorą w nim udział zgodnie wszyscy goście. Symboliczne konotacje tego znaku w polskiej kulturze są oczywiste. Zarys Mickiewiczowskiego poloneza z *Pana Tadeusza* mniej lub bardziej wyraźnie pojawia się w prawie wszystkich tzw. obrachunkowych utworach w naszej literaturze. Tematyka ta — jak zauważyła S. Skwarczyńska — „szczególnie bogaty wyraz znalazła od czasów romantyzmu; nazwiska Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, także i Antoniego Malczewskiego, dalej Norwida, Ujejskiego, Żeromskiego, Wyspiańskiego wyznaczają

¹⁴ G. BACHELARD: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. Tłum. A. TATARKIEWICZ. W: TENŻE: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Warszawa 1975, s. 307.

¹⁵ Por. Ł. GINKO: *Koń*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław 1991.

jej dzieje. Z perspektywy historycznej cechą utworów o tej tematyce wydaje się to, że są one ogniwami jednej — zaczepnej i ostrej — dyskusji ciągnącej się niemal poprzez wieki¹⁶. Utwór Szczepańskiego jest zatem kontynuacją, a nie jej zarwaniem.

W XX wieku z reguły wraz z polonezem przywoływany jest symbol „chocholego tańca”. Nie inaczej kształtuje się to w opowiadaniu J.J. Szczepańskiego. Obraz tańca wykonywanego w momencie przełomu historycznego i realizującego topos „tańca na wulkanie”, który staje się „tańcem chocholim”, jest motywem wprowadzonym przez Wyspiańskiego w *Weselu*. Motyw ten był tak często powtarzany w sztuce polskiej, że stał się obrazem-symbolem, spopularyzowanym zwłaszcza od drugiej wojny światowej. Występuje w dramacie Emila Zegadłowicza (*Domek z kart*) i w powieściach Jerzego Andrzejewskiego (*Popiół i diament*, *Miazga*), w sztukach Sławomira Mrożka i Ernesta Brylla (*Tango*, *Zabawa*, *Rzecz listopadowa*), w filmach Andrzeja Wajdy, Tadeusza Konwickiego (*Salto*), Jerzego Skolimowskiego (*Bariera*) i u wielu innych artystów młodszych pokoleń. W szeregu dzieł posługujących się toposem „chocholego tańca” mieści się też *Transatlantyk* Witolda Gombrowicza, *Ziele na kraterze* Melchiora Wańkowicza, *Wesele na osiedlu* Jerzego Broszkiewicza. W cytowanym opracowaniu Skwarczyńska nie wymienia jednak opowiadania Szczepańskiego *Koniec legendy*. Brak ten chciałem niniejszym szkicem uzupełnić.

W historii motywu pisarz ten znalazł sobie osobne miejsce na tyle, na ile pozwala na to symboliczna funkcja motywu. Ale jego ujęcie w *Końcu legendy* nie powtarza stereotypu, proponuje użycie tego toposu właściwie całej sztuce pisarskiej Szczepańskiego. Zarazem propozycja tego pisarza z całą powagą tematu włącza się w łańcuch mitów narodowych związanych z walką o niepodległość i bynajmniej nie przedstawia kresu legendy tego czynu. Na placu boju pozostaje nie tylko Szary, ale także reprezentanci patriotycznej młodzieży, a także seniorzy rodu. W opowiadaniu Jana Józefa Szczepańskiego, jak w utworach romantyków i modernistów, motyw chocholego tańca łączy się

¹⁶ S. SKWARCZYŃSKA: „Chocholi taniec” Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej. W: TAZ: Wokół teatru i literatury. (Studia i szkice). Warszawa 1970, s. 112, 120.

z innymi, współznaczącymi z nim, obrazami-symbolami. Najbardziej nasemantyzowane są obrazy magicznego zaklęcia tancznej gromady oraz zapowiedź jej przebudzenia: salwy dział kończące wojnę¹⁷.

¹⁷ Tamże, s. 118.

Gatunkowe odmiany polskiej powieści neosocrealistycznej (neoprodukcyjnej)

Do historycznoliterackich truizmów należy konstatacja, iż literatura w warunkach zaistniałych w Polsce po 1949 roku nie mogła funkcjonować i rozwijać się w naturalny sposób. Od zjazdu literatów w Szczecinie w polityce kulturalnej państwa zaczęła obowiązywać doktryna estetyczna realizmu socjalistycznego. Wpłynęła ona na powstanie nowych gatunków literackich i ich odmian. Poetyka tzw. powieści produkcyjnej oraz socrealistycznego poematu została już w miarę wyczerpująco opisana. Mimo że doktryna socrealizmu była w praktyce artystycznej po 1955 roku oficjalnie odrzucona i zdecydowanie ograniczona, dziedzictwo owej estetyki przejawiało się również w późniejszych latach. Historycznoliterackie przedłużenia socrealizmu wyraziły się w powstaniu literackich gatunków i ich odmian znamionujących się socrealistyczną genezą, funkcjami i poetyką.

Socrealizm w literaturze nad Wisłą i Odrą trwał nadal po 1956 roku, zachowując ślady swojej żywotności nawet do 1989 roku. To jest pierwsza teza, którą chcę zarysować i udokumentować w tym szkicu. Rozwijające się w Polsce od lat 60., osiągające zaś kulminację w latach 70. odmiany powieściowe, które nazwane tu zostaną powieścią dyrektorską, powieścią inżynierską, powieścią sekretarską czy też — najogólniej rzecz ujmując — powieścią menadżerską, są następstwem oraz swego rodzaju kontynuacją tzw. powieści produkcyjnej, gatunku dominującego w polskim życiu literackim w latach 1949—1955.

W każdej historii nic dwa razy się nie zdarza w identyczny sposób. Tematyka, poetyka, styl i światopogląd historycznego „po-

tomstwa” powieści socrealistycznej są czasem bliżej, czasem dalej powiązane z ich głównym literackim źródłem. Źródła tych jest oczywiście więcej, wszystkie one sytuują się na obszarze tzw. powieści z tezą, a także powieści tendencyjnej oraz krzyżowania się różnych odmian powieści popularnej. Jako tendencyjność rozumiem tu — za takimi badaczami jak Wojciech Tomasiak i Przemysław Czapliński — „podporządkowanie tekstów intencji perswazyjnego oddziaływania na odbiorcę, egzemplaryczne traktowanie elementów świata przedstawionego oraz wprowadzanie do utworów żywiołu publicystycznego, sprzyjającego bezpośredniemu wykładowi poglądów”¹.

Omawiana w niniejszym szkicu materia literacka dowodzi przedstawionej w nim głównej tezy o swoistej kontynuacji estetyki socrealizmu w literaturze polskiej po roku 1956. Zagadnienie to w zasadzie nie dotyczy liryki, poza jej realizacjami *stricte* użytkowymi (propagandowymi) lub wyraźnie epigońskimi. W poezji po 1956 roku nastąpiło radykalniejsze zerwanie z estetyką socrealizmu niż w utworach prozatorskich.

Natomiast w utworach epickich można mówić o aktywności i gatunkotwórczej roli zarówno praktyki prozatorskiej, jak i ideologicznej krytyki literackiej, afirmującej politykę partii komunistycznej, która postulowała określone tematy, formy literatury tendencyjnej i politycznie zaangażowanej (np. na zjazdach ZLP, zjazdach pisarzy Ziemi Zachodnich i Północnych, na plenach KC PZPR, w licznych konkursach przeprowadzanych z inicjatywy różnych afiliowanych przez PZPR instytucji, redakcji, organizacji środowiskowych, CRZZ itp., realizujących politykę kulturalną państwa). Słowem — prozaiczne dziedzictwo socrealizmu było obecne w literaturze polskiej okresu PRL.

Dzieje powstania, rozkwitu, a następnie upadku tzw. powieści dyrektorskich, sekretarskich, inżynierskich itp., badanych jako odmiany powieści socrealistycznych, są przykładem ewolucji tego gatunku w latach 70. i 80. XX wieku. Ewolucja ta dowodzi, że i poetyka sformułowana, i poetyka immanentna pol-

¹ P. CZAPLIŃSKI: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996*. Kraków 1997, s. 35.

skiego socrealizmu literackiego bynajmniej nie uległy po 1956 roku ani zanikowi, ani przynajmniej zatarciu. Stracił on jedynie pozycję monopolisty w życiu literackim. Podlegał jednak licznym modyfikacjom — w ramach swojego systemu, ale już w nieco zmienionych warunkach historycznych — i poddawany był próbom reanimacji wielu wątków i motywów (tematyka pracy i produkcji, polityki i ideologii). Ale fundament programu socrealizmu próbowano nadal wykorzystywać. Estetyka ta wciąż istniała jako horyzont niektórych powieściowych odmian gatunkowych, będących przedmiotem niniejszego opisu.

Inna teza dotyczy poszerzonego, w stosunku do dotychczasowego stanu badań, obrazu dynamiki socrealizmu w prozie polskiej. Można go określić, wyróżniając w nim trzy fazy: wstępną (przypadającą na lata 1949—1956), przejściową (w latach 1956—1976), końcową (w latach 1976—1989, wraz z respiracją po 1981 roku).

Faza socrealizmu przed 1956 rokiem, z dominującą w owym okresie tzw. powieścią produkcyjną, została już, jak się zdaje, wyczerpująco opisana, m.in. w pracach Wojciecha Tomasiaka, Jerzego Smulskiego, Zbigniewa Jarosińskiego i Doroty Tubielewicz-Mattsson. Niewątpliwie ma rację wymieniona tu autorka, utrzymując — za Januszem Sławińskim — iż socrealizm stanowił punkt odniesienia dla późniejszych dziejów literatury polskiej².

Przedmiotem niniejszych rozważań będzie geneza i funkcjonowanie powieści neoprodukcyjnych, spowinowaconych przez fabularne schematy z ich macierzystym socrealistycznym kontekstem. Omówione odmiany powieści socrealistycznych stały się typowe dla powyżej wyróżnionej drugiej (przejściowej) fazy przejawiania się socrealizmu w Polsce. Okres ten w dziejach doktryny i w historii reprezentujących ją gatunków epickich charakteryzuje się stopniową modyfikacją pierwotnego programu. Starsze środki ekspresji i dawniejsze techniki perswazji literackiej (np. w formie powieści produkcyjnej) zostały skompromitowane i przestały się liczyć. Ale partyjni sternicy

² D. TUBIELEWICZ-MATTSSON: *Polska socrealistyczna krytyka literacka jako narzędzie władzy*. Uppsala 1997, s. 17.

upolitycznionej kultury w PRL nie kapitulowali. Coraz ważniejszą rolę w krajowym życiu literackim odgrywały „neoprodukcyjne” postulaty i hasła, lepiej niż poprzednie odpowiadające ówczesnemu etapowi politycznemu. Nieustannie trwały próby stworzenia odnowionego socrealistycznego kanonu literatury, m.in. za pomocą takich podgatunków i odmian, jak np. powieść dyrektorska, inżynierska, sekretarska. Klasykami tego kanonu mianowano Jerzego Putramenta, Władysława Machajka, Jerzego Jesionowskiego, Bogusława Koguta, Albina Siekierskiego, Jerzego Wawrzaka i wielu innych, premiując ich produkcję wysokimi nakładami książek, wysokimi nagrodami i stypendiami. Ich utwory miały stanowić kanon, poza którym znalazła się w tym samym okresie twórczość prozatorska Czesława Miłosza, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Józefa Mackiewicza, Włodzimierza Odojewskiego, Leopolda Tyrmanda, Henryka Grynberga, Stefana Kisielewskiego i wielu innych. Utwory tych pisarzy z pewnością nie tworzyły oficjalnej literatury PRL.

Dla trzeciej (schyłkowej) fazy oddziaływania estetyki socrealizmu w literaturze polskiej znamienne jest pojawienie się utworów, które można określić jako kontrfaktury genologiczne, jako socrealistyczne antygatunki.

W tym szkicu tzw. powieść dyrektorska rozpatrywana jest jako *sui generis* kontynuacja powieści produkcyjnej. Zachodzi tu ścisły związek tematu pracy i uruchomienia produkcji w powieści produkcyjnej, a następnie jej odpowiedniej organizacji w powieściach dyrektorskich i innych menadżerskich. Gatunek, który był początkiem całej tej serii, jest stosunkowo dobrym przykładem genologicznej „długowieczności”, trwałości czy też „nośności” treściowej. W tym wypadku chodzi o realizację funkcji typowo ideologicznej, związanej z teorią i praktyką komunizmu. Omawiane tu teksty zarazem ilustrują ogólniejsze zjawisko „okazjonalności” odmian gatunkowych wywodzących się w prostej linii z estetyki socrealizmu i jej późniejszej historycznej ewolucji. Są przykładem tekstów powstałych i rozwijających się na obszarze oddziaływania polityki kulturalnej tzw. realnego socjalizmu, czyli w krajach satelickich w stosunku do ZSRR.

Następna teza stawiana przeze mnie w niniejszym artykule dotyczy rewizji utartych cezur periodyzacyjnych. Wpływ realizmu socjalistycznego w procesie historycznoliterackim bynajmniej nie zakończył się w roku 1955 czy też 1956, jak to utrzymują dość powszechnie przyjęte periodyzacje polskiej literatury dwudziestowiecznej. Niejeden fakt z oficjalnego życia literackiego w PRL każe przesunąć koniec zjawiska zwanego realizmem socjalistycznym na lata daleko późniejsze i przedłużyć w tej perspektywie ciągłość estetyki socrealizmu. Otóż jednym z argumentów przemawiających za przyjęciem tej tezy może być powstanie, rozkwit i wreszcie upadek odmian gatunkowych takich jak powieści dyrektorskie, sekretarskie i inżynierskie. W ten sposób w artykule tym zajmuję się kwestią obszaru socrealistycznej literatury w Polsce — jak gdyby od drugiej, końcowej i dotychczas nieeksplorowanej badawczo strony — oraz procesem odchodzenia (powolnego, z retardacjami, z repulsjami itp.) od socrealizmu. Proces ten można obserwować w kilku aspektach, w perspektywie życia literackiego i na płaszczyźnie samych zjawisk literackich, tzn. konkretnych tekstów. W niniejszym rozdziale skupię się na tym drugim aspekcie problemu. Omówię tu przede wszystkim zjawisko literackie zwane powieścią dyrektorską, potraktowane jako gatunkowa odmiana powieści socrealistycznej.

Opisywany w tym szkicu przypadek powieści dyrektorskiej (trzeba dodać, że — jak się wydaje — w tym stopniu i na tę skalę co tutaj niebędący uprzednio przedmiotem refleksji badawczej) jest ewidentnym przykładem tego stanu, gdy „bardzo wiele gatunków literackich (a może nawet i wszystkie?) posiada dość dużą i stale rosnącą ilość odmian wewnętrznych [...] w charakterystyczny sposób uzależnionych od charakteru treści przedstawionych oraz od funkcji ideowej utworu”³. Tzw. powieść dyrektorska oraz podobne odmiany są zatem przykładem modernizacji i aktualizacji odmiany gatunkowej „powieść socrealistyczna”, a także stanowią *exempla* ewolucji genologicznej — i w tej przede wszystkim roli tu mnie interesują.

³ J. TRZYNADŁOWSKI: *Zmienność i stałość gatunku literackiego*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Oprac. E. MIODŃSKA-BROOKES, A. KULAWIK, M. TATARA. Warszawa 1983, s. 39—40.

Powieść dyrektorska

W latach 70., w okresie tzw. propagandy sukcesu, w epoce rządów Edwarda Gierka rozwinęła się w PRL odmiana nazywana powieścią dyrektorską. Występowała ona również jako baza wielu scenariuszy filmowych (np. w filmie Kazimierza Kutza *Linia* i w obrazie Krzysztofa Kieślowskiego *Blizna*), a także seriali telewizyjnych (np. *Dyrektorzy*, *Ślad na ziemi*). Była to odmiana powieściowa w zasadniczy sposób uzależniona od tematu pracy wielkoprzemysłowych menadżerów oraz treści ideologicznych związanych z funkcjonowaniem i kierowaniem socjalistycznym przemysłem. Głównym elementem kształtującym ten gatunek (odmianę gatunkową) był dominujący, formatywny punkt widzenia przedstawianej rzeczywistości.

Zdaniem niektórych teoretyków literatury (np. Jana Trzynaśdłowskiego) w twórczości literackiej spotyka się tendencję do ustalania dodatkowego rodzaju literackiego (ewentualnie dodatkowych gatunków, podgatunków i odmian gatunkowych), zwłaszcza na obszarze „literatury stosowanej”, o wzmożonej funkcji pragmatycznej⁴. Właśnie taki charakter posiada opisywana w tym szkicu powieść dyrektorska oraz jej genologiczne mutacje: powieść sekretarska, inżynierska itp.

Tzw. powieść dyrektorską (wraz z jej wariantami tematycznymi) wypada uznać za odmianę typową dla ściśle historycznie określonego etapu literatury socrealistycznej, tzn. okresu realnego socjalizmu lat 70. i 80., powstałej na obszarze państw satelitów ZSRR, aż do roku 1989, kiedy to nastąpił rozpad tego politycznego bloku i ustroju.

Ale już w latach 60. powstawały utwory mniej lub bardziej epigonskie w stosunku do prozy tendencyjnej o metryce jeszcze pozytywistycznej, nawiązujące zarazem do treści i tematów tzw. powieści produkcyjnej (np. *Antypka* Juliana Gałaja lub *Ziemi przypisany* Juliana Kawałca).

Z podobnym zjawiskiem — tyle że przesuniętym jeszcze aż na lata 70. — mamy do czynienia w wypadku tzw. powieści dyrektorskich,

⁴ Zob. np. B. OW CZAREK: *Pragmatyka literatury a marksizm*. W: *Problemy poetyki pragmatycznej*. Red. E. CZAPLEJEWICZ. Warszawa 1977.

inżynierskich, sekretarskich itp. Powieści te promowane przez ideologów i polityków kulturalnych jako współczesne okazywały się w swoich ostatecznych realizacjach książkowych anachroniczne. Były bowiem napisane stylem nie tylko nader tradycyjnym, bez śladu np. zbliżającej się tzw. rewolucji artystycznej w prozie, ale także artystycznie nieudolnym, bo często po prostu ograniczonym tylko do języka gazety i propagandy oraz deklaratywnego komentarza narratora w stylu politycznego „wstępniaka” w prasie (np. powieści Jerzego Wawrzaka, Jerzego Jesionowskiego, Albina Siekierskiego, Czesława Michniaka i innych).

Tendencyjność utworów wymienionych literatów przejawia się m.in. w nieustannym ilustrowaniu jakiejś naczelnej tezy — politycznej, ideologicznej, światopoglądowej, socjologicznej itd. Nierzadko zapleczem myślowym całej fabuły utworu jest po prostu fatalistyczny determinizm i — by sięgnąć po formułę marksistowskiej krytyki literackiej — „socjologiczna konstrukcja losu ludzkiego”, realizowana np. w powieściach Jerzego Wawrzaka bodaj jeszcze bardziej rygorystycznie aniżeli w socrealistycznych postulatach krytyki literackiej na łamach „Kuźnicy” (Stefan Żółkiewski, Jan Kott, Adam Ważyk, Melania Kierczyńska). Losy bohaterów, młodych inżynierów awansujących na dyrektorów fabryk, kombinatów, zjednoczeń, przedstawiane są trybem pośpiesznym, uproszczonym i stereotypowym (również w płaszczyźnie stylistycznej), właściwym raczej publicystyce i propagandzie, a nie epice i artystycznej fikcji.

To, że tzw. powieść produkcyjna z czasem przybrała postać powieści dyrektorskiej (czy też, jak ją nazywano, powieści menadżerskiej) recenzje zauważały raczej sporadycznie. Oto jak przedstawiał się schemat powieści menadżerskiej (dyrektorskiej, inżynierskiej, sekretarskiej) często spotykanej i oficjalnie popieranej (laury na specjalnych konkursach, nagrody państwowe, krzyże i odznaczenia) przez politykę kulturalną PRL w latach 70: „Młody inżynier (koniecznie!), bezpośrednio po studiach, trafia do wielkiego zakładu produkcyjnego, gdzie rozwija swą edukację dwutorowo: zawodowo i politycznie. U starych doświadczonych mistrzów zgłębia tajniki produkcji. Jeśli na drodze jego pojawiają się konflikty — to młody, gniewny i sprawiedliwy szybko się z nimi upora ku chwale własnej i ku chwale klasy robotniczej. Nic więc dziwnego, że bohater takiej powieści szybko stawał się wartościowym i pełnoprawnym człon-

kiem jednolitej załogi. Zdobywał nie tylko prawo obywatelstwa wśród załogi, ale swą wiedzą i aktywnością potrafił wywalczyć pozycję uprzywilejowaną [kierowniczą, dyrektorską, polityczną]⁵. Fabuła ta zbudowana jest jak gdyby z ujęć dziennika telewizyjnego w okresie propagandy sukcesu⁶.

Powieść sekretarska

Funkcje dyrektora czy też sekretarza partii były wymienne. Stosowano karuzelę stanowisk nomenklaturowych. Dlatego charakterystyczną w latach 70. odmianą upolitycznionej powieści menadzerskiej — obok dyrektorskiej — była powieść sekretarska. Schematyczność tej formy powieści polegała na tym, że jej bohaterem był sekretarz organizacji partyjnej, a głównym problemem — „nie tyle słuszność podejmowanych decyzji, co sam mechanizm działania politycznego oraz towarzyszące mu nadzieje mierzone [...] przede wszystkim skalą osobistych ambicji i możliwości”⁷. Ta odmiana powieści politycznej usiłowała ożywić kwestię egzystencjalną: Czy funkcja sekretarza jest powołaniem, czy zwyczajną pracą podobną do wielu innych?

Powieść polityczna dawnego typu (od Juliusza Kadena-Bandrowskiego do Jerzego Putramenta) opisywała „ludzi na górze”, przedstawicieli elity władzy. Natomiast nowy model tej odmiany, powstały w latach 70., prezentuje środowisko terenowego szczebla władzy. Przykładowo, sekretarz komitetu powiatowego PZPR — bohater powieści Jerzego Wawrzaka *Linia* (1971) — ma następujący problem: Jak pogodzić życie osobiste z działalnością polityczną? Przedstawianie w powieściach sekretarskich tego typu konfliktu jest swoistą powtórką — oczy-

⁵ T. BŁAŻEJEWSKI: *Rysopis. Esej o młodej prozie*. Łódź 1987, s. 149.

⁶ Szerzej o odmianie nazwanej „powieścią dyrektorską” w: K. KRASUSKI: *Powieść dyrektorska jako gatunkowa odmiana literatury socrealizmu*. W: *Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*. Red. S. ZABIEROWSKI, współpr. M. KRAKOWIAK. Katowice 2001.

⁷ T. BŁAŻEJEWSKI: *Rysopis. Esej o młodej prozie...*, s. 116.

wiście na nowym etapie cywilizacyjnym — dylematów miłosnych ZMP-owca z powieści produkcyjnych. Powieść *Linia* (nagrodzona przez ministra kultury, a potem sfilmowana) jak gdyby zapoczątkowała pojawienie się powieści sekretarskich. Ta odmiana powieści politycznej w PRL miała realizować nowe postulaty polityki kulturalnej PZPR w latach 70. Twierdzono, że pozytywni bohaterowie współczesnych powieści nie mogą być opisywani tylko jako ludzie bierni, kierowani przez ośrodek dyspozycji politycznych, ale winni być przedstawiani jako ludzie „z krwi i kości”, ulepszający warunki życia. Przykładowo, krytyk literacki Anna Bukowska postulowała prozę koncentrującą się na aparacie partyjnym poniżej ośrodka dyspozycyjnego, akcentując jednocześnie sprawę odpowiedzialności ludzi średniego szczebla władzy.

Głośną powieścią sekretarską tego okresu był *Hotel klasy Lux* (1978) Michała Jagiełły. Autora interesują „nie tyle problemy pojedynczego człowieka uwikłanego w politykę [jak np. w *Gubernatorze* Roberta Penn Warrena — przyp. K.K.], ile konfrontacja postaw poszczególnych bohaterów, reprezentujących różne środowiska i różne generacje [...]. Narrator koncentruje uwagę na kolejnych sekretarzach [...], przy czym wręcz modelowo przedstawia dwóch: Satałę, działającego [...] w końcu lat 40-tych i w końcu lat 50-tych. Jest on nosicielem typowego robotniczego życiorysu [...]. Następcą Satały został Sobol, przedstawiciel młodszej generacji [...]. Tak więc *Hotel klasy Lux* staje się przeglądem zróżnicowanych uwarunkowań pokoleniowych i osobistych, rzutujących na metody pracy politycznej. Wyeksponowana została konfrontacja pokoleniowa, polegająca na zderzeniu rutyny z próbami odświeżenia sposobów działania”⁸.

Kontekst krytycznoliteracki

Krytycy literaccy związani z ideologią komunizmu postulowali określone polityczne tematy i gatunki. Ciągłość języka krytyczno-

⁸ Tamże, s. 116—118.

literackiego w tym zakresie, wyrażającą się m.in. stosowaniem nowomowy (*new speech*), łatwo wykazać, zestawiając z sobą wypowiedzi np. z „Kuźnicy” i „Miesięcznika Literackiego” (1966—1990). „Literatura społecznie użyteczna w nowoczesnym sensie — to literatura świadomie powiązana z ogólnymi wytycznymi polityki kulturalnej w kraju” — głosił Stefan Żółkiewski już w 1947 roku⁹. Z kolei Witold Nawrocki jeszcze w latach 70. chwalił socrealistyczne powieści Pytlakowskiego, Wilczka i Paukszty za to, że „wprowadzały w świadomość literatury problematykę budownictwa socjalistycznego i czyniły z niej tło dla reedukacji polskiego inteligenta, którego wojna i rewolucja pozbawiły mocnego gruntu pod nogami”¹⁰.

Jerzy Smulski trafnie zauważył, że „elementem wspólnym dla całej literatury socrealistycznej była wpisana w nią wizja świata, dająca się wywieść z ideologicznego intertekstu, czyli wystąpien politycznych i publicystyki literackiej [...]. Istotę tej wizji stanowiło absolutyzowanie determinantów natury socjalnej, interpretowanie rzeczywistości w kategoriach walki klasowej, operowanie mitologią wroga klasowego (każdy z tych czynników

[...] znajdował ściśle odzwierciedlenie w schematach fabularnych prozy socrealistycznej)”¹¹.

W momencie zafundowania na terenie Polski realizmu socjalistycznego rolę tę odgrywały przemówienia Bolesława Bieruta i Jakuba Bermana oraz publicystyka Stefana Żółkiewskiego, w latach 60. — przemówienia Zenona Kliszki i nadal teksty S. Żółkiewskiego, w latach 70. — referaty Jerzego Łukaszewicza i publikacje np. W. Nawrockiego (m.in. *Klasa — ideologia — literatura. Z problematyki związków literatury z ideologią* [1976]).

Z problemem realizmu socjalistycznego integralnie związany jest materiał tematyczny. Na ciągłość poetyki w tym zakresie powieści produkcyjnej lat 50. i powieści neoprodukcyjnej lat 70. i 80. wskazuje główny motyw fabularny — „walka o plan”, obecny zarówno w klasycznym utworze tego gatunku *Nr 16 produku-*

⁹ Cyt. za: J. SMULSKI: *Ciągłość czy kataklizm? Kilka uwag o cezurze roku 1949 w procesie literackim*. W: *Stare i nowe w literaturze najnowszej. Z problemów literatury polskiej po 1945 r.* Red. L. WIŚNIEWSKA. Bydgoszcz 1996, s. 31.

¹⁰ Tamże, s. 35.

¹¹ Tamże, s. 35—36.

je Jana Wilczka (1949), jak i np. w powieściach *Dzień z nocą na trzy podzielony* Jana Pierzchały (1964) oraz *Patron dla bocznej ulicy* Jerzego Wawrzaka (1980) — jednej z ostatnich klasycznych realizacji tego gatunku. Oto laury, które zgromadził ostatni z przywołanych tu autorów (przepisujemy z okładek jego powieści): Jerzy Wawrzak, urodzony w 1936 roku w Częstochowie, w rodzinie robotniczej. Z zawodu jest inżynierem, przez wiele lat pracował na kierowniczych stanowiskach w przemyśle. Od 1972 roku naczelny redaktor łódzkiego tygodnika „Odgłosy”. Powieść *Na spotkanie dnia* (1972) została przełożona na język rosyjski, powieść *Linia* (1971) na język rosyjski i niemiecki. Obie powieści przyniosły autorowi trzykrotne wyróżnienie: nagrodę Centralnej Rady Związków Zawodowych, nagrodę Ministra Kultury i Sztuki oraz nagrodę „Trybuny Ludu”. Za działalność literacką i polityczną — od 1975 roku Jerzy Wawrzak był prezesem łódzkiego oddziału ZLP — został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Srebrnym Krzyżem Zasługi, Odznaką Zasłużonego Działacza Kultury i innymi odznaczeniami.

Głównym bohaterem mikropowieści *Patron dla bocznej ulicy*, wydanej w grudniu 1980 roku przez Wydawnictwa Radia i Telewizji, jest dyrektor kombinatu budowlanego. Pomimo wielu trudności dotrzymuje on terminu wykonania robót. Metody pracy dyrektora, człowieka „starej daty”, choć są skuteczne, sprzeczne są z nowoczesnymi metodami zarządzania. Rozwiązanie przedstawionego w powieści konfliktu pokoleniowego umożliwia przejście na emeryturę kontrowersyjnego dyrektora. Zdaniem autora nazwanie ulicy jego imieniem będzie dobrym wyjściem z sytuacji. We wcześniejszej powieści J. Wawrzaka *Wejście przez sekretariat* (1978) kariera dyrektorska głównego bohatera przebiega ekspresowo drogą kolejnych rozdziałów utworu zatytułowanych: *Człowiek z ogłoszenia*, *Inżynier rezerwy*, *Mąż opatrnościowy*.

Wreszcie, w końcu, po latach opatrzyły się klientom publicznych bibliotek oraz widzom telewizyjnych seriali dyrektorskich, sekretarskich i inżynierskich owe propagandowe, publicystyczne gatunki powieści o kapitanach socjalistycznej wielkoprzemysłowej klasy robotniczej. Powstały literackie rewizje tego rodzaju usług literackich. Prekursorską rolę odegrały w tym procesie powieści Tadeusza Siejaka. Ale ta anty gatunkowa wobec konwencji

literatury socrealistycznej i produkcyjnej twórczość (m.in. Tadeusza Siejaka, Czesława Dziekanowskiego, Czesława Michniaka) stała się tylko dowodem na istnienie, zasięg i uprzednie znaczenie zaprzeczonego przez nich gatunku. Antyprodukcyjne i antydyrektorskie powieści T. Siejaka (*Oficer*, *Próba*, *Pustynia*, *Dezterter*) kontestowały gatunek wcześniej ustalony pod piórem J. Wawrzaka, J. Jesionowskiego, A. Siekierskiego, J. Pierzchały, J. Wieczerskiej-Zabłockiej (*Nie ma sprawy*), który dopiero w latach 80. wyczerpał możliwości swoje i politycznego mecenasa.

Powstanie antygatunków

Historycznoliteracki zmierzch wszelkich gatunkowych odmian socrealizmu (np. powieści dyrektorskiej, inżynierskiej, sekretarskiej itp.) zwiastowało pojawienie się na tym obszarze realizacji tekstowych, które można określić jako „antygatunki”. Zmiana w historyczno-kulturowym kontekście określonego gatunku (np. determinacje polityczne, ideologiczne, funkcjonowanie w swoistym „rezerwacie” życia literackiego PRL) umożliwiała i stymulowała przeobrażenia antygatunkowe. W nowej sytuacji zewnętrznej (po 1976 roku także w obiegu poza cenzurą) mogły powstawać egzemplarze antygatunku, np. swoiste powieści antydyrektorskie (Czesław Michniak *Twarz* [1980]), antysekretarskie (Kazimierz Orłoś *Cudowna melina* [Paryż 1973] oraz *Historia „Cudownej meliny”* [Paryż 1987]), antyinżynierskie (Tadeusz Siejak *Oficer* [1982] oraz *Pustynia* [1987]). Były to utwory rewelatorskie w stosunku do bliższej i dalszej tradycji literatury socrealistycznej. Do najbliższych ich intertekstów należy zaliczyć formy powieści dyrektorskich, sekretarskich, inżynierskich itd.

Poza realizacjami ewidentnie epigońskimi, należącymi do literatury drugo- i trzeciorzędnej, od około połowy lat 70. coraz częściej odnotować można było negatywną reakcję na wcześniejszy kult i rozwój utworów będących dziedzictwem realizmu socjali-

stycznego w literaturze. Przykładowo, seria kolejnych powieści Tadeusza Siejaka (oprócz już tu wymienionych także *Próba* [1984]) powstała na gruzach form neoprodukcyjnych rozwiniętych w latach 70. (właśnie powieści dyrektorskich, nazywanych też menadżerskimi). Chodziło oczywiście o przedstawienie reprezentantów aparatu partyjnego średniego szczebla i dyrektorów — kapitanów socjalistycznego przemysłu. Mówiąc „nie” poetyce i światopoglądowi „neoprodukcyjniaków”, utwory te były zaprzeczeniem poprzednich paradygmatów genologicznych, aż za bardzo dobrze obecnych w literaturze PRL. Pod piórem Siejaka, Janusza Głowackiego (*Moc truchleje* [1981]), Czesława Dziekanowskiego (*Frutti di mare* [1990]) i innych pisarzy powstały antypowieści dyrektorskie, powieściowe treny na cywilizacyjną śmierć socjalistycznych technokratów, opowieści o wojewodach i sekretarzach partii jako antybohaterach współczesności. Utwory te, genetycznie wpłątane w tradycję swych socrealistycznych archetektów, odegrały ważną rolę. Największymi innowacjami cechowały się w warstwie językowej.

W ten sposób prozaiczne ody i hymny pochwalne na cześć dyrektorów, wojewodów, sekretarzy i inżynierów przerodziły się — często na zasadzie prostego odwrócenia poprzednich schematów — w ostre pamflety, w coś, co genolog mógłby — za Edwardem Balcerzanem — nazwać „obelgą dyrektorską” (inżynierską, sekretarską itp.). Podobne utwory są literackimi środkami złamania i rozbicia poprzednio lansowanych modeli, a zatem stanowią wyraz dekonstrukcji ich wzorca gatunkowego, będącego istotnym składnikiem socrealistycznego kanonu literatury okresu PRL.

W momencie literackiego przełomu, przejawiającego się m.in. wyczerpaniem się genologicznej (wraz z polityczną) koniunktury na określone formy, powstały utwory, które można usytuować na przeciwnym aniżeli omawiany w tym artykule biegunie wartości. Konstytuuje on, wyróżniany przez badaczy, nurt tzw. realizmu antysocrealistycznego (określenie P. Czaplińskiego).

Konkluzja

Powieści dyrektorskie, inżynierskie, sekretarskie, menadżerskie oraz inne „nomenklaturowe” w całej rozciągłości swych licznych odmian okazały się tylko (tak jak i ich poprzedniczka — powieść produkcyjna) literaturą tendencyjną. Ich poetyka, styl i kompozycja mieściły się w ramach literatury popularnej, tendencyjnej i tradycjonalistycznej. Forma ujęcia w nich problematyki społecznej oraz ich technika narracyjna nie odbiegały daleko od — z jednej strony — tradycyjnej, tendencyjnej prozy dziewiętnastowiecznej (por. J. Barczyński: *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*; W. Tomasik: *Polska powieść tendencyjna 1949–1955*), z drugiej — od popularnej np. powieści dziennikarskiej (por. opracowania J. Kolbuszewskiego np. w *Słowniku literatury popularnej*). Omawiane w tym artykule odmiany powieści socrealistycznych wykazywały się też bezpośrednią zależnością od treści bieżącej publicystyki. Intertekstem dla powieści dyrektorskich (inżynierskich, sekretarskich itp.) są takie publikacje prasowe, jak np. artykuł Zbigniewa Kwiatkowskiego *Dyrektor — po grudniu* („Życie Literackie” 1971, nr 24) lub artykuł o budowie Huty Katowice Tomasza Zalewskiego *Huta w okruchach* („Literatura” 1976, nr 50). W całej ówczesnej prasie ukazało się ich bardzo dużo. Ale przede wszystkim wymienione odmiany ze względu na styl swego dyskursu sytuują się bardzo blisko wzorca powieści produkcyjnej. Nic więc dziwnego, że w krytyce literackiej pojawił się na ich określenie termin „powieść neoprodukcyjna” („neoprodukcyjniak”). Ta forma łączyła udział starych i nowych elementów tradycji literatury upolitycznionej, wyraziście obecnej w krajowym życiu literackim lat 70. i 80.

Niniejszy rozdział stanowi — w moim zamierzeniu — przyczynek do dziejów polskiej literatury drugiej połowy XX wieku, historii, którą jeszcze należy zrekonstruować. Przedstawiłem w nim historycznoliterackie dziedzictwo powieści produkcyjnej, wyrażające się następującymi odmianami gatunkowymi: powieści dyrektorskie, inżynierskie, sekretarskie itp. Teksty te w szczególności i charakterystyczny sposób sytuowały się na obsza-

rze powieści politycznej (*scil.* upolitycznionej), traktującej o mechanizmach rządów w państwie nazywającym się PRL. Nie były to jednak utwory o ludziach na szczytach władzy. Te rejon społeczne były bowiem w okresie PRL ściśle cenzurowane. Problematyka z nimi związana nie była oficjalnie podejmowana, czego np. dowodzą losy pozadebitowej powieści Stefana Kisielewskiego *Widziane z góry* (Paryż 1967). Przypomniane przeze mnie utwory dotyczyły natomiast funkcjonowania działaczy politycznych niższego lub średniego szczebla, co najwyżej aparatu powiatu i dzielnicy, kierownictwa kombinatu, fabryki bądź jakiejś pracowni — to byli tolerowani i propagowani przez tzw. politykę kulturalną PRL kapitanowie socjalistycznego przemysłu. Omawiane zatem odmiany oficjalnej literatury PRL *nolens volens* przedstawiały „społeczeństwo bliskie zgminnienia przez niebyt polityczny”, by przywołać formułę Cypriana Norwida.

Powidoki Marka Nowakowskiego — współczesna odmiana obrazka literackiego

Miasto jest dziełem oczu. W nich to odbijają się jak w lustrach przypadkowe konfiguracje [...], zyskując symetrię i sens.

(M. TULLI: *Sny i kamienie*. Warszawa 1996, s. 56)

W 1995 roku znany pisarz, autor ponad 40 tomów prozy, Marek Nowakowski, jeden z głośniejszych, bo najbardziej utalentowanych, a zarazem ekscentrycznych przedstawicieli głośniego w polskiej literaturze współczesnej „pokolenia 1956”, ogłosił tom małych form prozatorskich zatytułowany *Powidoki*. Był to tom, z jednej strony, dość osobliwy na tle dotychczasowej twórczości pisarza, z drugiej jednak — utrzymany w charakterystycznej poetyce jego prozy. Później opublikował jeszcze dwa tomy podobnych „powidoków” (w 1996 i 1998 roku). W ten sposób powstał trzytomowy cykl obejmujący około 200 krótkich utworów. Literaturaoznawczy wgląd w tę serię tekstów pozwala stwierdzić, iż ich forma blisko koresponduje zarówno z obrazem świata zawartym w innych utworach tego pisarza oraz ich poetyką, jak i z wielowiekową tradycją literacką.

Zamierzam skoncentrować się na poetyce tych utworów — ona być może wytłumaczy ich literacki sukces, którego świadectwa są liczne. Przedstawia formę literacką, na którą copyright w polskiej literaturze współczesnej ma autor *Benka Kwiciarza*.

Wcześniej część tych tekstów była drukowana jako stały felieton w poczytnej popołudniowej gazecie — warszawskim „Expressie Wieczornym” i jego dodatku „Kulisy”, spotykając się z nadzwyczaj żywym odbiorem czytelniczym, o czym świadczyły m.in. liczne listy do redakcji. Wydaje się, że felietonowa i publicystyczna geneza tych utworów nie jest bez znaczenia przy opisie fenomenu ich formy i funkcji. Cykl doczekał się także adaptacji filmowej — na kanwie utworów program I publicznej telewizji wyemito-

wał serial reportaży zatytułowany *Powidoki*, który za pomocą kamery wizualizował treści *Powidoków*. Formuła gatunkowa, a zatem i komunikacyjna, „powidoków” okazała się więc nader pojemna. Sprawdziła się jako rodzaj aktualnej publicystyki, jako forma literacka, a także jako podstawa scenariusza realizacji audiowizualnej. Specyfiką małych próz Marka Nowakowskiego, nazwanych przez pisarza „powidokami”, traktujących o jeszcze niedawnej, ale już nieistniejącej przeszłości z życia Warszawy, jest ich charakter wspomnieniowy. Wskazuje nań już sam tytuł, dookreślony podtytułem tomu drugiego całego cyklu: *Wspomnij ten domek na Gęsiówce...* Autor przywołując pojęcie z dziedziny optyki, ale należące do jej pogranicza z obszarami wyobraźni, stwierdza: „W powidokach przeważnie z niebytu wskrzesza się byt”¹. Chodzi, oczywiście, o kreację pisarską i literackie „wskrzeszenie” słowa. *Powidoki* utrzymane są w stylu narracji gawędy opowiedzianej przez postać nazywaną *laudator temporis acti* — chwalca czasów minionych. W innej wypowiedzi Nowakowski stwierdził:

Powidoki to felietony o miejscach nieistniejących, które zniknęły, których nie ma. Tylko część z nich ma zaczepienie w teraźniejszości. Stoi jakiś dom, żyje jakaś postać, coś zostało. Ale przeważnie ani śladu [...] Tylko duchy błądzą w tych miejscach [...] A ja mam kontakty z tymi duchami. Z dalekiej przeszłości².

Ale jak się okazuje, nie jest to przeszłość zbyt odległa. Może dlatego właśnie interesuje ona tak wielu. Nie jest to na pewno żaden rodzaj „historycznej fantastyki” w stylu np. pisarstwa Teodora Parnickiego.

Wspomnieniowe „powidoki” Marka Nowakowskiego, od urodzenia w 1935 roku warszawianina, osnute są mgiełką nostalgii, skutecznie mitologizującą przedmiot opisu, tzn. składniki image’u samego miasta, jego typowe przestrzenie i ludzi je wypeł-

¹ M. NOWAKOWSKI: *Powidoki 3. Warszawiak pilnie poszukiwany!* Warszawa 1998, s. 68.

² Szukam śladów zaginionego świata. Z Markiem Nowakowskim rozmawia Michał Łukaszewicz. „Nowe Książki” 1995, nr 6, s. 9

niających oraz dość niezwykle zdarzenia. *Powidoki* rekonstruuja zapomniane, bo aktualnie zmodernizowane zakątki miasta wraz z ich mieszkańcami. Cały cykl, trzy tomy *Powidoków* dają w sumie efekt częściowo zapobiegający — w sposób taki, w jaki może uczynić to literatura — całkowitemu zatarciu pamięci o starej Warszawie. Jest to proza tradycyjna w formie, realistyczna, bo skupiona na detalach, narracja w stylu dziewiętnastowiecznych tzw. obrazków prozą, a także twórczości Karola Dickensa.

Godzi się napomknąć o genezie *Powidoków* Nowakowskiego, o czasie i miejscu ich powstania. Pisarz stworzył je w szczególnym momencie — gdy nastąpiła zasadnicza zmiana społeczna, w tym również przebudowa infrastruktury Warszawy. W krajobrazie miasta zaszły duże przeobrażenia, związane z powstaniem wolnego rynku i kapitalizmu. Był to czas, gdy miasto wydobywało się z siermiężnego tzw. realnego socjalizmu, ale jednocześnie pozbywało się swej dawnej urody, swego *genius loci*. Na skutek tej modernizacji dawna Warszawa stopniowo przechodzi w niebyt. Pisarzowi chodziło o to, aby za pomocą odpowiedniej słownej wizualizacji nadać temu miastu byt choćby literacki — stworzyć jego legendę (ustną, literacką, ikoniczną poprzez realizację telewizyjną). Wyznał:

Powidoki to jeszcze inna sprawa. Zacząłem je pisać w momencie, kiedy zmieniały się epoki, w tym rozgardiaszu, w tej gorączce, kiedy pojawiły się reklamy, handel, ruch. Chciałem wtedy wrócić do swojego punktu wyjścia. Do czasu, kiedy jako szczeniak przyjeżdżałem tu z podwarszawskich Włoch na podbój świata, kiedy chłonałem to miasto, jego ówczesną atmosferę, jego mieszkańców, jego życie³.

Jest tu zatem zawarty również aspekt autobiografii pisarza, konsekwentnie utrzymany w całym cyklu, a także w będących jego kontynuacją dwóch tomach wspomnień *Nekropolis* (2005, 2008), dotyczących przeszłości życia literackiego. Autobiograficznej poetyce wspomnień służy odpowiednia konstrukcja narratora i narracji. Narrator jest personalnie określony — to pochodzący z podwarszawskich Włoch i osiadły w stolicy pisarz Marek

³ *Szukam śladów...*, s. 10.

Nowakowski. *Powidoki* Marka Nowakowskiego, cykl krótkich utworów, reprezentujących różne gatunkowe odmiany małych form narracyjnych, są po-widokami przeszłości naszej stolicy. Chcą dawać obraz minionego miasta niejako zatrzymany pod powieką, chcą być — jak deklaruje pisarz — rekonstrukcją niepowtarzalnej atmosfery wielu *genius loci* peerelowskiej przeszłości miasta, jego charakterystycznych miejsc, ludzi i zdarzeń.

Wypada wskazać na miasto jako główny temat i zbiorowego bohatera obu cyklów. Oto seria incipitów poszczególnych tekstów wskazująca na ową tematykę „powidoków”⁴, odtwarzających określaną semantyką tematycznego centrum każdego utworu:

Kredytowa, Mazowiecka, Czackiego. Tu zachował się fragment dawnego miasta.

(I, 188)

W latach 70. nastąpił kres ostatniej warszawskiej promenady gastronomicznej. Była to szczątkowa enklawa na zapleczu Marszałkowskiej.

(I, 201)

Chmielna przez cały socjalizm zachowała się jako relikwium przeszłości. Pozostała enklawą małych sklepików.

(I, 219)

Bo w naszym mieście przeważnie wypędzono czas przeszły z teraźniejszości. Ale na Koszykach tak nie jest. Stara hala targowa...

(II, 41)

Tropiąc ślady bohemy w naszym mieście, należy się zatrzymać na MDM-ie.

(II, 122)

Jako historyk Warszawy Julek zdobył wysoką pozycję [...] Mistrz szybkiej karykatury, portretu, rodzajowej scenki — kronikarz naszego miasta.

(III, 213)

Trzeba w tym miejscu dodać, iż sam Marek Nowakowski idzie w paragon z grafikiem i swym piórem postanawia mu dorównać, a także ubiegłowiecznym mistrzom obyczajowego obrazka. Lite-

⁴ M. NOWAKOWSKI: *Powidoki. Chłopcy z tamtych lat*. Warszawa 1995; IDEM: *Powidoki 2. Wspomnij ten domek na Gęsiówce...* Warszawa 1996; IDEM: *Powidoki 3...* Przyjęto zapis: pierwsza cyfra oznacza tom *Powidoków*, druga — stronę.

rackiej kreacji starodawnych typów ludzkich i ich charakterów, a także miejsc ich egzystencji służą wyraziste chwytły artystyczne, m.in. używanie stosownej retoryki, posługiwanie się topiką sakralizowanych przestrzeni, skupiających typowych osobników (w lokalach gastronomicznych, przy kramach i budkach z piwem, na placach, skwerach i targowiskach). Ludzie ci to często kalecy, pomyłenci, drobni złodzieje i przestępcy różnego autoramentu, typowi przedstawiciele miejskich subkultur — zbiorowy bohater pisarstwa Nowakowskiego. Ale nie tylko oni! Obecni są również godni społecznej pamięci tzw. ciekawi ludzie. Z melancholią autor wspomina „Okopy Św. Trójcy” starej Warszawy:

Tyle było miejsc, w których bywali ludzie miasta. Dla porządku należy zacząć od tych najdawniejszych, tuż powojennych. A więc »Polonia«, »Canaletto«, »Huragan«, »Stara Baśń«, »Kopciuszek«, »Bunkier« Gajewskiego. [...]

Było, minęło. Nie ma już kawiarni Galińskiego, »Lajkonik« zepsiał zupełnie. Dawno zniknęła »Szwajcarska« i Dom Chłopa przestał przyciągać.

(III, 185, 186)

Aby dać wyobrażenie o strukturze i stylu omawianej formy literackiej, tj. „powidoku” zatrzymanego pod piórem Marka Nowakowskiego, wypada przedstawić fragment *Ducha miejsca*. Ten z konieczności dłuższy fragment tekstu rzuca światło na poetykę współczesnej wersji obrazka prozą.

W powidokach przeważnie z niebytu wskrzesza się byt. Już dawno nie ma opisywanych miejsc, domów, ulic, nie mówiąc o ludziach. Budulcem jest czas umarły. Zasady, obyczajowość, reguły gry też się zmieniły. Może nawet zanikły. Niemałego trudu wymaga przypomnienie dawnej atmosfery miasta. Ludzi, ubioru, sposobu mówienia, [...] Tam gdzie przed laty tyle się działo, pozostał tu i ówdzie jakiś dom. Burzliwa żywotność tych murów, historia w nich zaklęta uleciały jak dym z papierosa wraz z ludźmi, którzy ją tworzyli. A miejsca o trwałym przeznaczeniu? Taka ciągłość mimo tylu kataklizmów była zdumiewająca. Teraz zmieniają swoje przeznaczenie jak sezonowe rękawiczki. Swoistą historię zaklętą w murach stanowił bar „Pod Dwójką” na Marszałkowskiej przy placu Unii. Jeszcze

w czasach przedwojennych zbierali się tu dziennikarze prasy porannej i wieczornej. Trwał podczas okupacji i w PRL-u; jak za dawnych lat wpadali tu na „szybkiego” dziennikarze z pobliskiego *Życia Warszawy*. W latach ostatnich bar zmarł śmiercią nagłą i powstał w tym pomieszczeniu sklep z butami, żeby zamienić się w sklep z zabawkami. Na ironię losu zakrawa zgon kawiarni Galińskiego. Tak nazywano od właściciela tę kawiarnię na placu Trzech Krzyży, która później została „Wilanowska”. Wieczna niby Matuzalem (według miar czasu w naszym mieście), egzystowała do teraz. Aż naraz została księgarnią i też nazywa się „Wilanowska”. Książka — strawa dla ducha, niby bardzo dobrze, ale coś nie tak. Dlaczego w tej loterii przemian los padł na zakotwiczoną przez kilkadziesiąt lat w tym miejscu kawiarnię, gdzie tyle pokoleń warszawiaków zachodziło na kawę, koniak, randkę czy rozmowę o polityce? [...] Zdechł realny socjalizm i unifikacyjne pragnienie, żeby Warszawa stała się takim samym miastem jak Białystok, Mińsk Białoruski, Berlin Wschodni, Kaługa i Rzeszów, przestała być motorem przemian, ale wszechwładny, nowo narodzony napęd zysku za wszelką cenę powoduje, że w tych ostatnich ostojach miasta, które przypominały o historii i tradycji, zapanowała niebezpieczna zmienność. Księgarnia „Wilanowska” za rok może przemienić się w pizzerię „Don Vito” [...] lub dom maklerski. Pierwsza nocna knajpa w powojennej Warszawie to był „Paradis”, na początku jeszcze prywatny. W lokalu od lat trwa stan remontu i powstać ma tu polsko-amerykański klub biznesu czy czegoś podobnego. [...] A przecież człowiek bardzo pragnie chociaż zatrzymać oko na czymś stałym, solidnym, co przetrwało tyle burz i wrażego naporu. Łącząc ulicami naszego miasta mało gdzie można wejść, żeby znaleźć się w jakimś barze, szynku, który był, jest i będzie. Trochę optymizmu dodaje widok handlowych okolic wokół Hali Mirowskiej. Od początku wieku istniały tu miejsca handlowe. Choćby bazar Jonasza na Krochmalnej, o którym tak barwnie pisał Izzak Singer w *Miłości i wygnaniu*. Jakoby istniał tu *genius loci*. Może tu i ówdzie przetrwał on jeszcze i w tym cała nadzieja.

(III, 68—70)

Szczególna geneza niezwykle obrazowych warszawskich wspomnień Nowakowskiego rzutuje na ich formę. Pisarz ma pełną świadomość tej formy. Sam określa reguły jej literackości. Zaj-

mijmy się tą poetyką. Cytaty, które przytoczę, będą określały sposoby wizualizacji przedmiotu. Zanim jednak te fragmenty zacytuję, wskażę na tradycję pisarską, do której Nowakowski nawiązał, ale zarazem znacznie ją odświeżył i zmodernizował. Powstanie *Powidoków* ilustruje proces tworzenia nowej nazwy genologicznej dla określenia współczesnej odmiany dość starej, znanej od dawna formy literackiej. Forma ta to obrazek prozą, zwany także w swej dziewiętnastowiecznej przeszłości „szkicem fizjologicznym”. Był to gatunek dość popularny zarówno w literaturze francuskiej, jak i rosyjskiej oraz polskiej, zwłaszcza w okresie międzypowstaniowym i w epoce pozytywizmu. Porównywano go z techniką rodzajowego malarstwa flamandzkiego, holenderskiego i angielskiego (Vermeer, Rembrandt, Hogarth). Dziewiętnastowieczne obrazki miały „charakter scenki rodzajowej, często udratyzowanej, portretu psychologicznego lub plastycznego opisu sytuacji. [...] W formie prozaicznej były to najczęściej małe opowiadania, nasycone obserwacjami społeczno-obyczajowymi, utrwalające jakieś charakterystyczne dla danego środowiska realia [...] gatunek uprawiany przez realistów i naturalistów, m.in. przez M. Bałuckiego, J. Blizińskiego, B. Prusa, E. Orzeszkową, K. Junoszę-Szaniawskiego, A. Dygasińskiego”⁵.

Ale poza ubiegłowieczną tradycją literacką „powidoków” Nowakowskiego, tradycją związaną z funkcjami dokumentalnymi i publicystycznymi owej odmiany, nie bez znaczenia dla sensu tego terminu genologicznego jest też *stricte* kreacyjny aspekt omawianych tekstów, efekt talentu literackiego ich autora. Niezwykle typowa dla sprzężenia dwóch czynników tekstotwórczych, czyli tradycji oraz stylistycznej inwencji pisarza, jest koda jednego z „powidoków”: „W każdym razie t e n o b r a z e k ma wymowę symboliczną” (II, 31). Jak można interpretować tę autorską deklarację? Po pierwsze, mamy tu *explicite* wskazany trop prowadzący do identyfikacji rodzaju literackiej materii zastosowanej przez Nowakowskiego, a nazwanej „powidokami”. Jest to forma obrazka prozą, którego definicję przytoczyliśmy. Reprezentuje ona model prozy realistycznej, dokumentalno-reportażowej. Jak

⁵ js [J. SŁAWIŃSKI]: *Obrazek*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1988.

pisze bowiem autor: „Ale takie jest życie [...] Materia życia była moim tworzywem. Nic fikcji, przyziemny realizm” (III, 90). Po drugie jednak, cały cykl *Powidoków* nie jest pozbawiony walorów kreacyjnych w ogóle. Chodzi o nadanie owym wspomnieniom klimatu nostalgii i melancholii, spowodowanej dziś brakiem bezpowrotnie utraconej, wartościowej przeszłości. Przykładowo, obrazek *Westalki* rozpoczyna się tak:

Należy się im hołd. Tym cierpliwym, wyrozumiałym szafarkom wody ognistej i nie tylko.

(II, 95)

Natomiast początek opisu przekupek warszawskich:

Należy się hołd tym babom, omotanym w chusty, szale, serdaki, kubraki.

(II, 29)

Wspomnienie o długoletnim kierowniku Klubu Aktora, Władysławie Sidorowskim, zatytułowane *Przyjaciel artystów*, ma następujący incipit:

Będzie to epitafium. Kochał sztukę i ludzi sztuki. Była to miłość czysta, i nic w zamian nie żądał.

(II, 26)

Jeden z tekstów nosi tytuł *Poemat o EKD* i utrzymany jest w takim tonie, *sui generis* poematu prozą.

Wspomnienie z okresu młodości pisarza, z lat 50. nosi tytuł *Pochwała Pragi*:

[...] zmęczony monumentalną architekturą MDM-u, obcym ogromem pałacu Józefa Stalina czy smutkiem koszarowców Muranowa, poszukując z mozołem śladów dawnego miasta, udawałem się na Pragę. Tylko tam bowiem zachowało się wielkomięskie życie w jego prawdziwym kształcie i atmosferze. Zachodziłem do małych knajp z ocynkowanymi szynkwasami. Do baru „Pod żółwiem” czy „Pod wiaduktem”. Noc pełną wrażeń mogłem spędzić w żółtym budyneczku „Oazy”. Postój dorożek cieszył oko na Brzeskiej. Wstępowa-

łem w ciemne, wilgotne bramy wielkich secesyjnych kamienic o kilku podwórzach, gdzie odkrywałem zasiedziałość, korzenie, tradycję [...]

Bo Praga, przez lata całe koszmarów budownictwa PRL-u w postaci wrażeń blokowisk i koszarów, przechowywała w swych poszczerbionych, liszajowatych murach ducha Miasta. Była ostoją tego, co prawie doszczętnie zniszczono po drugiej stronie Wisły. Chwała jej za to!

(III, 163, 165)

Inny znamieny incipit brzmi:

Będzie to panegiryk o psiej wierności, lojalności i mądrości.

(III, 179)

Hołd, hymn, panegiryk, epitaforium, poemat ku czci, pochwała — to słowa-klucze wyjaśniające zamiar artystyczny *Powidoków* Marka Nowakowskiego: stworzenie odpowiedniej tonacji uczuciowej tych tekstów, dodanie im sentymentu i wzniosłości przy równoczesnym ocaleniu — z jej ważną funkcją upamiętniającą — walorów realizmu i dokumentu. W tym sensie utwory te swym stylem zbliżają się do tzw. współczesnej sztuki publicznej, która m.in. dostarcza znaków tożsamości i symbolizacji zmieniającym się obszarom tkanki miejskiej⁶.

*

Konkludując, można stwierdzić, że na poetykę, styl i światopogląd *Powidoków* Nowakowskiego złożyły się następujące czynniki:

Po pierwsze, bogata dziewiętnastowieczna tradycja obrazka literackiego (związanego z tzw. pisarstwem i malarstwem rodzajowym), wskrzeszona narracyjnym talentem w nowej stylistycznej wersji Marka Nowakowskiego⁷.

⁶ H. TABORSKA: *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*. Warszawa 1996, s. 64, 83.

⁷ K. ZABIEROWSKA: *Składnia utworów Marka Nowakowskiego*. Katowice 1990.

Po drugie, wpisanie się warszawskich „powidoków” Nowakowskiego w koniunkturę tematyczną polskiej prozy lat 90. (i wcześniejszych), bliską tzw. literaturze „małych ojczyzn”. Zwykle udział utworów Nowakowskiego w tym nurcie nie był eksponowany przez krytykę i badaczy.

Rola Warszawy jako miejsca akcji *Powidoków* jest decydująca. Nie mniej istotny jest sposób opowiadania. Nie są to widokówki z Warszawy, literackie weduty. Mamy do czynienia ze zjawiskiem podobnym do opisanego przez Jerzego Jarzębskiego, gdy analizował obraz miasta w prozie Schulza. Skłonny jestem uznać, iż u Schulza, i u Nowakowskiego „cechą miasta jest uczestniczenie w misterium tworzenia i przechowywania wartości, a zdarzenia codzienne nabierają głębokiego sensu”⁸ u autora *Powidoków*, głębszego niż w standardowej behawioralnej prozie.

Zmiany stylu i funkcji kultury po 1989 roku, także stylistyczne zmiany w literaturze polskiej w porównaniu z jej epicką tradycją przyczyniły się do powstania nurtu zwanego literaturą „małych ojczyzn”. Niejako zastąpił on już wyeksploatowaną, a wcześniej intensywnie politycznie promowaną prozę tzw. małego realizmu, a także prozę tzw. nurtu wiejskiego. Temat „małej ojczyzny” w sposób naturalny rozwijał się na emigracji (np. Czesława Miłosza *Dolina Issy*, książki Stanisława Vincenza, Zygmunta Haupta i innych), ale nie tylko. Był obecny również w twórczości Andrzeja Kuśniewicza, Tadeusza Konwickiego, Juliana Strykowskiego i innych w postaci mitu Kresów. Potem podobna tematyka była rozwijana przez młodszych pisarzy („gdańskie powieści” Pawła Huelle i Stefana Chwina, „zamojskie” utwory Piotra Szewca). Palimpsestyczną lekturą Warszawy zajęły się Małgorzata Baranowska w *Pamiętniku metafizycznym* i Magdalena Tulli w *Snach i kamieniach*. Swoją stołeczną biografię przedstawił Krzysztof Gąsiorowski — *Warszawa jako kosmos wewnętrzny*. Podobne „powidoki” artystycznej stołecznej society stworzyli Roman Śliwonik (*Portrety z bufetem w tle*) i Jerzy Gruza (*Pasaże warszawskie*). *Powidoki* Marka Nowakowskiego zajmują w tym kontekście miejsce osobne. Wprawdzie także wskrzeszają nieistniejący już świat rodzinnego miasta, ale czynią to nie w konwencji mi-

⁸ J. JARZĘBSKI: *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*. Kraków 2005, s. 90.

tycznej, onirycznej lub podobnie kracjonistycznej, lecz raczej w poetyce wspomnienia i dokumentu, bliższej realistycznej tradycji dziewiętnastowiecznego obrazka prozą⁹.

Swój zamiar literackiego ożywienia miejsc i ludzi z niedawnej przeszłości Warszawy Marek Nowakowski wyjaśnia także w ten sposób:

Bywałem na bazarze przy ulicy Pańskiej [...] Znałem matuszaleńskich bazarowych [...] Ja ich słuchałem, piłem z ich ust mądrości wspaniałe. Opowiadali o typach i typkach starej Warszawy [...] O różnych ludziach — dobrych i złych, ciekawych i zwyczajnych, czasem strasznych — bo to było miasto, to byli ludzie, to była społeczność zakorzeniona. Ja przede wszystkim w *Powidokach* tego zakorzenienia utraconego szukałem. Takiej postawy. I ją znalazłem. To jest moja postawa [...] Przecież zawsze o takim świecie pisałem opowiadania. I to jest teraz mój komentarz, moje drugie widzenie tego świata po latach¹⁰.

Cechuje je melancholia:

Powidoki są osnute mgiełką nostalgii, bo wtedy jeszcze były w naszym społeczeństwie jakieś korzenie. Bo ci ludzie, często z marginesu, pamiętali niepodległość, a jeszcze ich ojcowie pamiętali powstania. Był ciąg pokoleń, tradycji. A potem zaczął się toczyć ten walec wszystko wyrównujący¹¹.

Tak jak estetyka dziewiętnastowiecznego obrazka prozą uzupełniała poetykę realistycznych powieści, tak *Powidoki* Nowakowskiego są komplementarne wobec jego prozy *stricto fabularnej*, wcześniejszej i obecnej. Typowa forma tej twórczości to zwykle niewielkie opowiadanie, zbliżone do poetyki obrazka i formuły „zapisu” rzeczywistości, ulubionej wypowiedzi pisarza. „Współgra z tym język owego zapisu: bardzo rzeczowy, konkretny, rejestrujący [...], [ale] niby to protokolarny zapis w istocie rze-

⁹ J. BACHÓRZ: *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831—1863*. Gdańsk 1972.

¹⁰ *Szukam śladów...*, s. 10.

¹¹ Tamże, s. 11.

czy aż pulsuje od emocji — drwiny, pogardy, ironii, współczucia, ciepła...”¹².

Niezwykle precyzyjną sztukę narracji w stylu zmodernizowanej poetyki literackiego obrazka obserwujemy od debiutu Nowakowskiego, od tomów opowiadań *Ten stary złodziej* (1958) i *Benek Kwiaciarz* (1961). Kontynuuje ten styl *Zapis* (1965), prawie 30 obrazków z życia przedmieścia, artystycznych epifanii codzienności. W kolejnych utworach oko malarza takich obrazków przenosi się także do centrum miasta, np. w wyborze opowiadań *Fortuna liliputa* (1997), a w jeszcze większej mierze w cyklu *Nekropolis* (2005, 2008). Temat wraz ze sposobem jego ujęcia jest podobny do tego w *Powidokach*. Jest nim Warszawa, miasto przedstawione jako wewnętrzny kosmos, determinujący istnienie wielu *genius loci*. Owe *genius loci* składają się na literacki *genius mundi*. Ubarwiają także egzystencję zamieszkujących tu ludzi, wytworzących szczególną atmosferę i historię stolicy. Wyrażają ją symboliczne miejsca tkanki miejskiej. Składają się na nią architektura i infrastruktura, a więc nie tylko ulice, place i budowle, lecz też zaułki, kawiarnie, restauracje, redakcje i temu podobne lokale. To są wspomniane podmioty i obszary, gdzie kształtuje się duch czasu i miejsca, który można odczytać z tekstów pisarza. Ponadto — jest to dodatkowa wartość tych utworów — symboliczne miejsca i osoby z przeszłości oraz ich „powidoki” wizualizowane w okresie ustrojowej transformacji przedstawiane są przez Nowakowskiego jako swoista przestrzeń bytowania. Uzyskują wymiar nie jedynie literacki, lecz także egzystencjalny. Tekstowo uruchamiają nie tylko aktualne fakty fizycznego istnienia, ale również wywołane z pamięci formy i wzory kultury zarówno tej starszej, gdy wszystko było „na miejscu”, jak i tej peerelowskiej.

¹² P. KUNCEWICZ: *Agonia i nadzieja*. T. 5. Warszawa 1994, s. 14—15.

Telemach w Krakowie

O powieściach Janusza Andermana

Okolice debiutu

W połowie lat 70. historyk literatury polskiej zanotował oryginalne zjawisko stylistyczne — rewolucję artystyczną w prozie, jak je określano. Przeobrażeniom tym niewątpliwie utorowała drogę prozatorska twórczość takich pisarzy, jak Miron Białoszewski i Edward Stachura, której towarzyszyło wzmożone zainteresowanie krytyków i zwykłych czytelników, patronujące powstaniu i utrwalaniu legend o twórczości i osobowości tych niezwykłych poetów słowa. Do ówczesnych przemian prozy w niemałym stopniu przyczyniła się także lawina interesujących debiutów najmłodszego wtedy pokolenia. Właśnie wówczas, około 1975 roku (lub tylko nieco wcześniej) zadebiutowali m.in. tacy pisarze, jak Józef Łosiński, Ryszard Schubert, Andrzej Pastuszek, Janusz Anderman, Jan Komolka, Marek Sołtysik, Donat Kirsch, trochę od nich starszy Jerzy Pluta i kilkunastu innych prozaików. Podjęli oni, każdy z nich w sobie właściwy sposób, ambitne zadanie stojące przed najnowszą generacją pisarzy, a wytyczone m.in. przez program artystyczny Nowej Fali. Chodziło o wyrażenie w świeży, niekonwencjonalny sposób naszej rzeczywistości społecznej, która w literaturze nie została naówczas przedstawiona bądź była gruntownie strywalizowana przez deskrypcyjne konwencje „małego realizmu” poprzedniej dekady.

Pod piórami młodych debiutantów powstawała z reguły sążnista epika, ba, z tego okresu pochodzą cykle powieściowe Ło-

zińskiego, Sołtysika, Marka Słyka. Na tym tle tak rozlewnej i nierzadko wielosłownej prozy wyróżniali się zdecydowanym preferowaniem małych form narracyjnych (opowiadań, mikropowieści w rodzaju *long short story*) najzdolniejsi, moim zdaniem, fabulatorzy spośród wymienionych debiutantów: Janusz Anderman i Andrzej Pastuszek. Kilku wybranym aspektom analizy dwóch mikropowieści pierwszego z nich poświęcone zostaną niżej uwagi.

Anderman jak gdyby zrehabilitował mały rozmiar epicki. Udowodnił, iż zmodernizowany i odpowiednio użyty może on sprzyjać znalezieniu przez pisarza własnego języka, formy wypowiedzi odpowiedniej do treści, które chce przekazać. Do udanych eksperymentów artystycznych tego pisarza należy tedy zaliczyć skonstruowanie nowej, wysoce oryginalnej postaci (wielce pojemnej znaczeniowo pod jego piórem) małej formy epickiej. Niektórych elementów jej poetyki dotyczą poniższe rozważania. Forma ta pozostaje w zgodzie z jedną z głównych tendencji rozwojowych prozy współczesnej, polegającą na posługiwaniu się fragmentem przy renowacji klasycznych struktur epickich¹.

Przeobrażenia te, jak się wydaje, nie odbywają się na drodze zupełnego zerwania z tradycją — jest to zasadnicza teza tego szkicu. Anderman za pomocą stosowanej przez siebie małej formy narracyjnej aluduje w niezwykle subtelny sposób zarówno do tradycyjnej epopei (*Odyseja* Homera), jak i do jej dwudziestowiecznych przeróbek (np. *Ulysses* Jamesa Joyce’a, *Przypadki Telemacha* Louisa Aragona, *Testament Odyseusza* Hansa Christiana Kirscha). Adaptuje w oryginalny sposób tę tradycję do współczesnych warunków kulturowych swego pokolenia, zamieszkałego nad Wisłą. Dokonuje demitologizacji znanego archetypu *Odysei*. Sprowadza jego klasyczną homerycką postać oraz awangardową jej reinterpretację do ulubionej przez siebie niedużej formy jako ogniwa w łańcuchu tworzonych pod własnym piórem współczesnych narracji.

¹ Por. W. HILSBACHER: *Fragment o fragmencie*. W: TENŻE: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Przeł. S. BŁAUT. Warszawa 1972, s. 152—155; M. GŁOWIŃSKI: *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*. W: TENŻE: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 319—338.

Debiut książkowy krakowskiego pisarza — mikropowieść *Zabawa w głuchy telefon* (1976, pierwodruk w „Twórczości” pt. *Głuchy telefon*) — został nagrodzony w konkursie Wydawnictwa „Czytelnik”. Nadto zyskał szerokie uznanie krytyki literackiej, co znalazło wyraz w wielu recenzjach i omówieniach. Krytycy na ogół przyznawali, iż autor *Zabawy...* jest wśród ówczesnych debiutantów (m.in. pozostałych laureatów „Czytelnika”) najbliższy stworzenia postaci, która by w sposób najpełniejszy wyrażała świadomość wstępującego do literatury pokolenia. Przykładowo, publicysta „Polityki” tak napisał o bohaterze zaproponowanym przez Andermana: „Dla niego — niczym dla Stachury — wszystko jest poezją: nocny spacer po ulicach miast, znaleziona o świcie butelka mleka, rozmowa w barze i na dworcu. Ten poetycki sentymentalizm, nadwrażliwość pozwala obnażyć okrutny mechanizm stosunków międzyludzkich, ich przypadkowość i powierzchowność, brak szczerości, życzliwości i zrozumienia dla drugiego człowieka [...]. W prozie Andermana, wyczulonej na konkret i nieufnej językowo, znać wyraźnie wpływy *Świata nie przedstawionego*, a jeszcze silniej — poezji »nowej fali«”².

Gra na zwłokę (1979; pierwodruk: „Twórczość” 1977, nr 12) potwierdziła wielki talent Janusza Andermana. Młody pisarz (ur. 1949) w imponujący sposób przekroczył artystyczny próg drugiej książki — barierę, która zazwyczaj obnaża wszystkie słabości literackiego rzemiosła, dlatego jest uznawana za dobrze sprawdzone kryterium selekcji w drodze na Parnas. Anderman pokonał tę przeszkodę z rezultatem lepszym aniżeli inni przedstawiciele debiutującego pokolenia prozaików. Jego druga książka pozwalała sądzić, iż naszej literaturze przybyła nietuzinkowa osobowość. *Gra na zwłokę* zawiera już właściwie wszystko, czego wymagać można od prawdziwego pisarza. Przede wszystkim utwór ten napisany został oryginalnym językiem (po części znanym już z debiutu tego twórcy) i za pomocą nowatorskiej metody. Autor skonstruował specyficzną poetykę prozy, która precyzyjnie służy wyrażeniu własnego światopoglądu artystycznego.

² Z. MENTZEL: *Anemia wartości*. „Polityka” 1977, nr 20.

Język

Z powodu dość wyjątkowego miejsca w tradycji naszej sztuki prozatorskiej na baczność uwagę zasługuje warsztat pisarski autora *Gry na zwłokę*. Już debiutancka *Zabawa w głuchy telefon* zasygnalizowała wielkie możliwości jej autora w tym zakresie. Wskazywała, iż potrafi on robić z prozą to, co chce — słowa i zdania są mu bezwzględnie posłuszne i służą zamiarowi autorskiemu nadzwyczaj dokładnie, stwarzają osobliwy klimat stylistyczno-językowy oraz niezwykłą wprost wizję świata zdepersonalizowanego i uprzedmiotowionego. Odbiorcy nie powinna zmylić zastosowana w utworze stylizacja zasłyszanych przejawów życia: dialogów, rozmów, wypowiedzi — swoiście Andermanowskich donosów rzeczywistości. Takie znamiona tej prozy, jak jej kolkwalność, potoczność i bardzo bogate zróżnicowanie stylistyczne pogłębiają w sumie wrażenie realistycznego sposobu językowej prezentacji zdegradowanego świata. Zarazem wspaniale podkreślają jego barwność i potencjalną poetyckość³.

Niektóre cechy tych najwcześniejszych utworów Andermana mogą budzić uzasadnione skojarzenia z tekstami innych pisarzy, którzy jakby patronowali jego startowi literackiemu. Przykładowo, styl opisów koresponduje najczęściej z prozą Edwarda Stachury, czasem — z opowiadaniem Marka Nowakowskiego; forma dialogów — głównie z twórczością Mirona Białoszewskiego. Niezwykle umiejętnie stylizowany na tzw. żywą mowę język dialogów oraz konsytuacyjność tekstów autora *Szumów, zlepow, ciągów* przesądza o narzucającym się ich podobieństwie ontologicznym i poetyckim do prozy Andermana. Ten pisarz natomiast, umieszczony w kontekście pisarstwa autora *Całej jaskrawości*, jawi się krytykowi sympatyzującemu z tym nurtem polskiej prozy współczesnej w sposób następujący: „Przedstawia on dialog dyskursów jako kryzys kultury i dotychczasowych wartości, najbardziej chyba dotkliwie odczuwa los wygnańca osaczonego

³ Sztuka pisarska Andermana doczekała się już kilku wnikliwych analiz, m.in. autorstwa J. Jarzębskiego, M. Stali, W. Wyskiela, R. Nycza, a także kilkakrotnie M. Lubelskiej.

przez umarłe słowa i zadreżone idee. Anderman traktuje podejrzliwie wszystkie sposoby mówienia i wszelkie środki językowe⁴. Nasuwa się tu oczywiste skojarzenie z metodą pisarską Jamesa Joyce’a i światopoglądem jego kluczowego bohatera — Stefana Dedalusa, Joyce’owskiego Telemacha dublińskiej odysei. Nie bez podstaw wskazywano również na nieco inne parantele stylistyczne dykcji prozatorskiej Andermana, co świadczy niewątpliwie o jego wszechstronności w posługiwaniu się językiem. „Poza Gombrowiczem, Dygatem i Stryjowskim może, dawno już nikt w Polsce taką polszczyzną nie pisał”⁵.

Zapewne część tajemnicy maestrii językowej tekstów krakowskiego prozaika i zarazem tłumacza Bohumila Hrabala kryje się — poza jego fantastycznym słuchem językowym, przyznawanym mu przez wszystkich komentatorów jego tekstów — w „rygorystycznej narracji intersubiektywnej” (termin Andrzeja Mencwela) jako przyjętym sposobie opowiadania. Dochodzi do tego jeszcze walor idealnego bez mała zharmonizowania językowego stylu ze świadomością interlokutorów.

Niekończąca się włóczęga oraz poniewierka bezdomnego bohatera *Gry na zwłokę* — reportera i poety — stanowią dostateczną i przekonującą motywację kompozycyjną luźnej, złożonej z epizodów, otwartej formy epickiej. Tłumaczą one także fakt posłużenia się przez pisarza potocznymi, podsłuchanymi bądź narzucającymi się zewsząd fragmentami urywanych wypowiedzi, tekstami ogłoszeń czy biurokratycznym tokiem raportów itp.

Zróznicowanie stylistyczne języka w skromnym rozmiarach i wystylizowanie w zasadzie tylko na reporterską relację utworze Andermana nie jest, oczywiście, tak nieprzebrane jak np. w dziełach Joyce’a. Ale jednakowoż rozwinięty słuch językowy autora *Zabawy w głuchy telefon* — podkreślany przez wszystkich recenzentów — umożliwił mu także w drugiej jego powieści grę na wielu strunach stylistycznych.

Swoistą wizję świata, odbitą w świadomości bohatera i epizodycznych postaci, pisarz zawarł w formie zapisu utrzymanego w rytmie *staccato*. Gdy tego wymaga sytuacja, jest to język

⁴ K. RUTKOWSKI: *Ani było, ani jest. Szkice literackie*. Warszawa 1984, s. 220.

⁵ T. SŁOBODZIANEK: *Pisane przeciw przeciętności*. „Student” 1978, nr 25/26.

jaskrawo rzeczowy i konkretny, gdy trzeba — niepowtarzalnie poetycki, operujący wieloznacznościami, przekłamaniami, naturalnymi pomyłkami językowymi i kolokwialnymi ściągnięciami. Ta stylowa miazga stanowi zapis adekwatny do charakteru przedstawionego świata. To obraz zdegradowanego środowiska miejskiego i ludzkiego, kartoteka zdeformowanych i zdeintegrowanych osobowości, wegetujących w warunkach owego nowożytnego inferna. Oto reprezentatywne próbki opisów powstałych pod piórem Andermana, fragmenty, których się po prostu nie zapomina:

Było całkiem widno i krople deszczu błyszczały na chorych murach jak szczere łzy. Tynk bezgłośnie odpadał od ścian, a w niektórych miejscach prześwitywały napisy w języku hebrajskim, umieszczone nad wąskimi wejściami do pomieszczeń, które kiedyś były pewnie sklepami, ale teraz przykrywały je rozpadające się opatrunki z poszarzałych desek. Bruk połyskiwał bezmyślnie. Drzemały okna, a cisza oblepiała ściany.

(J. ANDERMAN: *Gra na zwłokę*. Kraków 1979, s. 33)

Człowiek wszedł do budynku i bez słowa otrzepał buty; twarz miał tak gorzką i doświadczoną tymi kilkudziesięcioma latami na jednym torze, że każdy następny dzień jego życia nie miał już ani cienia sensu.

(J. ANDERMAN: *Gra na zwłokę...*, s. 52)

Natomiast służbowy styl kontrapunktowej relacji o zachowaniu bohatera wprowadza do tekstu ton ubiegłowiecznej narracji, pozornie wszytkowiedzącej, której ograniczenia są w tym układzie mocno uwydatnione i nieledwie ośmieszone. Zresztą już w *Zabawie w głuchy telefon* tzw. wszechwiedzący narrator był przedmiotem autorskiej kpiny.

Styl listu dziewcząt z prowincji do redakcji, dla której bohater pracuje, listu w sprawie wyboru przyszłego zawodu, odzwierciedla umysłowość Joyce'owskiej Gerty Mac Dowell. Jest bowiem infantylnym połączeniem szkolnego żargonu z kliszami tandetnej literatury.

Wypowiedź nauczycielki jest przykładem bełkotu półinteligenta postawionego przed zadaniem przekraczającym jego intelektualne możliwości, monolog zaś domorosłego Kopernika stanowi

realistyczny zapis mowy nawiedzonych reprezentantów terenowego folkloru, którzy widzieli np. UFO (identycznie wystylizowanych jak w satyrycznych reportażach radiowych Andrzeja Bartosza z lat 70.).

Wskazując naturalistyczne wzorce stylu autora *Ulissesa*, Edmund Wilson wymienia takie cechy, jak ścisły dobór słów oraz ich rytmu zgodnie z charakterem opisywanego przedmiotu lub nastroju. Joyce w swej epopei rozwijał tę stylistykę w wielu kierunkach. Mikropowieści Andermana częściowo również usiłują tego dokonać. Zachowują także wrażenie wyraźnego dystansu wobec przedstawionego świata i pełen ironii styl, tak dobrze znany z lektury utworów Gogola, Haška, Vančury czy Hrabala (przypomnijmy — prozę dwu ostatnich pisarzy Anderman z powodzeniem przekładał).

W utworach Andermana narrator nigdy nie wciela się w prezentowane postacie ludzkiej menażerii. Oddaje im suwerennie głos, ale nie identyfikuje się z nimi. Świadczy to jak najlepiej o epickiej sprawności i pisarskiej dojrzałości autora.

Narracja

Fragmenty składające się na *Zabawę w głuchy telefon* oraz kolejne epizody *Gry na zwłokę* zapisane są tak, jakby powstawały bez udziału szczególnej emocji, za to same w odbiorze wywołują ich niemało. Stworzone są według postulatu prezentacji „chłodnym okiem” i Joyce’owską metodą przekazu literackiego obrazu rzeczywistości z odpowiednim dystansem.

Obie mikropowieści Andermana napisane zostały po reportersku, prostym, by nie rzec — surowym, lecz plastycznym i wyrafinowanym w swej postaci językiem. To proza bogata w różne językowe niuanse, ale zarazem manifestacyjnie oszczędna i lapidarna. W jej świetle przywoływane wzorce stylistyczne świetnych pisarzy są jak najbardziej uzasadnione. Anderman tworzy teksty krótkie i oschłe, albowiem przywołuje do życia szczątki wydarzeń fabularnych na pozór niepowiązanych ze sobą, a nadto

pozbawionych narracyjnego komentarza. Dlatego jego powieści, choć tak wiele mówią o rzeczywistości, dalekie są od nieposkromionego słowotoku tych autorów, którzy bezskutecznie usiłują przedstawiać rzekomą — w istocie zaś pozorną — głębię fundamentów własnej osobowości lub też jakiś szerszy skrawek nader zmystyfikowanego pod ich piórem tła społecznego.

W przeciwieństwie do nich Anderman wybiera zasadniczo odmienną strategię. Podobnie jak słynny Irlandczyk stara się zakamuflować tworzywo autobiograficzne, chociaż niewątpliwie wykorzystuje je w dość dużym zakresie. Ale są to elementy autorskiej gry. Wytworzona została iluzja prezentacji zdarzeń zaczerpniętych bezpośrednio z życia wielkiego miasta. Głównym zbiorowym bohaterem *Zabawy w głuchy telefon* jest metropolia, „nekropolia” — jakby to wyraził Joyce. Pomocna przy jej kreowaniu była reporterska praktyka autora i wypracowana przezeń poetyka, składająca się z konwencji, którą można by określić jako „chwytane na gorąco samo życie”. Pisarz przeprowadza jednak ostrą selekcję materiału fabularnego, a potem zgodnie z własnym zamysłem precyzyjnie ów zbiór komponuje. Jego pracę nad powieścią widać wyraźnie, jeśli porównamy odpowiednie jej partie z ich wcześniejszymi wersjami (np. tekst reportażu *Co to przedstawia*⁶ z późniejszym fragmentem powieściowym).

Obie powieści Andermana są uderzająco zwarte, nawet jeśli rozpatrywać je w kategoriach „mikropowieści”. *Zabawa w głuchy telefon* liczy 90 stron małego formatu, *Gra na zwłokę* — 102 strony. Wchodzące do ich tekstu mikrosценki ograniczają się tylko do naszkicowania motywów i zaledwie zarysowania wrażeń najistotniejszych i niezbędnych do skonstruowania przedstawionego świata. Omawiane utwory pod względem objętości tekstu sytuują się na antypodach licznych arcydzieł epiki XX wieku. Są jednakowoż napisane metodą zbliżoną do wielu fragmentów udratyzowanych epizodów, np. Joyce’a, wyzbytych natrętnego komentarza. Pierwszoosobowy narrator *Zabawy...* i *Gry...* jedynie odsłania wielkomiejską scenę, by prezentować rozgrywające się na niej codzienne, egzystencjalne tragedie i farsy. Powstrzymuje się od jakiegokolwiek komentowania ich w sposób bezpo-

⁶ „Student” 1975, nr 12.

średni. Fakty, z których ułożona jest fabuła, łączy literacką kompozycją, przypominającą awangardowy montaż filmowy, w którym poszczególne sekwencje następują po sobie bez przygotowania i wyjaśnienia. W pierwszoosobowej narracji — niezależnie od jej każdorazowego poziomu usytuowania w strukturze utworu, tzn. od tego, czy jest to relacja prowadzącego bohatera, czy oddaje on głos postaciom epizodycznym — autor unika bezpośredniego formułowania sądów o przedstawionym środowisku. Narracyjna technika *showing* zdecydowanie przeważa tu nad metodą *telling*, aczkolwiek oba te sposoby prezentacji występują w utworach Andermana tuż obok siebie, sąsiadując na zasadzie ciągłych zmian punktu widzenia narratorów i centrów orientacji czytelnika.

Wszechstronnie wzbogacająca tradycyjną epikę metoda Joyce'a polegała m.in. na uzupełnianiu realistycznej przestrzeni znaczeniami symbolicznymi lub metaforycznymi. W tym celu — jak to ujął Edmund Wilson — z każdego z epizodów, epizodów, z których skomponowana jest epopeja, autor starał się uczynić względnie niezależną jednostkę fabuły, gdzie koncentrują się znamienne składniki: obsesyjne myśli bohaterów, informacje o miejscu i czasie ich pobytu, ich nastroje, stany świadomości, pory dnia itp. W *Portrecie artysty z czasów młodości* Joyce przedstawił to wyłącznie z punktu widzenia jedyne go bohatera, początkującego pisarza Stefana Dedalusa, natomiast w *Uliście* ogląd świata został niezmiernie skomplikowany i pomnożony o wiele odmiennych charakterologicznie i krzyżujących się płaszczyzn narracji: Stefana, Leopolda Blooma, Molly.

Analogiczną pod pewnym względem ewolucję sposobu opowiadania można obserwować w twórczości Andermana. Gromadnym bohaterem *Zabawy w głuchy telefon*, podobnie jak zbioru nowel *Dublińczycy*, jest miasto i jego mieszkańcy. Miejsce to jest dla nich molochem i bez mała dantejskim piekłem, oni zaś — ofiarami sposobu życia metropolii⁷. Językowemu odzwierciedleniu tej sytuacji w prozie Andermana służy wielostronne sfunkcjonalizowanie stylu i kompozycji utworu. Podporządkowane są kakofonii

⁷ J.M. LOTMAN: *Wędrowki Uliśesa w „Boskiej komedii” Dantego*. Przeł. J. FA-
RYNO. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4.

zasłyszanych przelotnie podczas wędrówki po mieście fragmentów komunikacji językowej, nb. przy dużym udziale tzw. informacyjnego szumu.

Gra na zwłokę dowodzi, że pisarz potrafił z podobnych ułamków skomponować całość o wyraźnej linii fabularnej i dużym napięciu dramaturgicznym. *Gra...* reprezentuje także nowy etap ewolucji techniki narracyjnej. Warsztatowa dojrzałość debiutu Andermana polega na rzadko spotykanej u nowicjuszy klasycznie epickiej formie opowieści *Zabawa w głuchy telefon*. W następnym utworze ten rodzaj dykcji został jeszcze wzmocniony przez zastosowanie narracji dwuperspektywicznej, prowadzonej z dwóch zasadniczo odmiennych punktów widzenia. Gdy opis dotyczy tych samych scen bądź epizodów, sprawia silne wrażenie intersubiektywności. Realizacja tego sposobu opowiadania nie jest u Andermana ani na moment pretensjonalna, lecz umotywowana ogólnym zamierzeniem autora i przyjętą sytuacją narracyjną. Składają się na nią dwie równoległe „małe narracje”: personalna autonarracja oraz znakomicie ją kontrująca i obiektywizująca auktorialna relacja podglądacza. Obie razem wzięte tworzą doprawdy świetny kompozycyjny pomysł w tym utworze.

Godzi się dla porównania przypomnieć, co postulował autor *Ulissesa* w swej estetyce prozy. Otóż opowiadał się za umiarkowanym temperamentem podmiotu twórczego, bezpośrednio nieangażującego się w przedstawiany świat. W stosunku do niego twórca winien zachować dystans i nie kierować się ani uczuciami zachwyty, ani niechęci. Przeciwiństwo tej klasycznie epickiej postawy stanowi romantyczna dyrektywa artystyczna oraz niecierpliwy sposób reagowania na świat. Joyce reprezentował pogląd, iż najwłaściwszym podejściem do sztuki jest chłodna kontemplacja, która skłania twórcę i odbiorcę do beznamietnej obserwacji przedmiotu, bez względu na to, czy mamy do czynienia z tragizmem, czy z komizmem. Podobną realizację dyrektywy twórczej spotykamy u Andermana. Jego bohater-pisarz gra ze światem na zwłokę, jakby — zatrzymując czas — chciał go dokładniej opisać, i ten świat, i ten czas.

Mit Telemacha

Mit Odyseusza oraz jego fabularne odgałęzienie w postaci mitu o Telemachu od niepamiętnych czasów są bardzo produktywne jako tworzywo artystyczne, zwłaszcza w literaturze. Wielokrotnie inspirowały twórców — wielu epok zresztą — do różnorodnych opracowań tych tematów i wątków. Potwierdzają to liczne przykłady zaczerpnięte z literatur małych i dużych narodów świata, od Homera do Joyce'a⁸.

Mitologiczne postacie ojca i syna z Itaki oraz związana z ich historią egzystencjalna sytuacja tułaczki bezdomnego bohatera, często wspólnie z towarzyszącym jej motywem labiryntu i niekończącej się wędrówki z rozlicznymi przeszkodami piętrzącymi się na drodze stały się popularnym materiałem fabularnym. Zawsze motyw Odyseusza i jego potomka był realizacją archetypu wędrowca. Od każdorazowego zamiaru autorskiego zależy sposób opracowania tematu. W zakresie owych realizacji można zauważyć różne sposoby trawestacji mitu. Występują zatem zarówno przykłady ich dość mechanicznego powielania i tzw. renarracji, jak i przykłady niekiedy zasadniczych transformacji czy nawet gruntownych reinterpretacji, polegających na zanegowaniu mitu bądź na wyposażeniu go w odnowione znaczenia. Stopień wierności literackich aluzji wobec prymarnego motywu może być zróżnicowany: od dosłownego powtórzenia aż do możliwości zupełnej dekonstrukcji i prefiguracji mitu. W kwestii tej badaczka tegoż zagadnienia Maria Kłańska wypowiada się następująco: „W utworach posługujących się tą techniką prefiguracji związek pomiędzy światem przedstawionym a mitem jest stosunkowo luźny i ogranicza się zazwyczaj do pewnego systemu analogii, występujących bądź w strukturze świata przedstawionego, bądź w losach bohatera lub rysach jego osobowości. Tego rodzaju sposób asymilacji motywów mitologicznych cieszy się w literaturze współczesnej bardzo dużą popularnością, gdyż autor uzyskuje

⁸ Por. np. E. NAGANOWSKI: *Telemach w labiryncie świata. O twórczości Jamesa Joyce'a*. Wyd. 3. Warszawa 1971; M. KŁAŃSKA: *Mit Odyseusza w literaturze niemieckojęzycznej XX wieku*. Kraków 1982.

tutaj możliwość wzbogacenia swojego utworu o dodatkową perspektywę, a równocześnie nie jest skrępowany ani fabułą, ani koncepcją postaci pierwowzoru. Prefiguracja, do jakiej odwołuje się dany twórca, służy nadaniu przedstawionej przez niego problematyce wymiarów uniwersalnych, ukazaniu świata współczesnego w świetle doświadczeń przeszłości. Ponadto motyw mitologiczny pełni w takich utworach ważną funkcję kompozycyjną; stanowi pewien szkielet, wzór sytuacyjny, dookoła którego autor buduje fabułę, po czym stopień zapożyczenia zależy od jego intencji twórczych”⁹.

Zabiegi takie jak ten oraz temu podobne nie mają przy tym nic wspólnego z jakąkolwiek postacią antykwarycznej antykizacji literatury. Co najmniej od czasu opublikowania przez Jamesa Joyce’a *Ulissesa* nie wydaje się już możliwe, aby ambitna wysokoartystyczna literatura mogła zadowalać się zwykłym powielaniem mitologicznych *clichés*. To arcydzieło nie tylko gruntownie przetransponowało motywy Homeryckiej *Odysei*, adaptując je na potrzeby epickiego obrazu życia współczesnych ludzi oraz odzwierciedlenia sposobu funkcjonowania ich świadomości, zachowując jednakże wobec wzorca system precyzyjnych aluzji, ale także — według znanego określenia Thomasa Stearnsa Eliota — „zabiło tradycyjną powieść”. Obecnie żywym i bliskim współczesności opracowaniem mitu wcale nie musi być posagowy świat homeryckich opisów i bohaterów, lecz najczęściej bywa nim codzienne, przyziemne życie dzisiejszego populistycznego everymana. Dowodzi tego również artystyczny sukces dwóch zminiaturyzowanych powieści Andermana, a zwłaszcza *Gry na zwłokę*.

W interpretowaniu utworów Janusza Andermana przydatne są — oczywiście po wprowadzeniu pewnych transpozycji — ustalenia dotyczące poetyki dzieł Joyce’a. Dla poczynionych tu rozważań ważny będzie wniosek o naturalistycznych i symbolicznych źródłach, gdy pytamy — za Tomaszem Burkiem — o to, skąd się wziął *Ulisses*. W odniesieniu do pisarstwa Andermana analogiczną rolę mogły odegrać wzorce reportażowe i liryczne (w stylu piosenek Edwarda Stachury). W stosunku do obu porównywanych tutaj twórczości (aczkolwiek w wypadku Andermana można na

⁹ M. KŁAŃSKA: *Mit Odyseusza...*, s. 97.

razie mówić tylko o pierwocinach) w dużej mierze sprawdza się konstatacja o takim mityzacyjnym doborze i układzie szczegółów prezentowanego świata, iż nabierają one istotnych znaczeń zarówno w realistycznej warstwie fabuły, jak i w symbolicznym planie całego utworu.

Połączenie w powieściach Andermana elementów poetyki naturalistycznej i symbolicznej powoduje, iż ich lektura nieodparcie nasuwa skojarzenia (wprawdzie odległe i niebezpośrednie) z niektórymi dziełami Joyce'a oraz biografią literacką pisarza. Irlandczyk także rozpoczął od pisania wierszy (tomik *Muzyka kameralna*) podobnych w tonie do liryków Andermana, też studiował na uniwersytecie języki obce, a jego pierwszy tom nowel można uznać za zbiór migawek z obcego dlań miasta. O autobiograficznym charakterze *Dublińczyków*, *Stefana Hero* i *Portretu artysty z czasów młodości*, utworów przygotowujących największe dzieła, również wiele napisano. Istnieje jeszcze jedna zbieżność: akcja obu porównywanych utworów toczy się w czerwcu, tam jeden dzień, tu — kilka zaledwie.

Protagonista Andermana — bezdomny pisarz, trochę hamletyzujący, trochę kontestujący indywidualista — to niewątpliwa, aczkolwiek odległa (zważywszy skalę i rangę obu twórczości, a także dystans kulturowy, który je dzieli) replika Stefana Dedalusa. Bohater to wyraźnie odrębny wśród galerii dublińczyków, wyobcowany ze środowiska, niespokojny duch. Jest wprawdzie zawieszony w przestrzeni miasta, ale został z niego wykorzeniony. Ma więc niewiele wspólnego z ludźmi ze środowisk, z którymi się styka. Odgradza go od nich dystans ironii. Jest intuicyjnie im obcym indywidualistą. W dokładnie te same cechy życiorysu i charakteru wyposażył swego bohatera Anderman. Figura ta stanowi więc swoiste powtórzenie owego pierwowzoru, a zarazem archetypu Telemacha, na podstawie którego Joyce skonstruował postać Dedalusa.

Przejdźmy do wskazania innych narzucających się, jeśli nawet nie analogii, to na pewno homologii kompozycyjnych. Głównym bohaterom *Ulisses*a w ich wędrówkach po Dublinie stale towarzyszą nieodparte i dokuczliwe myśli bądź to o matce Stefana, bądź o Molly. Są to myśli, których obaj starają się pozbyć, oddalić je czy odwlec. Prowadzą z nimi osobliwe gry na zwłokę. Głównej

postaci z powieści Andermana w podobny sposób nie daje spokoju pamięć o czekającej go rozprawie karnej, z którą również podejmuje on w swej świadomości uciążliwą grę na zwłokę. Tę grę prowadzi zresztą także z całym, chorym — w jego oczach, światem. Przekonany o jego wszechstronnym zafałszowaniu sam nie chce się poddać podobnej presji. Wymowna jest reakcja bohatera Andermana na ofertę zjawiającego się w redakcji opiekuna — też pozostaje głuchy na inne syrenie (w tym wypadku: telefoniczne) głosy. Tak jak Stefan Dedalus nie chce korzystać z propozycji życia ułatwionego. Pragnie iść własną drogą, choć wybór ten skazuje go na niepewność i tułaczkę.

Również inne, uznane za węzłowe, sceny obu zestawionych tu utworów wykazują homologie konstrukcyjne. Przykładowo, po wizytach w barze i domu publicznym targany przez spreczne impulsy Stefan Dedalus rozbija łaską lampę i wdaje się w bójkę z żołnierzami. Natomiast bohater *Gry na zwłokę*, choć trzeźwy, rozbija ze złością cegłę o ulicę, aby po tym wybryku został ujęty przez stróżów porządku i dostarczony do izby wytrzeźwień, a wreszcie — wezwany na kolejne kolegium karne. Być może tak samo uzasadnione, jak i to poprzednie, ale nic o tym bliżej nie wiadomo. To rzecz owego prawdziwego sedna dobrej literatury, czyli jej sekretu, o którego istnieniu w pisarstwie Andermana już z okazji jego debiutu sugestywnie pisała Magdalena Lubelska. Wykryciu jednego z nich w *Grze na zwłokę* — odwołania się do mitu bezdomnego artysty — mają służyć poczynione tu uwagi.

Weźmy następny przykład. Przejściowe spotkanie głównych bohaterów *Ulissesa* wynikało z tego, że Bloom poszukiwał (oczywiście metaforycznie) syna, a Dedalus — wyimaginowanego ojca duchowego. Artysta Stefan odrzucił krepującą go pomoc mieszcza. Identycznie postępuje młody pisarz z *Gry*... wobec rad swojego szefa i ofert gościa redakcji. Wybiera raczej krąg innego artysty, starego rzeźbiarza odgrywającego rolę Nestora.

Można mnożyć przykłady homologii ideowych w fabularnych rozwiązaniach konstrukcyjnych w obu porównywanych utworach. Poza wszystkim jednak *Gra na zwłokę* jest przecież także powieścią o bezdomnym artyście, szlifującym bruki nieprzychylnego mu środowiska miejskiego i wycierającego kąty obcych mu wnętrz i instytucji.

Warto więc w tym miejscu niniejszych wywodów dokonać małej trawestacji słów Edmunda Wilsona. W narzucającej się optyce dzieła Jamesa Joyce'a — można stwierdzić — przedstawione kontury fabuły i formy językowej powieści Janusza Andermana nie dają jeszcze pełnego wyobrażenia, czym ona w istocie jest. Nie oddają atmosfery jej wspaniałej poezji oraz miary jej psychologicznej odkrywczości oraz stopnia artystycznego nowatorstwa. Przywołanie kontekstów Joyce'owskiej odysei oraz mitu syna Odyseusza ma — w moim zamiarze — dodać do poprzednich prób odczytania omawianego utworu nowe i istotne pole interpretacyjne, a zarazem podnieść w ten sposób rangę debiutu pisarza.

Poetykę naturalizmu Joyce wzbogacił o metodę symbolistyczną i mityczną. *Ulisses*, zawierający realistyczny i kartograficzny obraz Dublina w dniu 16 czerwca 1904 roku, dzięki rozbudowanemu systemowi różnorodnych aluzji daje również symboliczne odzwierciedlenie ziemskiego uniwersum. Podobnie postąpił Anderman. Jak przystało twórcy dwudziestowiecznej powieści mityczno-realistycznej, zaciera on w utworze informacje o czasie i miejscu akcji. Nigdzie w tekście nie jest bezpośrednio powiedziane, gdzie i kiedy toczy się akcja. Pisarz pozostawia jednak ukryte ślady lokalizacji czasowo-przestrzennej. Rzecz dzieje się niewątpliwie w mieście pod Wawelem w ciągu paru dni czerwca 1975 roku.

Proporcjonalnie uboższa aniżeli u Joyce'a symbolika występuje w powieściach Andermana. Już sam ten fakt sporo mówi o ambicjach i talencie tego pisarza. Znaczeniowe funkcje spełniają w jego utworze — tak jak w *Ulissesie* — postacie, przedmioty i wypowiedzi. Perseweringają one w toku akcji, niekiedy nabierają wymiaru swoistych epifanii, np. przepowiednia wróżbitki, kości rzucone na ulicę Szewską. Nie sposób tutaj zanalizować znaczenia poszczególnych symboli. Powinno to zostać opisane w innych interpretacjach utworów krakowskiego pisarza. Ograniczymy się tu tylko do stwierdzenia obecności takich znaków w strukturze *Gry na zwłokę* (np. inicjalna wróżba Cyganki, rola różnych instytucji i ich funkcjonariuszy, *leitmotiv* wezwania do sądu, finałowy epizod z kośćmi, które zostały rzucone — przypominają końcową sekwencję filmu M. Antonioniego *Powiększenie* oraz symbolizujący podjęcie przez młodocianego bohatera gry z bliźnimi).

Częste i chętne odwoływanie się przez Andermana do symboliki wcale nie oznacza, że ulegał on przesadnemu subiektywizmowi. Jego proza legitymuje się kapitalnym słuchem językowym i bystrym obserwowaniem świata. Dzięki tym cechom jest bardzo bliska artystycznym tendencjom tzw. hiperrealizmu w sztuce współczesnej. Wchodzi w orbitę wspólną dla takich manifestacji artystycznych, jak obrazy Macieja Bieniasza oraz całej krakowskiej grupy plastyków „Wprost”, jak grafika Jerzego Dudy-Gracza i Andrzeja Czeczota (nb. autora projektu okładki *Gry na zwłokę*), jak klimat filmów Feliksa Falka czy — w mniejszym już stopniu — Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztofa Zanussiego, wreszcie lokuje się na płaszczyźnie zbliżonej do liryki krakowskiej grupy „Teraz”. Świat przedstawiony przez Andermana jest równie namacalnie rzeczywisty. Konkret toczy tu walkę z symbolem, a o ludziach wiemy, gdzie i jak mieszkają, jak mówią, w co są ubrani, gdzie i jak się posilają, co czytają itd. Naturalistyczną scenerię powieści Andermana dobrze znają mieszkańcy zdegradowanych wielkomiejskich centrów i przedmieść starych i nowych, klienci miejskiej gastronomii i komunikacji. Narratorska ostrość widzenia daje wrażenie wiernego zwierciadła. W ten oto sposób artysta czyni zadość jednej z podstawowych funkcji sztuki.

*

Przyjęte w niniejszym szkicu ograniczenia formalne, polegające na zarysowaniu głównie tylko początkowej fazy twórczości omawianego autora, a więc najbliższych okolic jego rewelacyjnego debiutu w połowie lat 70., nie jest w żaden sposób arbitralne. Podyktowane zostało naturą literackiego dorobku Janusza Andermana. Uzasadnia się ono również występowaniem cezury roku 1980 jako przełomu historycznego i kulturalnego w życiu kraju. Odzwierciedlił się on bardzo wyraźnie także w poetyce i światopoglądzie utworów Andermana, napisanych przed tą datą oraz po niej.

Dzięki obecnemu w strukturze tekstów dwóch mikropowieści — *Zabawy w głuchy telefon* i *Gry na zwłokę* — systemowi aludowania do tradycyjnych w kulturze śródziemnomorskiej toposów odysei i wygnania, wątku labiryntu lub też inicjującego świadome życie artysty, a także motywów karnawalizacji świata,

mamy w nich do czynienia z nadzwyczaj udaną kreacją bogatej w różnorodne symbole semiozy, odczytywanej na płaszczyźnie tzw. wyższych układów znaczeniowych prozy artystycznej. Silnej ekspresji nabierają wskutek tego postacie głównych bohaterów, obraz środowiska, kompozycja układu fabularnego, konstrukcja przestrzeni i czasu. Późniejsze utwory Andermana, powstałe po 1981 roku, znamionują się już innym rozkładem akcentów, innym typem konfliktu, zmianą miejsca akcji i odmienną problematyką. Wprawdzie w owych opowiadaniach autor pozostał wierny dotychczas centralnej tematyce swojej twórczości — jest nią literackie zobrazowanie procesów depersonalizacji osobowości oraz deintegracji tradycyjnych i powszechnych dotąd więzi międzyludzkich, zrywanych przez negatywne skutki zmechanizowanego i anonimowego stylu życia. Ale tym razem groteskowo przedstawiany nieinteligentny i tępy tłum zdominował w tych tekstach wcześniejszego głównego Andermanowskiego bohatera — skłóconą ze światem wrażliwą jednostkę. Twórca przedstawił tu także rozmaite strony postępującego rozpadu normalnych więzi społecznych, występującego w warunkach stanu wojennego.

Zapewne nie bez udziału silnej presji wydarzeń historycznych w opowiadaniach Andermana ze zbiorów *Brak tchu* oraz *Kraj świata* dalszemu wzmocnieniu uległ ton reportażowy tej prozy, niekiedy doprowadzony aż do nader wyraźnej tendencji dokumentalnej. Ten żywioł stylistyczny był zresztą zawsze wyraźnym składnikiem warsztatu pisarskiego byłego reportera krakowskiego tygodnika „Student” z lat świetności tego periodyku.

Jednakże kosztem wzrostu znaczenia ironii, karykatury i satyrycznego podejścia w konstruowaniu zaprezentowanej patologicznej wizji świata wydatnemu pomniejszeniu uległ w wymienionych tomach opowiadań ich wymiar symboliczny i paraboliczny, tak bardzo znamieny dla wcześniej napisanych powieści.

Nie przypisywałbym temu stadium ewolucji artystycznej pisarstwa Janusza Andermana cech jakiegokolwiek poważniejszego kryzysu, jak to sformułowano w kilku recenzjach¹⁰. Skłonny jestem widzieć w tym raczej przejaw wypróbowywania i opano-

¹⁰ Por. omówienie pióra J. JARZĘBSKIEGO zamieszczone w „Res Publice” (1988, nr 12) oraz blok recenzji w „Kulturze Niezależnej” nr 51.

wania nowych tematów i technik narracyjnych oraz zdobywania kolejnych doświadczeń pisarskich. Wszystkie te aspekty twórczości Andermana domagają się zresztą dogłębnej i pełnej analizy. W tym miejscu należy je jednak odłożyć na inną okazję. Na razie wypada poprzestać na tezie, że krakowski Telemach z 1975 roku wypłynął potem na inne wody, poznawał odmienne lądy i klimaty oraz zawijał do poprzednio nie znanych mu portów.

Wspomnienie galicyjskiej Atlantydy

Alain H. Rosenfeld, autor klasycznego podręcznika o literaturze na temat Holokaustu, zauważył, że po jej pierwszej fali, w której przeważała głównie funkcja dokumentacyjna, dzisiaj – nie zapominając o prymarnej roli — należy położyć nacisk na literaturę tej różnorodności, na jej bogactwo treściowe i formalne, po prostu — na jej wyraz literacki. Inny badacz, Emil Fackenheim, po analizie wielu materiałów zasugerował, iż opisy wydarzeń sporządzane na bieżąco przez naocznych świadków mogą być mniej wiarygodne niż teksty stworzone z większego zarówno czasowego, jak i geograficznego oddalenia. Manuskrypt Anny Federbusch-Ophir powstał w Izraelu w latach 90. ubiegłego wieku. Dopiero tam autorka znalazła odpowiedni dystans wobec tego, co przeżyła.

Wspomnienia te idealnie spełniają oba wymienione wyżej warunki powstania przekazu o wartości historycznej, a zarazem literackiej. Książka *Z Galicji do Galilei* z podtytułem *Dzieje mojego życia*¹ jest tekstem wyróżniającym się we współczesnym repertuarze pisarskiej różnorodności. Przynajmniej pokrótce godzi się podsumować niepoślednie walory tego opracowania. Wspomnienia Anny Federbusch-Ophir są nie tylko dokumentem własnego losu i przeżyć, ale też zaświadczeniem człowieczeństwa w czasie okupacyjnej nocy. Jest to zarazem świadectwo humanitaryzmu, a także swoisty literacki pomnik wystawiony rodzinom,

¹ A. FEDERBUSCH-OPHIR: *Z Galicji do Galilei. Dzieje mojego życia*. Warszawa 2009.

które uratowały autorkę, jak i innym „Sprawiedliwym”. Jego dokumentarnych wartości nie trzeba długo dowodzić. Do lektury otrzymaliśmy wartko i interesująco przedstawione wspomnienia z dzieciństwa i wczesnej młodości w Tarnopolu, Lwowie i okolicy. Mimo że dokumentów z życia przedwojennego i wojennego Lwowa opublikowano niemało, na ich tle te wspomnienia wypadają nadzwyczaj frapująco. Dotyczące także odleglejszych terenów (Tarnopola, Złoczowa, Zbaraża, a także wycieczek w Karpaty i Tatry) należą pod tym względem do rzadkości. Dzięki żywej i plastycznej relacji są podwójnie cenne. Jak to często bywa w podobnych wypadkach, książka nie sprowadza się do wymieszanych okrucich wspomnień, lecz dzieje są chronologicznie uporządkowane, a ich opis celnie skomponowany na zasadzie dramatycznych kontrastów. Po szczęśliwej, sielankowej wczesnej młodości spędzonej wśród rodziny i rówieśników (idylliczne rodzinne odwiedzin, wycieczki szkolne i z przyjaciółmi) nadeszła okupacyjna noc i tragicznie przez wojnę przyspieszona traumatyczna dojrzałość, znaczona Zagładą i zabójstwem rodziców, bardzo wielu bliższych i dalszych krewnych oraz najbliższych przyjaciół. W tym miejscu warto przypomnieć tragiczny wykaz tych morderstw, przywrócony ogólnoludzkiej pamięci. Ta lista zawiera imiona i nazwiska 84 osób, ich wiek i zajęcie oraz miejsce i rok śmierci. Powtarzają się nazwy: Bełżec, Złoczów, Tarnopol, Lwów, Zbaraż... Tak więc wspomnienia to nie pamiętanie abstrakcyjne, lecz empiryczne. Konkretnie opisy zagłady poszczególnych osób zbliżają nas do tych ludzi, personifikują ofiary, które za sprawą autorki nie są nieme. Po to m.in. spisała swe wspomnienia. W ich świetle pojawiające się pytanie: „Dlaczego należy uczyć o Holokauście? — brzmi zgoła retorycznie. Postulat autorki jest jasny: Holokaust i to, co mu towarzyszyło (okrucieństwo, ślady dobra), nie mogą być zapomniane. Przez akt pamięci późniejsze pokolenia mogą i powinny przeżyć katharsis. Po to i dla nich spisała swe wspomnienia Anna Federbusch-Ophir.

Ich fabuła i obraz epoki są w stanie przykuć uwagę czytelnika — ale bynajmniej nie żywa akcja oraz interesująca fabuła są głównym walorem tych wspomnień. Szukałbym go „poza literaturą”, w prymarnym, „pozaliterackim” przesłaniu. Wspomniałem o nim powyżej i jeszcze do tego nawiążę przy podkreśleniu

całkowitej i naturalnej odporności autorki na jakikolwiek przejaw ksenofobii.

Dzieje swego życia autorka podzieliła na etapy, a przekaz o każdym z nich jest nader plastyczny i oryginalny w kontekście dotychczas znanych świadectw. Periodyzacja ta wygląda tak: obraz domu rodzinnego w Tarnopolu do 1934 roku; okres młodości we Lwowie (1934–1939) — bardzo ciekawy, w mieście znanym z wielokulturowości i liberalizmu; z literackim talentem zróżnicowane przekazy o sowieckiej i niemieckiej okupacji Lwowa i Tarnopola (1939–1943); gehenna tarnopolskiego getta i dramatyczna sztuka przetrwania po ucieczce. Potem następują powojenne życiowe epizody w Łodzi (np. spotkanie z aforystą S.J. Lecem) i we Wrocławiu, w okresie stabilizacji rodzinnej, studiów medycznych i pracy w Instytucie prof. Ludwika Hirszfelda. Po 1956 roku nastąpił pobyt autorki i praca zawodowa oraz kontynuacja przedwojennych społecznikowskich pasji już w Izraelu.

To wewnętrznie bardzo bogate, a jednocześnie niezwykle dramatyczne, ale finalnie przecież udane i spełnione życie — witalizm, dobro i pogoda ducha tchną z wielu stron wspomnień pani Federbusch-Ophir — zatoczyło szczęśliwy krąg. Od młodzińczej galicyjskiej Arkadii, zwłaszcza do 1934 roku, poprzez wojenną Apokalipsę aż do pomyślnego przybycia do Jerozolimy, wymarzonej na młodzieżowych biwakach. W książce równie silna, co pamięć śmierci, jest pamięć dobrego życia i to ją upodabnia do cenionych wspomnień psychologa Victora E. Frankla. Pamięć dobra w obliczu zła jest najważniejszym postulatem autorki. Nad jej tekstem unoszą się — bez genetycznego wpływu ponowoczesnego „zwrotu etycznego w humanistycę”, którego autorka zapewne sobie nie uświadamiała, lecz odczuwa świat na zasadzie podobnej empatii — duch i aura odwołań do źródeł moralności, problematyki przyjaźni i otwarcia na Inne. Nic przeto dziwnego, że świat odplacił się autorce tym samym.

Osobno podkreślić wypada wielce atrakcyjny tytuł przedstawionych reminiscencji: *Z Galicji do Galilei*. Co najmniej od powstania Starego Testamentu nie trzeba przypominać o Galilei. Należy natomiast wskazać na jej współczesny wizerunek, pod piórem Autorki bardzo sympatyczny. Tu osiągnęła społeczną i psychiczną równowagę, wyzwoliła się z traumy Zagłady. Nie

zapomniała jednak o swych galicyjskich korzeniach, o tym, że została ocaloną na wschodnich Kresach Rzeczypospolitej. Jej książka zachowa aktualność co najmniej z kilku powodów i może mieć podwójne życie, by strawestować zgodnie z wymową dzieła Anny Federbusch-Ophir formułę tytułu — rewitalizując go — wspomnianego podręcznika A.H. Rosenfelda².

Galicja to w przeszłości i potencjalnie w przyszłości duży europejski region. Według licznych opinii region Lwowa ma szansę zostać poważnym centrum turystyki, tak jak był ośrodkiem wielokulturowym, nie tylko kultury polskiej i ukraińskiej, ale również, co jest bardzo ważne, centrum żydowskim o wysokiej kulturze³.

Książka Anny Federbusch-Ophir ma w tym kontekście duże i ważne znaczenie. Wartość ma każdy nowy przyczynek, zwłaszcza gdy jest tak bogato udokumentowany, do obrazu życia społecznego i kulturalnego przedwojennego Lwowa i okolic z racji wyjątkowej pozycji tego miasta w kulturze europejskiej.

Na tle tekstów, w swym punkcie kulminacyjnym zawierających doświadczenie Holokaustu, wspomnienia te wyróżniają się zarówno swoją wartością dokumentarną, jak i formą literacką. Te dwa skrzydła unoszą je wysoko ponad przekazami na ten sam lub zbliżony temat, silnie przykuwają uwagę czytelnika. A zdolność budzenia uwagi odbiorcy to przecież nieomylny znak zaistnienia dobrej literatury.

Jednakowoż czytając te wspomnienia, nie sposób pominąć również ich poznawczego waloru i przesłania. Autorka wyraziście i jakby zupełnie niezależnie od teorii i konstatacji socjologów, wiedzona tylko osobistą obserwacją i intuicją, ukazuje ogólnoludzki wymiar barbarzyństwa wojny i Zagłady. Tłem opowiedzianej przez nią historii są działania wielu nacji, przy czym autorka uniknęła „niebezpiecznego procesu redukcowania Holokaustu do roli prywatnego problemu i cierpienia jednego narodu”⁴, usytu-

² A.H. ROSENFELD: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Tłum. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003.

³ Por. wypowiedź Mykoły Riabczuka w: *Kraków i Lwów w cywilizacji europejskiej*. Red. J. PURCHLA. Kraków 2005, s. 214.

⁴ Z. BAUMAN: *Nowoczesność i Zagłada*. Warszawa 1991, s. 13; Por. Sz. WEISS: *Między narodami*. Poznań 2008.

owanego przecież między narodami. Z tym przesłaniem pozostajemy po lekturze tej wartościowej książki. Jej wartość polega też m.in. na przebicciu powłoki egocentryzmu, częstego w tego rodzaju wspomnieniach.

W tym momencie warto też zastanowić się nad tym, dzięki jakim cechom i środkom osiąga ona tę niezwykłą pozycję i poziom, dzięki czemu jej tekst tak skutecznie przemawia do czytelnika.

W pierwszym z wymienionych obszarów refleksji nad przeczytanymi wspomnieniami, tzn. w ich warstwie dokumentalnej, można zauważyć, iż aczkolwiek wojna oraz sowiecka i niemiecka okupacja Galicji wraz z Holokaustem zajmują centralne miejsce, to uwagę czytelnika równie intensywnie zajmują fragmenty poświęcone czasom poprzedzającym Zagładę i następującym później. Efekt ten jest kolejnym dowodem dużego literackiego talentu Autorki. Zawdzięczamy mu bardzo wartościowe poszerzenie horyzontu i historycznego, i narracyjnego wspomnień. Towarzyszy temu jakościowe powiększenie wagi zaobserwowanych faktów oraz humanistycznej refleksji nad nimi. Zapis Autorki wyraża świadomość tej generacji młodzieży, którą później nazwano pokoleniem Kolumbów: odkrywców i uczestników tragicznego świata totalitarnej wojny i Zagłady, a także często niełatwych ich dalszych powojennych losów.

Ale i w tym zakresie autorka zdobyła się na oryginalne ujęcie własnych przeżyć i doświadczeń, w zgodzie z jej pełną optyризmu i dobroci postawą. Jej życiowa droga, będąca rozciągniętą w czasie wielu dekad pielgrzymką z Tarnopola do wymarzonej w młodości Ziemi Obiecanej, do Jerozolimy i Tel-Awihu, kończy się pomyślnie. Autorka daje temu bezpośredni wyraz. Na kartach swoich wspomnień wielokrotnie skutecznie przekonuje, że życie jest piękne, a czytelnik nie ma wątpliwości, że Jej życie jest budujące.

Jej życiowa filozofia i po prostu kultura, w tym duża kultura literacka dokumentowana czytaniem ale też niemal biblijną zwięzłością stylu, są ściśle związane zarówno z szerszym środowiskiem, jak i z własną rodziną. Owe czynniki, w postaci oddziaływania dużej i małej grupy społecznej, wyznaczają istotne kierunki biografii i stylu życia autorki. Ten wątek wspomnień jest wielce charakterystyczny. Obok wartości dokumentarnej układa-

ją się w fascynujące połączenie elementów poetyk *Bildungsroman* i *Entwicklungsroman*, w literacką opowieść o dojrzewaniu. Dojrzewaniu do życia w Galilei, by posłużyć się tytułową metaforą. Można rzec, że właśnie końcowa partia tekstu na kanwie konkretnego życiorysu ukazuje odrodzenie narodu w powstaniu jego państwa.

Wyliczone wyżej cechy literackie posiadają starą i świetną tradycję epicką, ale tu została ona potraktowana w świeży i innowacyjny sposób. Fenomen prozy wspomnieniowej Anny Federbusch-Ophir zwraca uwagę wieloma aspektami nowoczesnego epickiego zakroju omawianych wspomnień. Nie sposób jednak nie zauważyć, jak z jednakowym ciepłem odnoszą się one do dobrych ludzi różnych kultur, odnajdując w ich życiu fundamenty humanizmu (nawet wśród okupantów, którzy pomogli przetrwać Zagładę). Społeczna funkcja takich, jak te wspomnień wpisuje się w ogólnoludzki imperatyw przechowania pamięci oraz przeciwdziałania każdemu rodzajowi prześladowań.

Dzieje życia autorki najpierw poprzedza, a później uzupełnia nadzwyczaj skrupulatna, wykonana z pełnym poszanowaniem, rekonstrukcja losów przodków i współczesnych członków rodziny, a także informacja o bliższych i dalszych znajomych. Współczesna wiedza o literaturze podkreśla, że sztuka upowieściowienia, a zatem uatrakcyjnienia przekazu dokumentarnego polega na przedstawieniu historii poszczególnych postaci albo epizodów tych historii. Właśnie na takiej zasadzie zbudowana jest omawiana relacja wspomnieniowa. „Przedstawia historię rodzin, a tym samym wizję środowiska. Historię w jej konkretności i jednostkowości, nie podporządkowaną tezie”⁵. Wtedy można mówić o literackim sukcesie, jak ma to niewątpliwie miejsce w przypadku wspomnień *Z Galicji do Galilei*. Przy czym należy dodać, że ich literacka uroda w żadnym stopniu nie umniejsza ich znaczenia jako osobistego dokumentu, a zarazem świadectwa historycznego, lecz znakomicie podnosi ich czytelniczą atrakcyjność. Dzięki swej nieprofesjonalnej genealogii wspomnienia te są uniezależnione od standardowego popkulturowego stylu. W efekcie omijają

⁵ M. GŁOWIŃSKI: *Dokument jako powieść*. W: TENŻE: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 270—271, 277.

skonwencjonalizowane formy wypowiedzi. Dzięki temu skutecznie przyczyniają się do odświeżenia sposobów opisu Holocaustu i pamięci o nim⁶.

Stało się tak, że autorka spisując własne losy i dzieje swojej rodziny jakby *à rebours* zastosowała metodę laureata nagrody Nobla I. B. Singera. Jego powieść napisana w pierwszej osobie („Szosza”) stanowi niemal pamiętnik. Natomiast gruntownie udokumentowany pamiętnik Anny Federbusch-Ophir czyta się jak powieść, aczkolwiek *de facto* nie jest nią. Ostateczny efekt jest podobnie udany, bo wybór narracji w formie osobistego wspomnienia także jest jak najbardziej adekwatny wobec treści. Przywołajmy jeszcze raz opinię noblisty: „Tragedia hitleryzmu to temat, którego nie sposób objąć w całości, dlatego należy ograniczyć się do niewielkiej ilości epizodów. Zdarzenia, które można przedstawić jako dramatyczne i ważne, opowiadam (podobnie postępuje autorka i to ją wyróżnia wśród wielu pamiętnikarzy — przyp. K.K.) w jednym lub dwóch zdaniach, bo dramat, jaki po nich nastąpił, Holocaust, był takiego wymiaru, że nie sposób oddać go w literaturze”⁷. Zapis wspomnień pani Federbusch-Ophir legitymuje się niepowszednim statusem literackiego przedstawiania Zagłady.

⁶ Por. A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007, s. 10–25.

⁷ R. BURGİN: *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*. Tłum. E. PETRAJTIS-O’NEILL. Gdańsk 1992, s. 114–115.

Pożegnanie z arcydziełem?

Współczesne zjawisko pożegnania krytyki literackiej z idea arcydzieła nastąpiło w wyniku przerwania po 1989 roku pewnej tradycji krytycznoliterackiej. Moje rozważania chciałbym ulokować, z jednej strony, w możliwie szeroko pojętych kilku wybranych rejestrach kontekstu kulturowego, z drugiej zaś — zamierzam je oprzeć na konkretnych faktach. Składają się one na zarys nowszej historii polskiej krytyki literackiej, ale szerzej biorąc — także historii literatury, której rekonstrukcję trzeba budować na historycznoliterackim szczególe. Chciałbym też, by uwagi, które przedstawię, stanowiły przyczynek do dziejów literackiej krytyki, dziejów rejestrujących i interpretujących czasem tylko łagodne przeobrażenia, a czasem daleko idące zmiany życia literackiego, wyrażające się przekształceniami języka (języków) krytyki. W tym celu nawiążę — tylko ogólnie — do tradycji badań nad leksyką, gramatyką i retoryką dyskursów krytycznych, bezpośrednio poprzedzających zmiany na tym polu, które dokonały się około 1989 roku, jeśli przyjąć tę cezurę. Aby ją wskazać w sposób dobitny, warto porównać okresy przed tą i po tej granicy. Porównać na płaszczyźnie zmiany stosunku obu epok do wybranych do analizy zjawisk, tu — do kwestii arcydzieł literackich. Nie chcę bynajmniej traktować pojęcia „arcydzieło” jako tzw. kategorii „czystej” i powodować tym impas poznawczy. Jednakowoż hasło to znalazło się w słownikach terminów literackich i w formie tam przyjętej orientuje badania.

Modelowe, a więc — najogólniej — pogładowe, pomijające zatem wszelkie niuanse, porównanie okresów przed i po 1989 roku

przyjmuję, idąc szlakiem przetartym przez Stanisława Barańczaka w zbiorze *Przed i po*¹. Wskazuję na konkretny obszar życia literackiego, w tym wypadku — stosunek do kategorii arcydzieła, a także wskazuję miejsce tej kategorii w świadomości literackiej. Tu zaszła zmiana — mówię o sytuacji przed i po roku 1989.

Taka czy inna relacja z kategorią „arcydzieło” to tylko jeden z elementów przełomu datowanego na rok 1989, jeden z jego śladów. Występując w otoczeniu innych czynników, razem z nimi stanowi on o zasadniczej zmianie kulturowej. Moim zdaniem jednym z katalizatorów przełomu stały się rewizja i demontaż tradycyjnego pojęcia „arcydzieło” oraz jego dyslokacja w stosunku do poprzedniej pozycji w tzw. kulturze wysokiej. W podsumowaniu moich uwag wskażę istotną różnicę w tej kwestii przed i po 1989 roku.

Najpierw na wybranych przykładach z twórczości kilku wybitnych krytyków przedstawię sytuację pod tym względem w poprzednim okresie, tzn. przed 1989 rokiem, potem zaś pokażę, jak kształtuje się ona obecnie. Dziś wyraźnie widoczna jest, z jednej strony, absencja pojęcia „arcydzieło” w polu „wielkiej krytyki”, a z drugiej — niesłychana łatwość w szafowaniu tym określeniem i nadużywanie go w celu reklamy lub marketingu. Pojęcie to zmienia swoje pierwotne, prymarne i encyklopedyczne znaczenie, nabierając nowych sensów. Warto zdawać sobie z tego sprawę. Aby to zrozumieć, należy prześledzić pod kątem jego funkcjonalizacji występowanie terminu „arcydzieło” w użyciu co znamienitszych i wpływowych krytyków, zarówno w układzie diachronicznym, jak i synchronicznym. I jeden, i drugi aspekt takiej analizy dowodzi, iż pojęcie „arcydzieło” w jeszcze niedawnej twórczości było zdecydowanie ważniejsze, a jego frekwencja większa (i to bez względu na estetyczne opcje krytyki, np. w twórczości Jana Błońskiego i Henryka Berezny). Wykaz i krzywa tej frekwencji, przebiegającej np. po linii: Zbigniew Bieńkowski — Andrzej Kijowski — Tomasz Burek — Adam Zagajewski i Stanisław Barańczak, aż do jeszcze młodszych krytyków, wskazują na tendencję zniżkową obecności słowa-klucza „arcydzieło”, aż do jego marginalizacji i eliminacji

¹ S. BARAŃCZAK: *Przed i po*. Londyn 1988.

po 1989 roku. Wyjątek, jakim jest pod tym względem Piotr Śliwiński (ur. 1962)², potwierdza regułę, którą tutaj chciałbym odkryć. Inni wybitni krytycy generacji Śliwińskiego, tacy jak np. Przemysław Czapliński, Dariusz Nowacki czy Krzysztof Uniłowski, wykazują absolutne *desintereselement* w tym względzie. Stawiają po prostu sobie inne cele niż służenie idolowi arcydzieła. Tłumaczy się to kontekstem — przeobrażeniami kultury nowoczesnej i ponowoczesnej, w ostatecznym efekcie jej przejścia od postaci „twardej” do „płynnej”, by nie powiedzieć „cieklej” (analizował ją m.in. Zygmunt Bauman³), w wyniku stylu życia według formuły „szybko, szybciej”, mającej odbicie w produkcji i odbiorze sztuki. Być może nie idzie o to, że współcześnie arcydzieła w ogóle nie powstają. W zwiększonym dystansie czasowym być może się wyłonią, jak niegdyś szkoła florencka czy wenecka w malarstwie. Kultura coś uzna za arcydzieła. Współczesne zjawisko w kulturze polega na tym, iż mimo bogatego zaplecza kulturowego i tradycji dziś obywamy się bez pojęcia „arcydzieło” w dawnym sensie, jest ono niepotrzebne, niefunkcjonalne, odesłane zatem zostało do lamusa.

Po kolei, ale w bardzo wyimkowy sposób i tylko w aspekcie stosowania kryterium arcydzielności przedstawię nowszą tradycję krytycznoliteracką, będącą *vorgeschichte* przełomu 1989 roku, by porównać to z sytuacją dzisiejszą.

Przypominając kilku tuzów naszej krytyki literackiej przed 1989 rokiem, którzy bardzo chętnie posługiwali się kategorią arcydzieła, zacznę od najstarszego: Zbigniew Bieńkowski (1913—1994) pisał głównie tylko o arcydziełach lub utworach bliskich arcydzieł — tak właśnie traktuje utwory prozatorskie, którym poświęca swe eseje w tomach *Piekła i Orfeusza* (1960) oraz *Modelunki* (1966)⁴. Do rangi arcydzieł nobilituje nie tylko dzieła Prousta, Joyce’a, Manna, Kafki i innych koryfeuszy, ale także np. Lovry’ego, Sartre’a. O *Pod wulkanem* pisał, że powieść ta „ma arcydzielny rodowód, arcydzielne parantele” (*Modelun-*

² Por. obszerną część książki P. ŚLIWIŃSKIEGO: *Przygody z wolnością* (Kraków 2002) — część zatytułowaną *Polowanie na arcydzieło*.

³ Z. BAUMAN: *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*. Warszawa 2007.

⁴ Z. BIENKOWSKI: *Piekła i Orfeusza*. Warszawa 1960; TENŻE: *Modelunki*. Warszawa 1966

ki, s. 52), że prezentuje „conradyzm dzisiejszych czasów” (s. 59). Wskazał też, że Lowry pisał swoją powieść 12 lat, bo o świat się walczy, a nie gra (s. 60). Bieńkowski uważał, że specyfiką każdego *hauptwerku* jest przekraczanie ram istniejących (s. 127), dlatego jedyne arcydzieło Sartre’a, za jakie uznał tom *Słowa*, to wyznanie niewiary w literaturę (s. 117). Była to bardzo odważna decyzja. Wszak mogła to być pomyłka krytyka. Warto też przypomnieć — dzisiaj, gdy renesans przeżywa poezja Tymoteusza Karpowicza, nie tylko z powodu niedawnej śmierci poety, ale z uwagi na utrzymującą się od dłuższego czasu koniunkturę na lirykę lingwistyczną — że to właśnie Zbigniew Bieńkowski nie wahał się temu *Odwrócone światło* określić mianem arcydzieła⁵.

Henryk Bereza (ur. 1926) jest pisarzem, który u zarania swej twórczości wiele miejsca poświęcił (nb. tak jak inni wybitni krytycy w latach 60. i 70.) literaturze powszechnej, często posługując się kryterium i kategorią arcydzieła, w jego słowniku krytycznym przybierającą też formę „doskonałości” lub „samoistności”, np. o powieści Iwana Bunina Bereza pisze:

Doskonałość literacka *Życia Arseniewa* paraliżuje [...]. Doskonałość każdego szczegółu w tej powieści [...]. Od pierwszego do ostatniego zdania Bunin opowiadając o jednym człowieku, opowiada o Rosji i wszechświecie. W perspektywie wszechświata patrzy na zapadłą rosyjską stację kolejową [...]⁶.

Podobne kryteria krytyk sprawdza na mniej znanych autorach. Odwołując się do semiotyki, pisze, że:

Samoistność pisarska powieści Flamanda Maurice’a Gilliamsa (ur. 1900) *Eliasz albo walka ze słownikami* (1936) i *Zima w Antwerpii* (1952) [...] jest tak samo niepodważalne, jak niepowtarzalna jest samoistność *Życia Arseniewa* Iwana Bunina, którego arcydzieło byłoby także nie do pomyślenia, gdyby wcześniej nie powstało arcydzieło Marcela Prousta. Gwarancją tej samoistności jest w obu wypadkach to samo: ścisły związek

⁵ TENŻE: *Ćwierć wieku intymności*. Warszawa 1993.

⁶ H. BEREZA: *Doświadczenia z lektur prozy obcej*. Warszawa 1967, s. 63.

z tym, co największe w tradycji narodowej kultury. U Bunina przede wszystkim z tradycją wielkiej literatury rosyjskiej, u Gilliamsa głęboki związek z wielką tradycją flamandzkiego malarstwa⁷.

Trzeba też przypomnieć projekt „powieści totalnej”, który krytycy tego okresu z zapalem adorowali. Dziś w ponowoczesnych czasach kultu w sztuce fragmentu i fragmentalizacji termin ten brzmi kontrowersyjnie (kojarzy się z totalizmem i totalitaryzmem), ale w owych czasach bywał warunkiem *sine qua* arcydzielnosci epickiej. Henryk Bereza widział to w ten sposób, podając przykłady z literatur różnych kręgów językowych, głównie niemieckiego (Niemcy, Austria, Szwajcaria) oraz skandynawskiego:

Wszyscy wielcy pisarze XX wieku zmierzają do tego, żeby cały ludzki wszechświat zamknąć w dostępnej im i najbliższej części świata. Joyce chce zamknąć wszechświat w niecałej dobie życia ludzi swojego miasta [dodam: podobnie Dos Passos w *Manhattan Transfer* czy Alfred Döblin w *Aleksanderplatz* — K.K.]. Faulkner odnajduje ludzkie uniwersum [w ponowoczesności, oczywiście, mamy odwrót od tak ustawionych zamiarów twórczych — K.K.] w przeszłości i teraźniejszości ludzi jednej okolicy, u Hermanna Brocha całość bytu ludzkości mieści się w 1 godzinie śmierci jednego człowieka (*Śmierć Wergilego*). Gütersloh każe się dziejom ludzkości przejrzeć w jednej sytuacji ludzkiej. W jednym *hic et nunc*⁸.

W usiłowaniach różnych wielkich pisarzy [...] widoczna jest wspólna dążność do zmieszczenia całości bytu w jego jednym fragmencie. Ta właśnie dążność nie jest obca Norwegowi Vesaasowi⁹. [...] a jego powieść *Pałac lodowy* jest utworem rzędu literackich arcydzieł¹⁰.

Martinson jest twórcą rzędu literackiego arcydzieła, za jakie uważam jego powieściowy traktat filozoficzny o naturze ludzkiej, *Droge do Klockrike*¹¹.

⁷ TENŻE: *Proza z importu*. Warszawa 1979, s. 463—464.

⁸ TENŻE: *Słońce i księżyc*. W: TENŻE: *Proza z importu...*, s. 398.

⁹ Tamże, s. 399.

¹⁰ Tamże, s. 407.

¹¹ Tamże, s. 420.

W latach 80. zmodernizowane i — można powiedzieć — zrejonalizowane echa projektu „powieści totalnej” znalazły oryginalny wyraz w literaturze latynoamerykańskiej. Stała się ona „plantacją” utworów uznanych w drugiej połowie XX wieku za światowe arcydzieła.

Warto dodać, iż określenie „powieść totalna” zostało z czasem przeniesione z domeny krytyki literackiej do historii i teorii literatury. Rodzimym przykładem tego transferu jest rozprawa Marcina Kurka: *Powieść totalna. Wokół narracyjnych teorii Ernesta Sabato i Maria Vargasa Llosy*¹².

I Zbigniew Bieńkowski, i Henryk Bereza — a także Leszek Elektorowicz i Egon Naganowski — wnieśli duży wkład w interpretację dwudziestowiecznych arcydzieł prozy światowej. Ale skalą własnej koncepcji na temat literackiego arcydzieła — notabene egzemplifikowaną na ogół utworami polskimi, bodaj pobił wymienionych Andrzej Kijowski (1928—1982). Problematyka związana z postulowaniem powstawania arcydzieł była w systemie krytycznoliterackim Kijowskiego bardzo istotna. Cały czas zachowując w nim pozycję priorytetową, kwestia ta ewoluowała w trakcie rozwoju jego poglądów na sztukę literacką. Od krytyki domagał się projekcji arcydzieła, a od pisarzy — realizacji. Teoria arcydzieł, którą wykreował, znacznie wzbogaciła polskie życie literackie w drugiej połowie XX w. Ambicją tego krytyka było „dopomóc literaturze wyczarować z niej arcydzieło nawet wbrew jej rzeczywistym możliwościom”¹³.

W krytycznoliterackim leksykonie Kijowskiego termin „arcydzieło” już od lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku występował synonimicznie z postulatem stworzenia „wielkiej powieści”, będącej realizacją doktryny tzw. „wielkiego realizmu”, formułowanej przez G. Lukacsa, w Polsce popularyzowanej przez redakcję łódzkiej „Kuźnicy”, Jana Kotta i innych. Tak zaczął swą twórczość autor *Różowego i czarnego* (1957), potem podążył w samodzielnym kierunku. Lektura *Arcydzieła nieznanego* (1964) oraz publicystyki, głównie na łamach „Przeglądu Kultu-

¹² M. KUREK: *Powieść totalna. Wokół narracyjnych teorii Ernesta Sabato i Maria Vargasa Llosy*. Wrocław 2003.

¹³ D. SKÓRCZEWSKI: *Aby rozpoznać siebie. Rzecz o Andrzeju Kijowskim krytyku literackim i publicyście*. Lublin 1996, s. 57.

ralnego” ale również i na wielu innych łamach, dostarcza bogatego materiału do rekonstrukcji nowocześniejszej idei dzieł wysokiej jakości. Kontynuowanym i niezbędnym elementem programu był tu historyzm oraz wyostrzony historyczny zmysł pisarza, występującego nie tylko jako krytyk, ale również autor serii utworów (od *Dziecka przez ptaka przyniesionego* (1968) do *Listopadowego wieczoru* (1972) i *Grenadiera — króla* (1972) a także licznych felietonów. Jego teksty znamionowało odkrywanie związków łączących literaturę z jej kontekstem historyczno-kulturowym. Dygresyjnie ale ściśle w związku z tematem tego rozdziału można dodać, iż tego rodzaju twórcza inteligencja jak Andrzeja Kijowskiego wraz z ideą arcydzieła zostały przez ponowoczesny świat odesłane do lamusa historii, ponieważ dość zasadniczo roz mijają się z aktualną artystyczną rzeczywistością.

Postulaty Kijowskiego wyrażały tego krytyka ale jakby również jego pokoleniowej formacji, umysłowo aktywnej w okresie PRL-u, o powstaniu w naszej literaturze arcydzieł na miarę Prousta, Joyce’a czy Tomasza Manna¹⁴. Genezę owych marzeń tak przedstawia monografistka twórczości autora *Kronik Dedala*: „Krytyk, mało że skazany był na literaturę miałą, ograniczającej jego myślowe horyzonty, to jeszcze doświadczał poczucia bezsily wobec maszyny politycznej państwa, przytłaczającej kulturę”¹⁵. Była to w latach siedemdziesiątych agresywna promocja literatury politycznie zaangażowanej w rodzaju „powieści sekretarskich, dyrektorskich, inżynierskich”, których genologia została omówiona w rozdziale VII. Kijowski znalazł się w sytuacji personalisty w czasach kolektywizacji¹⁶. W toku ewolucji swych poglądów na temat arcydzieł krytyk od lat 60. zaczął większą rolę przyznawać warunkom recepcji dzieła. „Arcydzieło jakiego oczekuje — dowodzi inny monografista — niekoniecznie musi być dziełem perfekcyjnym pod względem warsztatowym; aspekt »techniczny« ma tu charakter drugorzędny — w pierw-

¹⁴ J. GONDOWICZ: *Inteligent, polski święty*. „Nowe Książki” 1992, nr 9.

¹⁵ W. TOMASZEWSKA CR: *Andrzej Kijowski. Biografia, bibliografia, recepcja. Studium dokumentacyjne*. Warszawa 2005, s. 449.

¹⁶ D. HECK: *Personalista w czasach kolektywizmu. O twórczości Andrzeja Kijowskiego*. Wrocław 2002.

szej kolejności arcydzieło jest odkryciem, »rewelacją«¹⁷. Ale z czasem coraz większej rangi w świadomości krytyka nabiera waga samej kreacji artystycznej i immanentnej wartości utworu. „Perspektywa taka pozwala Kijowskiemu uwolnić arcydzieło od presji aktualnej problematyki epoki i odsunąć je nieco od doraźnych kryteriów czytelniczych”¹⁸.

Długofalowo budowana teoria arcydzieła spala na panewce pod koniec życia pisarza. Do głosu dochodzi — jak to określa monografista — „przeświadczenie o nieodwracalności procesu izolowania się literatury od istotnych problemów współczesnego polskiego społeczeństwa [...] Nie tylko nie powstają dzieła zdolne wpłynąć na życie społeczeństwa [...] ale nawet zdaje się, że arcydzieła przeszłości utraciły swą moc oddziaływania”¹⁹. Tymi słowami krytyk niejako zbliżył się, ale do bliższego kontaktu już nie doszło, do krytyki nowego typu, rozwiniętej po 1989 roku przez następne pokolenie. Jednakowoż z ponowoczesnego punktu widzenia język krytycznoliteracki Andrzeja Kijowskiego w sumie sytuuje się bliżej pisarstwa przedstawicieli wcześniejszych generacji, np. Wacława Borowego, Stanisława Helsztyńskiego czy też Aleksandra Rogalskiego. Bowiem krytycy ci poświęcali uwagę dziełom specjalnym „nie byle jakiemu, przeciętnemu dziełu, lecz dziełu wybitnemu, arcydziełu — bo krytyka uprawiana przez Borowego to przede wszystkim obcowanie z arcydziełami, z twórczością noszącą znamiona wybitności, zgodnie z credo złożonym w *Szkole krytyków*: „Krytyk [...] daje swoją miarę dopiero, kiedy pisze o rzeczach wielkich”. To kolejny przejaw rozziwów pomiędzy postępowaniem Borowego a ujęciami poststrukturalnymi, niwelującymi różnicę między wytworami wielkiej sztuki a produktami kultury popularnej i w konsekwencji eliminującymi z horyzontu zainteresowań kategorię arcydzieła, a zastępującymi ją, nader demokratycznie traktowanymi »tekstami kultury«²⁰. Według

¹⁷ D. SKÓRCZEWSKI: *Aby rozpoznać siebie...*, s. 77.

¹⁸ Tamże, s. 79.

¹⁹ Tamże, s. 98.

²⁰ D. SKÓRCZEWSKI: *Borowy w erze ponowoczesności: garść refleksji*. W: *Wyobrażenia i pedanteria. Prace ofiarowane profesorowi Wojciechowi Głowali w 65. rocznicę urodzin*. Red. M. ADAMSKI, M. GORCZYŃSKI, M. GORCZYŃSKA, W. MAŁECKI. Wrocław 2008, s. 405.

zaś przekonania Kijowskiego „tajemnicą krytyka jest jego urojone arcydzieło”²¹.

Jednym z najciekawszych krytyków literackich drugiej połowy ubiegłego wieku był też Jan Błoński (1931—2009). Towarzyszył polskiemu życiu literackiemu nawiązując do najwybitniejszych tradycji, wzbogacając je i wyznaczając nowe²². Błoński w swej praktyce krytycznoliterackiej oczekiwał i poszukiwał arcydzieł, głęboko wierzył w sens ich istnienia i społecznego funkcjonowania, w ogóle nie poświęcał uwagi twórcom drugo- i trzeciorzędnym. Z tej wiary powstały książki o twórczości Miłosza, Gombrowicza, S.I. Witkiewicza, Mrożka, Prousta, Sępa-Szarzyńskiego oraz o kilku wybitnych poetach (*Romans z tekstem* (1981)). W związku z dorobkiem tych pisarzy krytyk odkrywa i opisuje ich arcydzielność. O ścisłym związku krytyki literackiej z poszukiwaniem przez nią arcydzieła świadczy m.in. ta oto deklaracja: „Tylko w tym widzę zadanie krytyki, aby przesuwając granice zrozumienia, przygotowując w ten sposób powstanie (możliwych, niepewnych) arcydzieł, które jedyne usprawiedliwiają naprawdę istnienie sztuki”²³.

Jan Błoński był wielkim koneserem kultury i literatury francuskiej, najnowszej i tej trochę starszej. Był oddanym admiratorem klasycznych utworów Prousta, Balzaka i innych. O ich sztuce pisał z entuzjazmem: „I tu, i tam w osłupienie wprowadza totalność przedsięwzięcia” oraz „Takiego totalnego dzieła, jakim jest *Poszukiwanie* nie wahałbym się nazwać epopeją” a także *Ład Combray* jest ładem artystycznego arcydzieła”²⁴.

Ale twórczość Błońskiego, jak się zdaje, zamyka aktywność tej formacji krytyków, dla których pojęcie „arcydzieła” nie było martwą kategorią w ich świadomości. Sytuacja następnych generacji

²¹ A. KIJOWSKI: *Szósta dekada*. Warszawa 1972, s. 98.

²² Pisałem o tym w książce: K. KRASUSKI: *Dylematy współczesności literackiej. Studia i szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005, s. 136—143.

²³ Cyt. za: W. KALISZEWSKI: *Jan Błoński (1931–2009)*. „Nowe Książki” 2009, nr 4.

²⁴ J. BŁOŃSKI: *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*. Warszawa 1965, s. 18, 39, 130; por. A. KIJOWSKI: *Całość i ład*. „Twórczość” 1965, nr 7; T. BUREK: *Pragnienie ładu*. W: TENZE: *Dziennik kwarantanny*. Kraków 2001, s. 7—8.

pod tym względem wygląda zgola przeciwnie. Wyraża to się m.in. ich ponowoczesną zgodą na wykluczenie idei arcydzieła i arcydzielności, „uwiad wizji literatury”, na swoistą jej nieistotność i na pisarstwo nieobowiązujące²⁵.

Gdy przed i po 1989 roku mowa o uniwersalizmie arcydzieł, nie sposób nie przywołać twórczości Tomasza Burka (ur. 1938), na jego bowiem krytykę — według jej komentatora Macieja Urbanowskiego — pada cień tego, co ponadczasowe. Nie może więc dziwić, że Burek żywo zajmuje się wydobywaniem arcydzieł z otchłani czasu. W pewnym okresie swej twórczości był niestrudzony w poszukiwaniach literackich arcydzieł wśród różnych gatunkowych odmian powieściowych²⁶. Za niedokończone arcydzieło uznał powieść Stanisława Brzozowskiego *Sam wśród ludzi*. Jako arcydziełami zajął się utworami Faulknera, Musila, Brocha.

Tomasz Burek, dołączając do entuzjastów koncepcji „powieści totalnej”, stwierdza za Hermannem Brochem: „Sztuka, która nie jest w stanie odzwierciedlić całości świata, nie jest w ogóle sztuką”²⁷. Nie wahał się też podać w 1993 roku, ale wcześniejsze gusty objawił, listy 12 literackich arcydzieł kultury literackiej Zachodu jako „powierniczek wszystkich tajemnic człowieka”. Cytuję ten czasem zbyt patetyczny styl krytyka, aby wskazać barierę w porozumieniu z ponowoczesnym czytelnikiem. Być może barierę tę jeszcze powiększy pełna lista arcydzieł. Obejmuje ona *Biblię*, antyczne tragedie greckie, *Iliadę*, *Odyseję*, *Eneidę* Wergiliusza, *Wyznania* św. Augustyna, *Boską Komedię*, *Próby* Montaigne’a, *Hamleta*, *Don Kichota*, *Fausta*, *Dziady* i *Martwe dusze* Gogola. T. Burek stara się pisać o literaturze z perspektywy wymienionych arcydzieł. To tyleż atrakcyjna, co zarazem ryzykowna strategia, gdyż „jako literatura pomniejszona oceniane jest to, co tworzą pisarze ze współczesnego polskiego parnasu”, np. w *Esther* Stefana Chwina Burek widzi nowe wcie-

²⁵ Por. P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 157, 281, 294. Por. konstatacje D. SKÓRCZEWSKIEGO opatrzone przypisem 8.

²⁶ T. BUREK: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971; TENŻE: *Powieść utajona*. W: TENŻE: *Żadnych marzeń*. Warszawa 1989.

²⁷ T. BUREK: *Dziennik kwarantanny*. Kraków 2001, s. 169.

lenie *Tředowatej*, a o twórczości Olgi Tokarczuk napisał, że to „muchomor imitujący prawdziwka”²⁸.

Być może mało kto przypuściłby, że tak nowoczesny pisarz jak Stanisław Barańczak (ur. 1946) z niezwykle oddaniem i werwą zajmie się przyswojeniem polszczyźnie anglojęzycznych arcydzieł liryki, poczynając od anonimowych utworów z XIII wieku, a kończąc na Philipie Larkinie i niedawnym nobliście Seamusie Heaneyu. Wspominam o translatorskich i redakcyjnych inicjatywach Barańczaka, aby wskazać, że w tej skali nie znalazły one po 1989 roku, jak na razie, zbyt wielu naśladowców i kontynuatorów. Chodzi mi nie tylko o samo układanie antologii, ale również o umieszczanie w tytule tomu i na jego okładce terminu „arcydzieło” bądź czasem określenia „utwór nieśmiertelny”. I kto tu w ponowoczesnych czasach życia bardzo szybkiego, „życia literackiego na poczekaniu” — by sparafrazować znany tytuł wiersza Wisławy Szymborskiej — mówi o „literackiej nieśmiertelności”? A jednak...

Proszę zwrócić uwagę na następujące ustalenia, bo powrócą w konkluzji: Barańczak z właściwą sobie historycznoliteracką precyzją definiuje:

Arcydzieło liryki [...] jest utworem, który całym sobą [...] dokumentuje i zatwierdza własną niezbędność — inaczej mówiąc, fakt, że bez niego dzieło danego autora, dorobek literacki danego okresu, historia danego gatunku czy tematu, proces rozwoju danej literatury wyglądałyby z całą pewnością inaczej²⁹.

No cóż, najnowsze kierunki wiedzy o literaturze nie przywiązują aż tak dużej wagi do rekonstrukcji procesu historycznoliterackiego, zdarza się, że kwestionują prawomocność poczynañ w tym względzie, gotowe też są obywać się bez pojęcia „arcydzieło”. Dzisiaj też zapewne obarczylibyśmy grzechem popadania w metafizykę Barańczakowe definicje poetyckie arcydzielnosci, np. takie jak ta:

Arcydziałami są strofy [...], które pokonały czas, które przetrwały swoich autorów i swoją epokę, które osiągnęły niedostęp-

²⁸ Tamże, s. 171.

²⁹ S. BARAŃCZAK: *Z Tobą więc ze wszystkim, 222 arcydzieła angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej*. Kraków 1992, s. 7.

na człowiekowi nieśmiertelność. Przemóc własną śmiertelność — po to właśnie pisze się wiersze. [...] Tym, co powoduje ponadczasową trwałość wierszy, jest fakt, że powiedziały coś o doświadczeniu ludzkim [...], czego nie powiedział nikt przedtem, i ujęły to w słowa tak, że lepiej nie uczynił tego nikt potem³⁰.

Z postulatami Barańczaka koliduje maksyma rządząca współczesnym życiem literackim, głosząca nakaz „publikuj albo giń” — maksyma ukuta przez Dariusza Nowackiego.

Konkludując, przedstawię problem według starej, klarownej metody strukturalnej jako szereg opozycji. Wszystkie przytoczone ustalenia w kwestii arcydzieł tracą aktualność w krytycznej i naukowej praktyce po 1989 roku. Ilustruje to następujące zestawienie:

Przed 1989 rokiem według starej nomenklatury:

1. W dawnej definicji „arcydzieła” nie można było pominąć takich jego cech, jak:
 - harmonia kompozycji poszczególnych części,
 - wielostopniowa, co najmniej 2-stopniowa struktura, wieloznaczność,
 - funkcja normy i miary sztuki oraz życia, jaką pełniły arcydzieła.
2. Przedstawione w tekście wypowiedzi — znamienne dla krytyki artystycznej „starego” typu — powtarzały dążenie do uniwersalności jako prymarną cechę arcydzieł. Według np. Waltera Cahna³¹ celem działania artysty pragnącego stworzyć arcydzieło jest uniwersalny, metafizyczny ideał.
3. Pojęcie arcydzieła kodyfikuje ponadczasowy zestaw wartości tkwiących w nim samym.

Po 1989 roku warunki pożegnania z „arcydziełem”:

1. Dla humanistyki postrukturalnej i antynormatywnej estetyki wszystkie wymienione tu cechy nie mają wielkiego znaczenia.

³⁰ TENŻE: *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*. Kraków 1993, s. 10—11.

³¹ W. CAHN: *Arcydzieła. Studia z historii pojęcia*. Warszawa 1988.

2. Dziś uważa się uniwersalność za utopię oraz przejaw opresji i wmówień ideologiczno-estetycznych, np. według „estetyki poza estetyką” (jest taka teoria Wolfganga Welscha) sztuka nie jest, nie musi być wartością uniwersalną. W języku liberalizmu słowo „arcydzieło” może być „niebezpieczne”, bo narzuca sztywne wyobrażenia, doktryny.
3. Ponowoczesna świadomość artystyczna kwestionuje po kolei każde słowo definicji Cahna, a mianowicie: Dziełem sztuki może dziś stać się wszystko, co potrafi na sobie skupić uwagę. Katalizatorem takiego efektu jest we współczesnej kulturze przede wszystkim reklama, w której wszystko może być arcydziełem, która wyprzedza też krytykę znawców skłonnych uwzględniać stare, tradycyjne, klasyczne rozumienie pojęcia „arcydzieło”. Ponowoczesność kwestionuje rolę historii — twierdzi, że żyjemy w posthistorii. „Arcydzieło” nie jest niezbędnym ogniwem historii sztuki. Określenia tego najczęściej używa się dziś tylko dla celów reklamowych i marketingowych.

W dużym skrócie przedstawiłem w tym szkicu te penetracje polskiej krytyki literackiej drugiej połowy XX wieku (aż do 1989 roku), które miały na celu poszukiwanie arcydzieł. Po 1989 roku starania te jak gdyby wyczerpały swoje możliwości i straciły dynamikę. W nowej sytuacji kulturowej nie bardzo jest dla nich miejsce.

Zmierzch arcydzieł. Współczesna sytuacja

Współczesne przemiany myślenia estetycznego polegają m.in. na eliminacji tradycyjnej estetyki oraz na jej dość radykalnej krytyce¹. Nowa estetyka odrzuca Kantowskie kategorie kontemplacji i bezinteresowności w odbiorze sztuki, którym notabene służyło pojęcie „arcydzieło”. W miejsce bezinteresownej kontemplacji ponowoczesna estetyka (np. R. Shusterman, A. Berleant i inni) dla zrozumienia współczesnego funkcjonowania sztuki proponuje zasadę zaangażowanego uczestnictwa w wydarzeniach artystycznych (happeningi, eventy, promocje itp.), którym nadaje się rangę sztuki kosztem np. zatrąty kultu arcydzieł. Jest wiele oznak tego, że współczesna euroatlantycka sytuacja kulturowa nie sprzyja funkcjonowaniu pojęcia „arcydzieło” jako szczególnej wartości estetycznej i miary tej wartości. Wzory wartości były w ramach sztuki europejskiej efektem kreacji podmiotowej. Tymczasem współczesną filozofię i świadomość społeczną ogarnęła koncepcja kryzysu kategorii podmiotu oraz płynącej z wielu kierunków zasadniczej podejrzliwości wobec niej.

Klimat „podejrzeń” wobec arcydzieł — równoczesny z rozwojem „filozofii podejrzeń” (Marks, Freud, Lacan i inni) — i rewizji ich statusu w kulturze wyraził się m.in. dekonstrukcją ich pozycji oraz przesunięciem z obszaru kanonu na teren sezonowych bestsellerów. Zjawisko to ma istotny związek z pluralistycznym

¹ Por. np. antologia: *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?* Wybór S. MORAWSKI. T. 1—2. Warszawa 1987.

rzekomo i dialogowym charakterem ponowoczesnej kultury. Jeden z jej teoretyków zauważa, że „skoro pomniki kultury i arcydzieła z definicji uwieczniają nieuchronnie tylko jeden głos w tym dialogu klas, głos klasy panującej, nie sposób wyznaczyć ich właściwego miejsca i stosunku, w jakim pozostają do innych w systemie dialogowym, nie przywracając czy nie rekonstruując [...] głosu, któremu pierwotnie się przeciwstawiały, głosu przeważnie stłumionego i uciszonego, skazanego na milczenie, usuniętego na margines, podczas gdy jego wypowiedzi uleciały [...] lub zostały przywłaszczone przez kulturę panującą”². Tak wygląda mechanizm społeczny *volens nolens* anihilujący każdorazowo i w każdym czasie dawne arcydzieła.

Jeszcze do niedawna w potocznej świadomości arcydzieła spełniały funkcję podwójną, „stanowiąc zarazem podstawę wartości, jak też i wcielonego w dzieło wzorca, ideału, absolutu”³. Określając kulturową genezę pojęcia „arcydzieło”, podkreśla się, że powstało ono i zdobyło popularność w epoce neoromantyzmu i modernizmu, gdy przedmiotem refleksji humanistycznej stały się romantyczne arcydzieła a wraz z tym w ramach antypozytywistycznego przełomu nastąpiło ogólne dowartościowanie przeszłości⁴. Należałoby do tego dodać także tematykę indywidualizmu, jednostkowości, istnienia poszczególnego itp. W XXI stuleciu wiarę w to, że arcydzieła jeszcze funkcjonują, podzielają już tylko nieliczni poważni krytycy. Oczywiście, z kręgu tego należy wykluczyć liczne popularne wydawnictwa komercyjne. Do nielicznych badaczy i krytyków posługujących się jeszcze pojęciem „arcydzieło” należy Maria Poppręcka. Stwierdza ona: „Chodzi mi o uznanie, że istnieją rzeczy doskonałe, a obok mniej doskonałe, dobre, złe, beznadziejne [...]. Muszą bowiem istnieć wyżyny, w przeciwnym razie pozostaną tylko ruchome piaski; żeby w nich nie ugrzęznąć, trzeba wyznaczać szczyty ludzkich dokonań, nie tylko tych artystycznych”⁵. Wśród współczesnych krytyków lite-

² F. JAMESON: *O interpretacji*. Tłum. M.B. FEDEWICZ. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. MARKIEWICZ. T. 4, cz. 2. Kraków 1992, s. 128—129.

³ E. BASARA-LIPIEC: *Arcydzieło. Teoria i rzeczywistość*. Warszawa 1997, s. 26.

⁴ Tamże, s. 28.

⁵ *Z prof. Marią Poppręcką rozmawia M. Borczak*. „Nowe Książki” 2002, nr 3.

rackich na tropach absolutu arcydzieł zdarza się poruszać Tomaszowi Burkowi i Marianowi Stali⁶.

W dobie dużego stopnia homogenizacji kultury kanonicznej i wysokoartystycznej z popularną i masową kategorią arcydzieła traci swą dawną społeczną funkcjonalność. Wraz z ideami nowoczesności, takimi jak np. przewartościowanie wszystkich wartości, zakwestionowanie roli podmiotowości („śmierć podmiotu” Rolanda Barthesa), desakralizacja itd., uchylona zostaje dotychczasowa wysoka kulturowa pozycja arcydzieł. Z dużą częstotliwością i skutecznością rewidowane są ich kanony, ich ponadhistoryczny autorytet oraz pozycja autorów w roli wieszczów.

Koncept Francisca Fukuyamy o „końcu historii” także zdobył na przełomie XX i XXI stulecia wprawdzie dość krótkotrwałą, ale spektakularną popularność. Uznano go za jeden z fundamentów postmodernistycznej historiozofii i estetyki. W tej sytuacji idea ponadczasowej trwałości arcydzieł jako przekazów uniwersalnych, wyrażających przesłania czy to aktualne, czy przyszłościowe oraz pozaczasowych komunikatów, a równocześnie nasyconych wielością czasów, może być łatwo zanegowana⁷. (Po)nowoczesności patronuje bowiem idea wyzwolenia z kajdan dawności. Jedną z ofiar tego stanu rzeczy stało się pojęcie „arcydzieła”, które straciło swe dawne funkcje w kulturze elitarnej, a jednocześnie w nowej funkcji zostało przejęte przez wolny rynek i ograniczane do niego.

W dzisiejszych warunkach tzw. przemysłu kulturalnego, którego zasady jako pierwsi opisywali Walter Benjamin i Theodor W. Adorno, deprecjacji ulega idea jednostkowości wybitnej sztuki, a więc również arcydzieł. Współczesna estetyka oraz krytyka sztuki (w tym literatury) eliminuje ze swego horyzontu stare arcydzieła. Zajmuje się głównie rynkowymi nowościami. Wprawdzie niektóre z nich w przyszłości potencjalnie mogą być uznane za arcydzieła, ale aktualnie chodzi zwykle tylko o wyselekcjonowanie i wypromowanie bestsellerów.

⁶ Por. M. URBANOWSKI: *Krytyk i zjawia Absolutu*. W: TENŻE: *Oczyszczenie. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Kraków 2002; M. STALA: *Chwile pewności*. Kraków 1991; TENŻE: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001.

⁷ E. BASARA-LIPIEC: *Arcydzieło...*, s. 74.

Arnold Berleant twierdzi, że „trudno bronić czystego pojęcia bezinteresowności w sytuacji, kiedy motywacja i konsumpcja sztuki znalazły się w obszarze kultury wymiany towarowej”⁸. Na tym założeniu buduje tezę, że kategorie starej estetyki (m.in. arcydzieło) stały się nieprzystawalne do nowej sytuacji sztuki. Współczesna praktyka artystyczna podważa bowiem wykształconą na tradycji „zdolność do rozpoznawania sztuki i umiejętność jej doświadczania. Te nowe doświadczenia [...] podważyły to, co było zwyczajowo estetyczne i poprzez co rozumieliśmy, wartościowaliśmy, akceptowaliśmy i szanowaliśmy sztukę”⁹.

Obecnie autonomicznego statusu kulturalnego w ramach funkcjonowania sztuki nabrały zinstytucjonalizowane praktyki społeczne wokół sztuki, takie jak festiwale, promocje, ceremonie, nagrody, a zarazem upadek i zanik tradycyjnej aury sztuki. To zjawiska badane przez estetykę pragmatyczną Richarda Shustermana, a zasygnalizowane już dużo wcześniej przez Waltera Benjamina. Wraz z odrzuceniem mitu o elitarności prawdziwej sztuki (wskutek m.in. inwazji kultury popularnej) w języku współczesnej estetyki jest coraz mniej miejsca — a właściwie nie ma go wcale — dla uznanej za dogmatyczną kategorii arcydzieła. Arcydzieła są wypierane przez współczesną świadomość estetyczną, która zrywa z mentalnością muzealniczą. Przypisuje się jej „wewnętrzny przymus, by fizycznie odizolować przedmioty sztuki jako zachętę do izolacji ich jako obiektów percepcji”¹⁰. Równolegle, zgodnie z tendencją panującą we współczesnej aksjologii, pozbawia się znaczeniowej nośności związanego z kategorią arcydzieł pojęcia „uniwersalność” / „uniwersalizm”. Zastępowane są znaczeniami stosowanymi przez różnorodne środowiska i korporacje, a dawna pozycja uniwersalnego antyrelatywizmu okazuje się nie do obrony. Natomiast w estetyce nie ma miejsca dla dzieł uniwersalnych (traktowane są jako przejaw totalizmu i opresji) oraz dla „przestrzeni dzieł wiecznych” (w rozumieniu np. Zygmunta Kubiaka).

Pojęcie arcydzieła w funkcji pewnego uniwersum przypisuje się w dzisiejszej estetyce przewyżczonej już tradycyjnej po-

⁸ A. BERLEANT: *Prze-mysłać estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*. Tłum. M. KORUSIEWICZ, T. MARKIEWKA. Kraków 2007, s. 22.

⁹ Tamże, s. 43.

¹⁰ Tamże, s. 78.

stawie ukształtowanej na założeniu autonomii sztuki oraz na jej kontemplatywnej recepcji. Współcześnie takie postawy przez nowatorów uznawane są za wyraz ograniczenia estetyki i zawężania jej pola widzenia. Uważa się (np. Arnold Berleant), że uczestnicząc w kulturze, nie należy podciągać powstających artefaktów pod określony, dominujący siłą tradycji gatunek, kanon, kierunek, wzór, styl itp. Pojęcie arcydzieła współczesna krytyka sztuki zalicza zatem do owej odrzucanej tradycyjnej świadomości estetycznej, która „często kuśtykała daleko za żywotną praktyką artystyczną i rozprawiała o niej językiem archaizmów”¹¹. Nowa praktyka w tej dziedzinie polega na świadomym wykluczeniu sztuki z jej dawnego miejsca w życiu społecznym. Nowe nie wiąże się z dawną hieratycznością i wzniosłością, ale raczej z przypadkową ludycznością. Odbiorcą ponowoczesnej sztuki staje się nie jej konkretny adresat, lecz przypadkowy świadek¹².

Współczesnym rewizjom poddano też szereg dotychczasowych tez na temat istnienia arcydzieł, np. uznawanie (m.in. przez Shermana Lee) za jedną z głównych cech ich integralności i niezastępowalności¹³. W dobie powszechnych adaptacji stosowanych przez różnorodne nowoczesne media arcydzieło podlega gatunkowemu sformatowaniu jako komiks, *remake*, kolaże i *bricollage* utworów, które stworzyli inni autorzy jako popkulturowe reprodukcje i multiplikacje. Dawne arcydzieło straciło na dawnym znaczeniu jako „wartość na tyle uniwersalna, by nadawała swoisty sens aksjologiczny artefaktowi w taki właśnie sposób rozpoznanemu”¹⁴. Wraz ze zmianą kontekstu kulturalnego uruchamiane są warunki funkcjonowania i recepcji sztuki, sprzyjające zerwaniu z pojęciem „arcydzieło”, zwłaszcza w jego starszym wydaniu i rozumieniu, które do niedawna identyfikowała kultura, estetyka i krytyka¹⁵.

¹¹ Tamże, s. 28

¹² M.A. POTOCKA: *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*. Warszawa 2007, s. 219—250.

¹³ Por. E. BASARA-LIPIEC: *Arcydzieło...*, s. 30.

¹⁴ Tamże, s. 45.

¹⁵ W. CAHN: *Arcydzieła. Studia z historii pojęcia*. Tłum. P. PASZKIEWICZ. Warszawa 1988, zwłaszcza rozdziały *Klasyczne arcydzieła* i *Arcydzieło absolutne*, s. 145—210. Por. też J. JARZĘBSKI: *Czy arcydzieła istnieją naprawdę?* „Znak” 2002, nr 10.

Współczesne czynniki zjawiska pożegnania z ideą arcydzieła w sztuce polegają na zmianie wszystkich elementów artystycznej komunikacji: twórcy, dzieła i odbiorcy.

Po pierwsze, nastąpiło ograniczenie roli podmiotu autorskiego, zastępowanego przez instytucje rynkowe. Autorytet autora oraz nierzadko legenda jego osoby i twórczości dawniej zapewniały arcydziełu specjalną i wybitną pozycję. Odrzucenie kulturowej roli autora, jego obecności w żywej pamięci kulturowej powoduje, że dzieło nie zyskuje zainteresowania.

Po wtóre, doszło do wyeksploatowania dawnych znaczeń. Próby ich odnawiania — nieprzykuwające uwagi — odbierane są jako naiwność bądź przymus uniemożliwiający spontaniczny odbiór. Życie atrakcyjności dawnych dzieł polega także na mechanicznym powielaniu ich formalnych chwytów, motywów albo wątków w innych utworach, zwłaszcza w wyniku panującej mody na parodię, *bricolage* czy intertekstualizm. Przykładem tegoż może być m.in. powieść Jerzego Krzysztonia *Oblęd* (1980), której tekst odwołuje się do wielu motywów i toposów zaczerpniętych z licznych arcydzieł.

Wreszcie, zmieniła się zasadniczo postawa nowych generacji publiczności. W grę wchodzi zarówno radykalne zmiany indywidualnych preferencji co do treści oraz formy, jak i socjologiczne determinanty w szybkim tempie zmieniających się mód, kultów i fascynacji całych zbiorowości, takich jak np. subkultury młodzieżowe, etniczne, genderowe itd. Związane to jest też z wszelkimi procesami (politycznymi, ekonomicznymi, religijnymi itp.), jakie obserwować można w tych społecznościach. Do zmierzchu arcydzieł rozumianych w dawnym sensie przyczynia się bezustanna i wzmożona rywalizacja oraz energiczna promocja popytu na rzucane na rynek produkty nowej sztuki¹⁶. Konkurencja ta z reguły bywa skuteczna, zwłaszcza w momentach dla sztuki przełomowych oraz zmiany pokoleniowej twórców i odbiorców. Aby odwołać się do przykładów polskich po 1989 roku, można wskazać na medialny sukces literackich debutantów urodzonych po 1960 roku, przeprowadzony pod hasłem „Macie swoich poetów” (dwa wydania antologii w latach 1996 i 1997) w epoce „Parnasów bis”¹⁷.

¹⁶ Por. E. BASARA-LIPIEC: *Arcydzieło...*, s. 46.

¹⁷ *Epoka „Parnasów bis”. Z Januszem Sławińskim rozmawia M. Nowicki.* „Życie” 2000, nr 37.

Ale przecież już znacznie wcześniej w ciągu całego ubiegłego stulecia, między wystąpieniami Marcela Duchampa a Andy Warhola, a także Joyce'a, Bartha i Barthelme'go poważnie podważone zostały własności dzieła sztuki, determinujące jego status aksjologiczny. Współczesny estetyk dowodzi, iż w przyszłości termin „kreacyjność” wyprze pojęcie „twórczość”, w nowym zaś cyklu cywilizacyjnym zapoczątkowanym przez ideologię dekonstrukcji czy też posmodernizmu termin „sztuka” w tradycyjnym rozumieniu może w ogóle zniknąć¹⁸, a wraz z nią anachroniczne wówczas kategorie określające jej funkcjonowanie w przeszłości, m.in. takie jak arcydzieło, arcydzielność, kanony dawnego piękna, smaku i gustu.

Współczesna estetyka, a zwłaszcza coraz silniej nadająca jej ton estetyka amerykańska, w proponowanych interpretacjach odchodzi od uzasadnień formalnych i strukturalnych (bo wszak domeną ponowoczesnej humanistyki jest obszar po strukturalizmie) oraz unika nominacji na arcydzieła. Jeśli już się z tym spotykamy, to w konwencji popularnej przeznaczonej dla masowego odbiorcy aniżeli w wypowiedziach *stricte* naukowych, tzn. w teoriach estetycznych. „Najczęściej używane jest dziś pojęcie arcydzieła dla celów reklamowych i merkantylnych [...]. Jest stosowane nieobowiązuco do opisanego faktycznie każdego dzieła sztuki, które przekracza przeciętność”¹⁹.

Reasumując: Współcześnie dominujący styl kultury określa się jako ponowoczesność – znamionuje ją m.in. „płynna nowoczesność”, według terminologii Zygmunta Baumana. Jest to czas, w którym „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”, jeśli użyć formuły Marksa przypomnianej przez Marshalla Bermana²⁰. W tym okresie innowacyjni humaniści przeciwstawiają się nowożytnym, rodem z myśli Rene Descartesa i epoki oświecenia, pomysłom systemowego opisywania świata jako jego opresyjnej totalizacji. Nieuchronnym efektem tych współcześnie popularnych idei humanistyki jest dzisiejsza sytuacja wykluczenia idei arcydzieł rozumianych jako rezerwuar ludzkich doświadczeń. Do

¹⁸ S. MORAWSKI: *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985.

¹⁹ E. BASARA-LIPIEC: *Arcydzieło...*, s. 73, 75.

²⁰ M. BERMAN: *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Tłum. M. SZUSTER. Kraków 2006.

niedawna rangę arcydzieła przyznawano utworom, które skupiały i wyrażały całość doświadczenia ludzkości. Integrowały to, co było rozproszone we fragmentach jako egzystencjonalna magma. W arcydziele to zostaje zaprezentowane jako całość zagadnienia. Staje w centrum tego utworu i w pełnym jego świetle jest doskonale wyrażone.

Tymczasem od niedawna sytuacja kultury zmienia się dość radykalnie. „Coraz bardziej rośnie przepaść między doświadczeniem a oczekiwaniem: coraz mniej z doświadczeń przeszłości staje się też doświadczeniem przyszłym. Gdy oczekiwanie trwale rozmija się z doświadczeniem, łatwo stracić umiar i [...] zadekretować nieodwracalną utratę złudzeń (...) Przeobrażenie to ma charakter »zrównania symbolicznego« [...] redukcji symbolicznej»²¹. Wskutek tych ogólnokulturowych tendencji dotychczasowe symboliczne znaczenie arcydzieł zostaje zdekonstruowane. Fakt ten tłumaczy się przeobrażeniem kultury, m.in. jej przejściem od „twardych”, stabilnych wzorów kultury do ich postaci płynnej (by nie powiedzieć „cieklej”). Dzieje się tak w wyniku współczesnego stylu życia według formuły „szybko i szybciej”, mającej również swoje konsekwencje w powstawaniu i odbiorze sztuki. W warunkach tych szybkich zmian, mimo ich potencjalnie bogatego zaplecza kulturowego i tradycji, składniki te zostają marginalizowane i anihilowane. Pojęcie „arcydzieło” w jego dawnym znaczeniu, m.in. jako *chef d’oeuvre* i majstersztyk, okazuje się anarchiczne i niefunkcjonalne. Stopniowo odsyłane do lamusa humanistyki jest wypierane z jej współczesnego leksykonu.

Dla tradycyjnego pojęcia „arcydzieło” topnieje koniunktura w kulturze neoliberalnej, żyjącej pod hasłem dekonstrukcji tradycji. Dla wielu współczesnych komentatorów sztuki pojęcie „arcydzieło” jest nazbyt doktrynerskie i dlatego *passé*. Dość powszechnie uważa się, że ono „przyczynia się do stępienia krytycyzmu i zaciera wiele szczegółów doznania przez narzucanie zbyt sztywnego wyobrażenia o tym, co można traktować jako sztukę”²². W tym kontekście wokół pojęcia „arcydzieło” rodzą się

²¹ J. TOKARSKA-BAKIR: *Zanik doświadczenia. Diagnoza antropologiczna*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie*. Red. R. NYCZ, A. ZEIDLER-JANUSZEWSKA. Kraków 2006, s. 122, 126.

²² E. BASARA-LIPIEC: *Arcydzieło...*, s. 74.

zastrzeżenia jak wobec „oklepanej formułki znawstwa sztuki” i jako wyrazu ulegania dominującym presji, stadnego zachwyty, wykluczania „innego” itp.²³

W kulturze ponowoczesnej pojęcie „arcydzieła” lokuje się w kręgu odrzucanej metafizyki, tzn. nauki o tym, co istnieje w sensie absolutnym. Wszelkie absolutyzacje są wykluczane jako podejrzane o totalitaryzm. Tę dość typową świadomość dobrze ilustrują wyznania Emila Ciorana: „Zrezygnowałem ze stworzenia dzieła. Na co mi dzieło! Na co mi metafizyka?”²⁴ Porzucenie idei arcydzieła i arcydzielności staje się symptomatyczne dla stylu współcześnie dominującej kultury masowej i popularnej. Człowiek masowy opisany przez José Ortegę y Gassetę to także „człowiek ery rozprężenia, ucieka od zasadniczych problemów, stara się ich nie dostrzegać”²⁵.

²³ R. Nycz: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCH. Kraków 2006, s. 21.

²⁴ *Rozmowy z Cioranem*. Tłum. I. KANIA. Warszawa 1999, s. 86.

²⁵ P. MRÓZ: *Emile Cioran — bezsenność sceptyka*. W: E. CIORAN: *Wyznania i anatemy*. Kraków 2006, s. 107.

Nota bibliograficzna

Teksty składające się na tę książkę w większości były publikowane w tomach zbiorowych i czasopismach. Wybrane do tego wydania zostały ponownie przejrane i uzupełnione o nowy stan badań.

- Geneza i funkcje powieści zeszytowych*. „Literatura Ludowa” 1972, nr 6, s. 19—34.
- Literatura o specjalnych funkcjach. Epizod słowacki* — w skróconej wersji tekst był publikowany w „Miesięczniku Literackim” 1979, nr 10, s. 128—130.
- Daleko od arcydzieła. Wizja historii w „Pałę Paryż” Brunona Jasińskiego*. Pierwodruk jako *Wizja historii w „Pałę Paryż” Brunona Jasińskiego*. W: *Literatura i historia. Interpretacje*. Red. T. BUJNICKI, I. OPAKCI. Warszawa—Kraków 1982, s. 183—194.
- Skąd się wzięły „Medaliony”*. W: *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*. Red. T. BUJNICKI. Katowice 1987, s. 139—153.
- „Ścieśniam słowa niczym popręg...”. *O pisarstwie Wojciecha Giecy*. „Literatura Ludowa” 1987, nr 3, s. 3—27.
- Legendy nie umierają*. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. ZABIEROWSKI. Katowice 1995, s. 159—168.
- Gatunkowe odmiany polskiej powieści neosocrealistycznej (neoprodukcyjnej)*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. BOLECKI, I. OPAKCI. Warszawa 2000, s. 200—208
- „Powidoki” *Marka Nowakowskiego — współczesna odmiana obrazka literackiego*. W: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*. Red. B. TOKARZ. Katowice 2002, s. 250—261.
- Telemach w Krakowie. O powieściach Janusza Andermana*. W: *Małe formy prozatorskie. Analizy, interpretacje, przeglądy*. Red. W. WÓJCIK. Katowice 1990, s. 86—100.
- Wspomnienie galicyjskiej Atlantydy. Posłowie w: A. FEDERBUSCH-OPHIR: Z Galicji do Galilei. Dzieje mojego życia*. Warszawa 2009, s. 189—192.
- Teksty *Pożegnanie z arcydziełem?* oraz *Zmierzch arcydzieł. Współczesna sytuacja* ukazują się po raz pierwszy.

Indeks nazwisk

A

Adamski Maciej 149
Adorno Theodor W. 157
Allain Marcel 15
Anderman Janusz 117—134
Andrzejewski Jerzy 88
Angenot Marc 29
Antonioni Michelangelo 131
Aragon Louis 118
Arendt Hannah 51
Auerbach Erich 19
Augustyn św. 151

B

Babel Izaak 75, 76
Bachelard Gaston 87
Bachórz Józef 87, 115
Balcerzan Edward 50, 102
Balzac Honoré 26, 29, 150
Bałucki Michał 111
Baranowska Agnieszka 82
Baranowska Małgorzata 114
Barańczak Stanisław 143, 152, 153
Barbusse Henri 77
Barczyński Janusz 103
Bartieniew Aleksander 28
Barth John 161
Barthelme Donald 161
Barthes Roland 17, 157
Bartosz Andrzej 123

Basara-Lipiec Eugenia 156—162
Bauman Zygmunt 138, 144, 161
Bednar Alfonz 30
Benjamin Walter 157, 158
Beño J. 30
Berent Wacław 79, 83
Bereza Henryk 70, 143—147
Berleant Arnold 155, 158, 159
Berman Jakub 99
Berman Marshall 161
Białoszewski Miron 117, 118, 120
Bieńczyk Marek 40
Bieniasz Maciej 132
Bieńkowski Zbigniew 143—147
Bierut Bolesław 99
Blanchot Maurice 8
Bliziński Józef 111
Błaut Sławomir 118
Błażejowski Tadeusz 97
Błoński Jan 143, 150
Bolecki Włodzimierz 9, 79, 82, 84
Borczak Małgorzata 156
Borejsza Jerzy 81
Borowski Tadeusz 67
Borowy Wacław 149
Braudel Fernand 42
Breslauer Jan 12
Broch Hermann 146, 151
Brodski Josif 51
Broszkiewicz Jerzy 88
Bryll Ernest 88

Brzozowski Stanisław 151

Bujnicki Tadeusz 47

Bukowska Anna 98

Bunin Iwan 145

Burek Tomasz 128, 143, 150—152, 157

Burgin Richard 141

Burzyńska Anna 8

C

Cahn Walter 153, 154, 159

Chaucer Geoffrey 153

Chęciński Bronisław 13

Chmielewski Czesław, pułkownik 76

Chwin Stefan 114, 152

Ciorian Emile 40, 163

Cortazar Julio 34

Cowley Malcolm 25

Czaplewicz Edward 95

Czapliński Przemysław 91, 102, 144, 151

Czczot Andrzej 32

Czyż Stanisław 35

Čapek Karol 45

D

Denney Reuel 25

Derrida Jacques 7, 8

Descartes Rene 161

Dickens Karol 107

Dmochowska Cecylia 30

Dos Passos John 146

Döblin Alfred 146

Duda-Gracz Jerzy 132

Dumas Aleksander 26

Dunin Janusz 12, 15, 27

Durand Gilbert 80

Durišin Dionyz 32

Dybciak Krzysztof 78

Dygasiński Adolf 111

Dygat Stanisław 121

Dziekanowski Czesław 101, 102

E

Eco Umberto 29

Elektonowicz Leszek 147

Eliot Thomas Stearns 67, 128

Engels Fryderyk 38, 39, 47

F

Fackenheim Emil 135

Falk Feliks 132

Faryno Jerzy 125

Faulkner William 146, 151

Federbusch-Ophir Anna 135—141

Fedewicz Maria Bożenna 156

Feliksiak Elżbieta 86

Feval Pierre 26

Frankl Victor E. 137

Frąckowiak-Wiegandtowa Ewa 63

Freud Sigmund 155

Fryde Ludwik 59, 64, 65

Füllborn Georg 12

G

Galewski Józef 12, 28

Gałąj Julian 95

Gawrychowska Małgorzata 86

Gąsiorowski Krzysztof 114

Gemra Anna 12

Genlis Stephanie F. de 18

Gieca Wojciech 69—77

Gierek Edward 95

Gilliams Maurice 145, 146

Ginko Łucja 87

Glazer Nathan 25

Głowacki Janusz 102

Głowala Wojciech 149

Głowiński Michał 17, 53, 64, 79, 86, 118, 140

Godyń Mieczysław 51

Gogol Nikołaj W. 123, 151

Gombrowicz Witold 7, 11, 59, 88, 121, 150

Gondowicz Jan 148

Gorczyńska Małgorzata 149

Gorczyński Maciej 149

Gramsci Antonio 25

Grochowiak Stanisław 31

Gruza Jerzy 114

Grynberg Henryk 93
Grzeniewski Ludwik Bohdan 12, 28
Gutowski Witold 27
Gütersloh Albert Paris 146

H

Hašek Jaroslav 73, 123
Hauser Arnold 20, 27
Haupt Zygmunt 114
Heaney Seamus 152
Heck Dorota 148
Heliodor 18
Helsztyński Stanisław 149
Herbert Zbigniew 8, 51
Herling-Grudziński Gustaw 93
Hilsbecher Walter 118
Himmler Heinrich 55
Hirschfeld Ludwik 137
Hogarth William 111
Holý Jiří 45
Homer 118, 127
Hrabal Bohumil 32, 74, 121, 123
Huelle Paweł 114
Hugo Victor 26
Husserl Edmund 66

J

Jagiello Michał 98
Jakobson Roman 16
Jakowska Krystyna 57
Jameson Federic 156
Janion Maria 18
Jarosiński Zbigniew 92
Jaroš Peter 31
Jarzębski Jerzy 114, 120, 133, 159
Jasieński Bruno 37—51
Jastrzębski Zdzisław 79
Jašik Rudolf 30
Jesionowski Jerzy 93, 96, 101
Jilemnický Peter 30
Joyce James 118, 121, 124—131, 144, 148, 161
Junosza, pseud., zob. Szaniawski Kle-
mens

K

Kaden-Bandrowski Juliusz 97
Kadłubek Zbigniew 9
Kafka Franz 144
Kaliszewski Wojciech 150
Kamola Władysław 78
Kania Ireneusz 163
Karpowicz Tymoteusz 145
Kawalec Julian 95
Kayser Wolfgang 18, 19
Kierczyńska Melania 96
Kieślowski Krzysztof 95, 132
Kijowski Andrzej 143, 147—150
Kirchner Hanna 52, 57
Kirsch Donat 117
Kirsch Hans Christian 118
Kisielewski Stefan 93, 104
Kliszko Zenon 99
Kłańska Maria 127, 128
Kłosowska Antonina 16
Kochol Viktor 31
Kogut Bogusław 93
Kolbuszewski Jacek 103
Komolka Jan 117
Konwicki Tadeusz 88, 114
Kopernik Mikołaj 122
Korusiewicz Maria 158
Kossak Juliusz 72
Kott Jan 96, 147
Kowalczykowa Alina 87
Krakowiak Małgorzata 97
Kraśiński Zygmunt 18, 87
Krasuski Krzysztof 97, 150
Krawcowicz Barbara 138
Krzysztoń Jerzy 160
Książek-Czermińska Małgorzata 61, 86
Kubiak Zygmunt 158
Kulawik Adam 94
Kuncewicz Piotr 116
Kurek Marcin 147
Kuśniewicz Andrzej 72, 73, 114
Kutz Kazimierz 95
Kwiatkowski Zbigniew 103

L

Lacan Jean 155
Larkin Philip 152, 153
Lec Stanisław Jerzy 137
Lee Sherman 159
Lenin (właśc. Władimir I. Ulianow)
47
Leśmian Bolesław 157
Leśniak Andrzej 8
Liba Peter 15, 32
Llosa Mario Vargas 147
Lotman Jurij M. 125
Lovry Malcolm 144, 145
Lubelska Magdalena 120, 130
Lukacs György 147

Ł

Łoziński Józef 117
Łukaszewicz Jerzy 99
Łukaszewicz Michał 106

M

Machejek Władysław 93
Maciejewska Irena 47
Mackiewicz Józef 93
Majerová Maria 45
Majerski Paweł 47
Malczewski Antoni 87
Małecki Wojciech 149
Mandrou Robert 28
Mann Thomas 144, 148
Markiewicz Henryk 156
Markiewka Tomasz 158
Markowski Michał Paweł 8, 163
Marks Karol 38—41, 46, 47, 155, 161
Melkowski Stefan 78
Mencwel Andrzej 121
Mentzel Zbigniew 119
Michałowski Piotr 72
Michniak Czesław 96, 101
Michnik Adam 81
Mickiewicz Adam 87, 157
Miłosz Czesław 67, 81, 82, 85, 86, 93,
114, 150, 157

Minač Vladimir 30
Miodońska-Brookes Ewa 94
Mniszkówna Helena 28
Morawski Stefan 155, 161
Montaigne Michel 151
Morin Edgar 22
Mrozek Sławomir 88, 150
Mróz Piotr 163
Musil Robert 151

N

Naganowski Egon 127, 147
Nałkowska Zofia 52—68
Nawrocki Witold 99
Nietzsche Friedrich Wilhelm 7
Norwid Cyprian Kamil 88, 104
Nowacki Dariusz 144, 153
Nowak Tadeusz 31
Nowakowski Marek 105—111, 120
Nowicki Maciej 160
Nycz Ryszard 8, 120, 162, 163

O

Obirek Stanisław 9
Odojewski Włodzimierz 93
Okopień-Sławińska Aleksandra 86
Orłoś Kazimierz 101
Ortega y Gasset José 163
Orzeszkowa Eliza 103, 111
Ostrowski Witold 12
Owczarek Bogdan 95

P

Pastuszek Andrzej 117, 118
Paszek Jerzy 53
Paszkievicz Piotr 159
Pauksza Eugeniusz 99
Paźniewski Włodzimierz 76
Penn Warren Robert 98
Petrajtis-O'Neill Elżbieta 141
Pierzchała Jan 100, 101
Pietrzak Włodzimierz 65, 66
Pluta Jerzy 117

Podgórski Maciej 67, 68
 Pokrasenowa Maria 47
 Ponson du Terrail Pierre Alexis 26
 Poprzęcka Maria 156
 Potocka Maria Anna 159
 Prokop Jan 84, 86
 Proust Marcel 144, 145, 148, 150
 Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 111
 Purchla Jacek 138
 Putrament Jerzy 93, 97
 Pytlakowski Jerzy 99

R

Rembrandt Harmensz van Rijn 111
 Remarque Erich Maria 77
 Riabczuk Mykoła 138
 Richardson Samuel 20
 Riesman Dawid 25
 Robbe-Grillet Alain 33, 35
 Rogalski Aleksander 149
 Rosenfeld Alain H. 135, 138
 Rowiński Cezary 80
 Różewicz Tadeusz 10
 Rutkowski Krzysztof 121

S

Sabato Ernesto 147
 Sandauer Artur 66
 Sartre Jean Paul 16, 17, 144, 145
 Schubert Ryszard 117
 Schulz Bruno 66, 73, 114
 Sęp Szarzyński Mikołaj 150
 Sheridan Caroline 20
 Shusterman Richard 155, 158
 Sidorowski Władysław 112
 Siejak Tadeusz 100—102
 Siekierski Albin 93, 96, 101
 Sienkiewicz Henryk 14, 76
 Singer Isaak Bashevis 110, 141
 Sinko Zofia 21, 22
 Skolimowski Jerzy 88
 Skórczewski Dariusz 147, 149, 151
 Skwarczyńska Stefania 87, 88

Śliwiński Piotr 144, 151
 Śliwonik Roman 114
 Sławek Tadeusz 9
 Sławiński Janusz 111, 160
 Słobodzianek Tadeusz 121
 Słowacki Juliusz 87
 Słyk Marek 118
 Smulski Jerzy 92, 99
 Sołtysik Marek 117, 118
 Soulié Fryderyk 26
 Souvestre Pierre 15
 Stabro Stanisław 79, 80
 Stachura Edward 35, 74, 117, 119, 120, 128
 Stala Marian 120, 157
 Stalin Josif W. 112
 Stanzel Franz 19
 Staśko Paweł 28
 Strykowski Julian 86, 114
 Sue Eugène 26, 29
 Sulikowski Andrzej 78
 Szaniawski-Junosza Klemens 111
 Szczepański Jan Józef 78—89
 Szewc Piotr 114
 Szuster Marcin 161
 Szwedek Barbara 49
 Szyborska Wisława 51, 152
 Šikula Vincent 30
 Šutovec Milan 30—36
 Švantner František 30

T

Taborska Halina 113
 Tatara Marian 94
 Tatarkiewicz Anna 87
 Thibaudet Albert 20
 Toeplitz Krzysztof Teodor 15
 Tokarczuk Olga 152
 Tokarska-Bakir Joanna 162
 Tomasik Wojciech 91, 92, 103
 Tomaszewska Wiesława 148
 Tompkins J.M.S. 20
 Topolski Jerzy 49
 Toporowski Marian 75

Trenk Fryderyk, hrabia 24
Trznadel Jacek 47, 81
Trzynadlowski Jan 94, 95
Tubielewicz-Mattsson Dorota 92
Tulli Magdalena 105, 114
Tyrmand Leopold 93

U

Ubertowska Aleksandra 141
Ujejski Kornel 88
Uniłowski Krzysztof 31, 144
Urbanowski Maciej 151, 157

V

Vančura Vladislav 123
Vermeer Jan 111
Vincenz Stanisław 114

W

Waczków Józef 32
Wajda Andrzej 88
Wańkowicz Melchior 77, 88
Warhol Andy 161
Warren Austin 11
Wawrzak Jerzy 93, 96, 97, 100
Ważyk Adam 96
Weiss Jan 45
Weiss Szewach 138
Wellek René 11
Wells Herbert George 46
Wieczerska-Zabłocka Janina 101

Wilczek Jan 99, 100
Wilson Edmund 125, 131
Wisnowska Maria 28
Wiśniewska Lidia 99
Witkiewicz Stanisław Ignacy 150
Woźniakiewicz-Dziadosz Maria 9
Wójcik Włodzimierz 60, 78
Wyka Jan 37
Wyka Kazimierz 67, 68
Wyskiel Wojciech 120
Wyspiański Stanisław 88

Z

Zabierowska Krystyna 78, 113
Zabierowski Stefan 78, 97
Zagajewski Adam 143
Zalewski Tomasz 103
Zanussi Krzysztof 132
Zapolski Jan, major 76
Zarek Józef 45
Zarzycka Irena 28
Zaworska Helena 54, 64
Zegadłowicz Emil 88
Zeidler-Janiszewska Anna 162
Zevaco Michel 26
Zola Emil 29

Ż

Żabicki Zbigniew 54
Żeromski Stefan 88
Żółkiewski Stefan 96, 99
Żukrowski Wojciech 77

On the edge of masterpieces

Summary

A collection of historio-literary dissertations entitled *On the edge of masterpieces* concerns genre, stylistic and thematic transformations taking place in prose texts in the 20th century. It was the literary forms from margins and “outskirts” of classics that turned out to be the most expansive within the century. Genological antecedents of these changes trace back to the literature democratizing during the 19th century. The very processes were presented in the volume in question on the example of the evolution history of such genre types as the so called part-issue novel (representing partially science-fiction trivial literature of entertaining and commercial function exclusively and a realistic prose picture (the so called physiological sketch) of a poetics restored by Marek Nowakowski (in the series of *After-views* and *Necropolis*) as well as Janusz Anderman (*Photographs*).

Several chapters deal with ideological functions of literature because the 20th century was called the century of ideology. Such functions of fiction were strongly voiced in many cities and moments being the quintessence of totalitarian systems. The analyses of a communist utopia and its vision of history are connected with these phenomena in the novel by Bruno Jasiński. Socrealistic messages found their extension in neoproductive Polish propaganda novels from the 1960s and 1960s and in the Slovak proposition of the popular novel reinforcing the legend of a communist revolution in 1944.

The material *novum* constitutes chapters on unprofessional writers' work. It is a conscious methodological decision of the author. Although the texts in this group are situated in the outskirts of classic works, they are marked by uncommon literary values. That is why they are promoted as one's own low rank discoveries. They do enrich the already known repertoire of literary conventions. An army folklore of the Polish lancer Wojciech Gieca combines in fictionalized memories the tradition of Sarmatian folk-tale with battle scene painting right from the prose by Isaac Babel. What attracts the attention in the historical document is an unpretentious humanistic attitude of a young lady and doctor later on, Anna Federbusch-Ophir who survived Holocaust. Her memories can be confronted with a prose masterpiece, *Medallions*, by Zofia Nałkowska, the novelty of which is described in one of the chapters in this book.

The overview of topics dealt with in the book is supplemented with the analyses of works by prose writers of several generations who, referring to the literary tradition in a radically different manner, present important issues of national awareness of the second half of the 20th century (Jan Józef Szczepański, Marek Nowakowski, Janusz Anderman).

All dissertations included in this book are connected with the texts situated in the context of codes and canons of the Polish and general literature, and, at the same time, directed towards overcoming tradition and leaned towards the popular literature. In such a way the author presents the processes of combining the main stylistic trends: the genres of the high-artistic and *avant-garde* literature with the mass culture. A historical and theoretical aspect of the current changes of the literary culture is described in the whole book. The conclusion is composed of the last two chapters reconstructing the contemporary situation of the masterpieces in the light of the opinions of literary critics and aestheticians.

Krzysztof Krasuski

Am Rande der Meisterwerke

Zusammenfassung

Die vorliegende Sammlung von geschichtsliterarischen Abhandlungen betrifft die im 20. Jh. im Bereich der Gattung, des Stils und der Thematik von Prosawerken ablaufenden Verwandlungen. Gerade die am Rande der klassischen Werke entstehenden literarischen Formen waren in dem Jahrhundert sehr verbreitet. Genologische Ursachen für diese Verwandlungen liegen in der demokratisch werdenden Literatur des 19. Jhs. Die genannten Prozesse werden im vorliegenden Band am Beispiel der Entwicklungsgeschichte von solchen literarischen Gattungen, wie die kommerzielle fantastische Unterhaltungsliteratur vertretende sog. Heftausgabe des Romans und das realistische Prosabild (die sog. physiologische Skizze) mit der von Marek Nowakowski in seinen Romanzyklen *Powidoki* (*Nachablicke*) und *Nekropolis*, wie auch von Janusz Andermann (*Fotografien*) erneuerten Poetik veranschaulicht.

Einige Kapitel des Buches handeln über ideologische Funktionen der Literatur, denn das 20. Jahrhundert wurde doch das Jahrhundert der Ideologie genannt. Solche Funktionen der Belletristik kamen an vielen Orten und in vielen Momenten des Jahrhunderts als Ausgeburt der totalitären Systeme zum Vorschein. Mit den Phänomenen werden die Analysen der kommunistischen Utopie und deren Vorstellung von der Geschichte in den Romanen von Bruno Jasiński verbunden. Soziorealistische Inhalte fanden ihre Widerspiegelung in neuen polnischen propagandistischen Romanen von 60er und 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts und in den slowakischen, die Legende des kommunistischen Umsturzes 1944 verewigenden populären Prosawerken.

Ein besonderes Novum sind die über die Werke von Amateurschriftstellern handelnden Kapitel. Der Verfasser hat diese Methode ganz bewusst angewandt.

Die hier behandelten Texte liegen zwar am Rande der klassischen Meisterwerke, doch sie werden durch seltene literarische Werte gekennzeichnet. Die als eigene wichtige Entdeckungen betrachteten Werke tragen zur Bereicherung des bisherigen Repertoires von literarischen Konventionen. Die Militärfolklore von dem polnischen Ulan, Wojciech Gieć, in den in Form einer Erzählung gefassten Erinnerungen vereint in sich die Tradition der sarmatischen Erzählung mit der der Isaak Babels ähnlichen Schlachtenprosa. Im historischen Dokument ist auch die unaufdringliche humanistische Einstellung der vom Holocaust bewahrten, jungen Frau, der späteren Ärztin, Anna Federbusch Ophir, beachtenswert. Ihre Erinnerungen kann man dem dasselbe Thema behandelten Prosa-meisterwerk von Zofia Nałkowska, *Medaliony (Medaillons)* gegenüberstellen, dessen Neuartigkeit ein besonderes Kapitel des vorliegenden Buches gewidmet ist.

Die im Buch behandelten Themen werden mit den Analysen von den Werken ergänzt, deren Autoren verschiedenen Generationen gehören und sich auf literarische Tradition beziehend, auf ganz verschiedene Weise wichtige Probleme des Nationalbewusstseins der 2. Hälfte des 20. Jhs (Jan Józef Szczepański, Marek Nowakowski, Janusz Anderman) darstellen.

Alle in dem Buch veröffentlichten Abhandlungen betreffen die dem Kanon der polnischen Literatur und der Weltliteratur angehörenden, auf die Überwindung der Tradition eingestellten und zur populären Literatur neigenden Werke. Auf solche Weise wurden die Prozesse der Vermischung von stilistischen Hauptkonjunkturen: der der Hochkünstlerliteratur und der avantgardistischen Literatur gehörenden Gattungen mit der Massenkultur dargestellt. Den historischen und theoretischen Aspekten der gegenwärtigen Verwandlungen der literarischen Kultur ist das ganze Buch gewidmet. In den zwei letzten Kapiteln versucht der Verfasser, die heutige Situation der Meisterwerke in Anlehnung an die Meinungen der Literaturkritiker und Ästhetiker erscheinen lassen.

Redaktor: Olga Nowak
Projektant okładki: Paulina Tomaszewska-Ciepły
Redaktor techniczny: Barbara Arenhövel
Korektor: Mirosława Żłobińska

Copyright © 2009 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1810-3

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 11,0. Ark. wyd. 10,5. Papier
offset. kl. III, 90 g Cena 16 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek
Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek



Cena 16 zł

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1810-3