

Włodzimierz Bolecki

Jak czytano "Opowieści biograficzne" Wacława Berenta (1934-1939)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 68/4, 71-112

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

WŁODZIMIERZ BOLECKI

JAK CZYTANO „OPOWIEŚCI BIOGRAFICZNE”
WACŁAWA BERENTA (1934—1939) *

1

Ukazanie się „opowieści biograficznych” poprzedził Berent dwoma *Wstępami*. W pierwszym¹ — o drugim będzie mowa później — przedstawił zarówno generalny plan opowieści jak i ich historycznych bohaterów. Przedstawił także zaplecze dokumentarne swoich rozważań. Jednakże w zakończeniu ostrzegął zbyt pochopnych czytelników:

Ten dopis dotyczy wyłącznie *Wstępu*. W sprawie kart dalszych, podlegających zgoda innym kryteriom, głosu zabierać nie zamierzam².

Również gdzie indziej zapowiedział:

gdy w tomie 3, pt. *Odnowiciele*, zamknie się cykl opowieści biograficznych, uwyraźni się konstrukcja jako narracyjnej całości³.

Nietrudno w tych nieznaczących sugestiach autora dostrzec próbę projektowania odbioru własnych utworów. Jednakże już same te zabiegi

* Jest to fragment większej całości poświęconej opowieściom biograficznym Wacława Berenta. Bezpośrednim materiałem egzemplifikacyjnym są „konstelacje” (termin J. Sławińskiego w rozprawie *Krytyka jako przedmiot badań historycznoliterackich*. W zbiorze: *Badania nad krytyką literacką*. Wrocław 1974) trzech ostatnich utworów autora *Próchna*. W części tej korzystam z artykułów teoretycznych M. Głowińskiego, R. Ingardena, H. R. Jaussa, J. Lalewicza, J. Tynianowa, J. Mukařovskiego, J. Sławińskiego, F. Vodički i innych, które poświęcone są zagadnieniom procesu historycznoliterackiego. Komplementarny wobec poniższych analiz będzie rozdział zawierający interpretacje tekstów *Nurtu*, *Diogenesa w kontuszu*, *Zmierzchu wodzów*.

¹ W. Berent, *Wstęp do „Wywłaszczenia muz”*. „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 1. Część 2 *Wywłaszczenia muz* ukazała się w z. 3, a cz. 3 — w z. 5. Zapowiedziano ciąg dalszy utworu, ale pismo przestało się ukazywać. Opublikował go „Tygodnik Ilustrowany” 1932 (nr 5—7, 9, 10, 13, 19, 20, 22, 25, 26, 28, 29, 44—49, 51, 52).

² W. Berent, *Źródła do wstępu „Wywłaszczenia muz”*. „Pamiętnik Warszawski”, s. 116. Podkreśl. W. B.

³ Cyt. za: T. Sinko, *Miniatury i fragmenty Berenta*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 43, s. 2. Podkreśl. W. B.

świadczą, iż Berent miał świadomość nowatorstwa swych opowieści i obawiał się, że wokół poszczególnych części nowego cyklu mogą narosnąć liczne nieporozumienia. Obawy Berenta w pełni zostały potwierdzone przez sposoby odczytania recenzentów *Nurtu*, *Diogenesa w kontuszu* i *Zmierzchu wodzów*. W zdecydowanej większości recenzji problem całościowości bądź cząstkowości utworu stanowi jedno z głównych (obok języka) kryteriów artystycznej oceny powieści. Ważne jest to, że recenzenci dostrzegali *Nurt* Berenta poprzez tę właśnie cechę utworu, czyli tak, jakby stanowiła ona jego podstawowy i najbardziej charakterystyczny wyznacznik. W dwóch recenzjach znalazła się ona nawet w tytule. Chodzi tu o recenzję Emila Breitera *Opowieści czy szkice historyczne?*⁴ oraz Tadeusza Sinki *Miniatury i fragmenty Berenta*. Sądy o „cząstkowości” czy „fragmentaryczności” *Nurtu* były wyrażane przede wszystkim poprzez używanie nazw nawiązujących do wyraźnej dominacji tej cechy (tj. „cząstkowości”). W funkcji jej korelatów występowały więc takie określenia, jak „miniatury”, „szkice”, „obrazy”, „sztychy”, „freski”, „portrety”, „monografie”, „opowieści o postaciach”. Dominacja określeń „malarzkich” nie jest tu przypadkowa, ponieważ wskazują one, iż utwory Berenta są czytane jako zbiory (charakterystyczna liczba mnoga w zastosowaniu do pojedynczego dzieła!) pewnych nie powiązanych wzajemnie elementów. „Cząstkowe” nazwania opowieści pełniły rozmaite funkcje, albowiem odnosiły się nie tylko do kompozycji czy narracji, ale także do gatunku wypowiedzi i specyfiki działań twórczych Berenta. Dostrzeżenie przez krytyków tych cech powieści, które dały się zamknąć w opozycji część—całość, wiązało się także z przywołaniem pewnych norm wartościujących. Na podstawie rozróżnienia między częścią a całością bądź klasyfikowano *Nurt* w jakimś podzbiorze literackim, bądź w ogóle odmawiano opowieściom miana utworu literackiego. Żalowano np., że *Diogenes* jest „tylko szkicem”, a nie powieścią historyczną⁵, albo też, jak cytowany już Breiter, uważano, że Berent profanuje literacką dostojność powieści historycznej.

Dla niego opowieścią biograficzną jest [...] albo szkic historyczny [...], albo — co gorsza — szereg postawionych obok siebie luźno fragmentów i epizodów, napewno prawdziwych, ale nie dających nic ponad rzeczywiste wydarzenia.

W konsekwencji więc — dodawał Breiter — „opowieści biograficzne” Berenta (*Nurt*) są bezprawiem i dowolnością wobec „powieści jako zagadnienia estetycznego”, bo „dynamika powieści jest inna niż dynamika studiów historycznych”⁶.

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

⁵ A. Zahorska, *O narodzinach literatów polskich*. „Kultura” 1937, nr 24, s. 2.

⁶ Breiter, *op. cit.* Podkreśl. W. B. Inny krytyk, J. Kisielewski („Tęcza” 1935, nr 1, s. 61—62; podkreśl. W. B.) pisał: „Podzielona pomiędzy poszczególne sylwetki czy „powieści biograficzne” treść utworu jest opowiedzeniem

Jeśli jednak dostrzegano „luźność” powieści Berenta, to oceniano ją bardzo różnie⁷. Już to bowiem postulowano natrętnie konieczność kompozycji całości utworu literackiego, już to chwalono... lapidarność narracyjną autora *Nurtu*. Znamienne, że zaproponowana przez Berenta całość, rozumiana jako cykl opowieści, dla recenzentów *Nurtu* nie miała zasadniczego znaczenia. Kwestionowano sens motywacji Berenta:

jeśli trzy opowieści o ludziach stanisławowskich nie stanowią koniecznej przesłanki do fragmentów o twórcy Legionów, to trudno się spodziewać, aby *Odnowiciele* z czasów Królestwa Kongresowego czy powstania listopadowego mogli stanowić narracyjną całość z opowieścią o Dąbrowskim.

Czemu został zerwany formalny związek *Diogenesa* z dawniejszym cyklem (lub czemu zatarty)?⁸

A jeśli akceptowano wyjaśnienie autora *Nurtu*, to przede wszystkim z intencją oczekiwania na dopełnienie tematyczne (informacyjne), a nie kompozycyjne czy, jak obiecywał sam Berent „narracyjne”. Charakterystyczne są tu wypowiedzi Leona Piwińskiego. Po ukazaniu się *Diogenesa* krytyk pisał:

poprzednie dwa tomy „opowieści biograficznych” nie przekonywały całkowicie o nieodzowności i autonomiczności tej formy literackiej. Widzieliśmy w nich świetne nieraz szkice, doskonale fragmenty epizodów, pracowite i mozolne przygotowania do monumentalnego dzieła, ale samo dzieło nie zarysowało się wyraźniej. Nie widzimy tego dzieła i dzisiaj, kiedy mamy bodaj prawo uważać cały już teraz cykl *Nurtu* za konstrukcję zamkniętą, której sens formalny powinien się „uwydatnić”⁹.

Nie sposób nie zauważyć, że utwór Berenta naruszył silną normę gatunkową, jaką niewątpliwie stanowiła „całościowość” utworu literackiego, a ściślej mówiąc — określone rozumienie tej całościowości. Opowieści biograficzne naruszyły ową normę dwukrotnie. Po pierwsze, jako utwór

(zresztą luźno i dość dowolnie skomponowanym) o dramacie narodu po utracie niepodległości. [...] Nieczęsto zdarza się spotkać utwór, w którym byłaby większa rozbieżność pomiędzy treścią a formą [...].

⁷ Odczucie luźności, braku spójności wewnętrznej *Nurtu* powtarza się bardzo często. I tak dla A. Grzymały-Siedleckiego (*Nurt „Nurtu”*. „Kurier Warszawski” 1935, nr 107, s. 7) *Nurt* składa się z luźnych opowiadań ułożonych obok siebie niczym paciorki naszyjnika.

⁸ Sinko, *op. cit.*, s. 2; podkreśl. W. B. — L. Piwiński, *Diogenes z Podlasia*. „Wiadomości Literackie” 1937, nr 13.

⁹ Piwiński, *op. cit.* Zob. także inną jego wypowiedź („Rocznik Literacki” 1934, s. 84—85, w rubryce *Powieść*): „»opowieści biograficzne« nie przekonywają o samowystarczalności tej formy artystycznej. Pozostaje wrażenie oczekiwania: oto świetne szkice, doskonale fragmenty epizodów, przygotowania i aluzje do monumentalnego dzieła, ale nie samo dzieło”. Pojawiały się też sądy odmienne, według których *Nurt* to „wspaniała całość” — choć inaczej już rozumiana, np. J. Lorentowicz (*Nowe dzieło Berenta*. „Kurier Poranny” 1934, nr 285, s. 3) twierdzi: „poznajemy mnóstwo szczegółów po raz pierwszy ułożonych w pewną całość i pokazujących w pełni charakter wodza [...]”.

literacki przekroczyły pewien kanon literackości. Stąd też przeciwstawienie: opowieści literackie — szkice historyczne (*resp.* wypowiedź artystyczna — wypowiedź naukowa). Po drugie, naruszyły kanon gatunku literackiego. Stąd równie silne przeciwstawienie: opowieści biograficzne — (tradycyjna) powieść historyczna.

Analizowane przeze mnie przeciwstawienie części i całości w odbiorze utworów Berenta nie jest oczywiście samowystarczalne. Pokazuje zaledwie jedną z wielu opozycji, w jakie były uwikłane krytycznoliterackie rozróżnienia. Rzecz polega na tym, że afirmacja bądź dezakceptacja którejkolwiek normy lekturowej wiązała się z różnymi koncepcjami — najczęściej ukrytymi — literackości dzieła i jego znaczeń, co prowadziło w konsekwencji do różnych interpretacji. Cytowane przeze mnie sądy podkreślające „częstkowość” były też pewnymi interpretacjami utworu, a także Berentowskiego rozumienia ludzkiej biografii. Jeśli więc utwór Berenta kwalifikowano jako „szereg przenikliwych spostrzeżeń” o historii, jako „szereg żywotów gorących patriotów” lub „wiele interesujących szczegółów epopei legionowej”¹⁰, to wypowiadano się tym samym o poetyce i problematyce utworu. Tak więc lektura *Nurtu* (i innych opowieści) jako zbioru luźno ze sobą powiązanych elementów (dygresji, szkiców, biografii postaci historycznych, scen rodzajowych *etc.*) zmuszała do przyjęcia jakiejś koncepcji semantycznej spójności tekstu Berenta. Tzn. decydowała, iż za ważne uznawano elementy, które umożliwiały — bądź negowały — mówienie o globalnych sensach powieści¹¹. Jednocześnie zaś wnioski interpretacyjne związane były z nie wypowiedzianym wprost określeniem granic tego, co w *Nurcie* mogło podlegać interpretacji. Wokół bieguna „fragmentaryczności” skupiały się zdania odmawiające opowieściom problematyki powieściowej, a tym samym fragmentaryczności poetyki przyporządkowano fragmentaryczność sensu: dygresyjność czy szkicowość, albo też szukano spójności poza utworem — w dziejach, o których była w nim mowa.

Nicią wiążącą tę całość jest uwidocznienie wysiłku narodu polskiego w dążeniu do podniesienia poziomu umysłowego w kraju w czasie rozbiorów [...] ¹².

Wokół bieguna „całościowości” skupiały się z kolei te wypowiedzi, w których dostrzegano konsekwencję konstrukcyjną i literacką autonomię

¹⁰ Piwiński, „Rocznik Literacki” 1937, s. 82. — J. Lorentowicz, „Nowa Książka” 1937, z. 4. — Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*

¹¹ Określenia „sens globalny” używam w znaczeniu nadanym mu przez M. Głowińskiego w szkicu *Powieść a dziennik intymny* (w: *Gry powieściowe*. Warszawa 1974). Ostre przeciwstawienie opowieści biograficznych i powieści historycznej wiązało się z przekonaniem, że ta ostatnia ma pewien sens całościowy, podczas gdy „opowieści biograficzne” są przede wszystkim luźnymi uwagami autora. Taka norma lektury wiązała się z brakiem w utworze Berenta klasycznej fabuły, w której zwykle dostrzegano podstawowy wyznacznik semantycznej spójności tekstu.

¹² S. Flukowski, „Droga” 1935, nr 2, s. 187, w rubryce *Książki*.

znaczeniową utworów Berenta¹³. Znamienne, że dla recenzentów *Diogenesa*, a jeszcze bardziej *Zmierzchu wodzów*, „cząstkowa” technika kompozycyjna i narracyjna Berenta nie stanowi już tak zasadniczego problemu estetycznego. Recenzenci *Diogenesa* podkreślają kilkakrotnie „migawkowość” narracji oraz brak całościowej kompozycji utworu, wyrażającej się m. in. w niedostatecznej motywacji losów głównego bohatera¹⁴. Z kolei w recenzjach *Zmierzchu wodzów* zostaną niemal dosłownie przywołane określenia odnoszące się przedtem do *Nurtu*: „szkice”, „akwaforty”, „sztychy”, „obrazki” etc. Jednakże dostrzegając eseistyczność, fragmentaryczność czy dygresyjność Berentowskiej narracji, a więc korelaty cząstkowości, traktowano je najczęściej pozapolemicznie. Jak się zdaje, w konstelacji *Zmierzchu wodzów* „cząstkowość” funkcjonuje przede wszystkim jako kategoria opisowa, informująca o poetyce utworu, a nie — jak dla czytelników *Nurtu* — jako wybitnie wartościująca. Można powiedzieć, że cykl Berenta, w obrębie jego odczytań, zneutralizował tę kategorię¹⁵.

Wspomniałem, że opozycja „części” i „całości” spełniała w konstelacjach opowieści różne funkcje. Oznacza to także, iż była konstytutywnym elementem dwóch — globalnie rozumianych — norm lektury. Po pierwsze, należała do „zasad kierujących diagnostycznymi poczynaniami odbiorców”¹⁶, albowiem na jej podstawie (m. in.) dokonywano gatunkowej specyfikacji opowieści. Po drugie, była niezwykle ważnym składnikiem „reguł rozumienia utworu”¹⁷, albowiem implikowała sposób objaśniania semantyki dzieł Berenta. Dotyczyło to zarówno określenia „problematyki”, interpretacji tytułu, jak i postaci opowieści.

¹³ S. Napierski, *Z powodu „Diogenesa w kontuszu” W. Berenta*. „Ateneum” 1938, nr 2. — B. Jamroszówna, *Technika postaci u Berenta*. „Ruch Literacki” 1936, nr 4. — J. Rosnowska, *Nowa książka Wacława Berenta*. „Przegląd Współczesny” 1937, nr 180, s. 132—136. — Lorentowicz, (*Nowe dzieło Berenta*) nazwał *Nurt* „wspaniałą całością”.

¹⁴ M. Jordan [P. Hoffman], *Kasztelan i kanonik*, „Epoka” 1937, nr 20. — K. Czachowski, *Mistrz i jego uczeń*. „Czas” 1937, nr 180, s. 7.

¹⁵ Wyjątkowe miejsce należy się tu recenzji K. Troczyńskiego (*Notatki do dzieła*. „Dziennik Poznański” 1939, nr 124, s. 7. Podkreśl. W. B.): „Związek wodzów [!] w sposób wyraźniejszy niż poprzednie formy cyklu sprawia wrażenie raczej notatek do dzieła aniżeli dzieła właściwego. Są to jakby syntezy lektury i studiów archiwalnych dokonane pod kątem widzenia felietonu, a więc rodzaju literackiego raczej dziennikarskiego. [...] Trzeba oddać sprawiedliwość Berentowi, że jego anegdoty mają perspektywy [...], ale są notowane jakby tylko na marginesie jako uwagi, które kiedyś będą może spożytkowane, gdy artysta zabierze się do dzieła”. Berent — czytamy — „na razie notuje tylko w felietonach materiał ciekawy”, z którego może dopiero w przyszłości powstać nowa książka, „godna stanąć obok *Zywych kamieni*”.

¹⁶ Określenie J. Sławińskiego (*O dzisiejszych normach czytania <znawców>*. „Teksty” 1974, nr 3, s. 12).

¹⁷ Jw. (s. 13).

Jak się zdaje, między kategoriami części, całości, literackości i zasadami interpretacji utworu istniały pewne korelacje, które dały o sobie znać w konstelacjach cyklu Berenta. Odczytanie *Nurtu* jako utworu niespójnego, o kompozycji luźnej, pozbawionej motywacji, jako zbioru fragmentarycznych dygresji na temat postaci historycznych zmierzają ku pomijaniu literackich powikłań tekstu Berenta i ku podkreślaniu dominanty historiograficznej. Wyczytywana „fragmentaryczność” wchodziła więc zarazem w relacje neutralizowania „literackości” tych opowieści. Ich sensy przedstawiały się krytykom już to jako sensy historiograficzne, współistniejące w bliżej nie określony sposób z tym, co nazywano „artyzmem powieści”, już to po prostu jako sensy samej historii. Natomiast odczytania kładące nacisk na wewnętrzną spójność i całościowość powieści Berenta zmierzały w sposób znamieny ku dotarciu do powieściowej specyfiki *Nurtu* (np. stylistycznej). Jednakże przeważające rozumienie „opowieści” jako utworów fragmentarycznych wiązało się z różnymi wersjami lekturowego mimetyzmu. Uznanie „opowieści” za utwory niespójne (stylistycznie czy kompozycyjnie) — o czym wspomniałem — prowadziło do przekonania o braku ich globalnych znaczeń. Oznacza to, że niemożliwy był w obrębie tej normy typ „lektury procesualnej”, a więc takiej, która wydaje się najbardziej naturalna dla klasycznej powieści (po prostu śledzi się akcję). Przy takiej normie lekturowej krytycy czytali utwory Berenta jako zbiór opowieści o postaciach historycznych, przypisując owym utworom pewne funkcje społeczne, np. dydaktyczne¹⁸. Tym samym więc kategorie „części” i „całości” pośrednio docierały do norm decydujących o kryteriach wyboru dzieł Berenta spośród innych utworów epoki czy nawet gatunku¹⁹. Interpretowane jako „monografie postaci historycznych”, opowieści Berenta można było polecać jako przynoszące prawdziwą wiedzę o bohaterach narodowej historii. W funkcji interpretacji pojawiały się „streszczenia addytywne” — *Nurt* okazywał się nitką, na którą nawleczono dowolnie paciorki historycznych biografii. Jeśli dostrzegano fabuły, to tylko partykularne, w obrębie pojedynczych rozdziałów i nie rozwijające się w większą całość.

Jak wspomniałem, globalnym korelatem wszystkich lektur fragmentarycznych były różne wersje lektury mimetycznej. Rozumiem przez to określenie taki typ odczytań powieści, w którym utwory Berenta przedstawiano jako sprawozdanie z wydarzeń historycznych (a w tym i z życia bohaterów), przy czym główne wnioski interpretacyjne wiązano z empirycznymi zdarzeniami historycznymi, nie zaś z ich literackim przetwarzaniem. Ów mimetyzm lekturowy — można go nazwać historiograficz-

¹⁸ Taka lektura — z jednej strony — była uprawomocniona przez *Wstęp* Berenta do *Wywłaszczenia muz*, z drugiej zaś stanowiła pewną interpretację gatunku.

¹⁹ Zob. Sławiński, *op. cit.*, s. 11.

nym — nie był jednolity (m. in. ze względu na pełnione funkcje), chociaż w konstelacjach opowieści można wyodrębnić taką grupę wypowiedzi, w których historiografizm empiryczny dominuje bezwzględnie. Ale obok niej istnieją też wypowiedzi, w których mimetyzm ów jest nieco „osłabiony” czy też „umiarkowany”. Znamienne, że w konstelacji *Nurtu* nie pojawiła się wypowiedź, która zakwestionowałaby wiarygodność empiryczności utworu Berenta, chociaż kwestionowano jego „literackość”. Krótko mówiąc, literackość jako mediacja (poznawcza, interpretacyjna, aksjologiczna) między empirią historii a sensami wypowiedzi Berenta okazywała się bądź nieistotna, bądź nie istniejąca.

Nie twierdzę bynajmniej, że można wskazać czyste realizacje lektury mimetycznej (tu: historiograficznej). Sądzę natomiast, że specyfika recenzenckiego odbioru opowieści polegała m. in. na tym, iż w obrębie jednej wypowiedzi mogły współistnieć postawy tak sprzeczne, jak akceptacja naukowego obiektywizmu narratora *Nurtu* z jednoczesnymi zachwyta-
tami nad niezwykłością stylistyczną utworu oraz ściśle podmiotową wizją zdarzeń, procesów i ludzi. Dlatego też mówiąc o różnych wersjach lektury mimetycznej myślę o klasyfikacji czysto rekonstrukcyjnej, stworzonej z najbardziej wyrazistych norm odbioru w konstelacjach opowieści Berenta.

Lektura mimetyczna miała kilka korelatów, ale tylko nieliczne można uznać za inwariantne. Inne natomiast mogły występować fakultatywnie, współistniejąc ze sobą w wypowiedziach o różnej intensywności empirycznego zaufania do historiografii Berenta. Dla zdecydowanej większości wypowiedzi tego typu znamieny jest brak przywoływania kontekstu tradycji historycznoliterackiej — tak jakby opowieści biograficzne miały za jedyny kontekst empirię historii lub wcześniejszą twórczość Berenta (której przywołanie pełni przede wszystkim funkcję informowania o „etapach rozwoju” pisarza). Jest to zapewne konsekwencja nie tyle niedostrzegania wcześniejszych literackich wzorów pisania o historii, co wszechwładnej dominacji normy mimetyzmu, która kontekst historycznoliteracki uczyniła jakby nieistotnym semantycznie wobec faktów historycznych przytaczanych przez autora *Nurtu*²⁰. Podstawowym korelatem lektury skrajnie mimetycznej było więc przywołanie kontekstu wiedzy historycznej zamiast tradycji literackiej oraz interpretacja utworu jako interpretacja historii. Tym samym, ciągłość semantyczną dzieła Berenta dostrzegano — w sposób naturalny — w ciągłości zdarzeń historycznych. W tej optyce traktowano jego opowieści jako swoisty pretekst do rozważań na temat historii Legionów czy Franciszka Salezego Jezierskiego, całkowicie pomijając zagadnienie techniki powieściowej. Najczęs-

²⁰ Tak czyni A. Nowaczyński w napastliwej wobec pisarza recenzji pt. „Wódz” *Berenta* („ABC” 1933, nr 38, s. 6), gdzie przytacza prace historyków (Askenazego, Skalkowskiego, Tokarza, Kukiela), jakie poprzedziły „odkrycia” postaci Jana Henryka Dąbrowskiego.

ciej wyliczano neutralne mediacje (styl, liczne dygresje, przeskoki kompozycyjne), którymi — według recenzentów — posługiwał się Berent pisząc o historii. Sensy powieści okazywały się więc identyczne z sensami historii — te zaś uznano za oczywiste. Mimetyzm lekturowy, o jakim tu mowa, łączył więc zarazem koncepcję literackości z pewną koncepcją historii.

Ani wypadki, ani sylwetki ludzi nie wyczerpują ani artystycznej, ani ideologicznej treści tego dzieła. Treścią jego istotną jest „nurt”, nurt dziejów²¹.

Wypowiedzi takie można by mnożyć²². Widoczne są — z różną, co prawda, wyrazistością — w każdej niemal recenzji *Nurtu*. Proponują interpretację tytułu i wskazują na bohatera powieści. Jednakże, mimo wspólnego typu lektury, historiograficzne rozumienia powieści Berenta rozszczepiają się na szczegółach poetyki utworu. Różnią się wielokrotnie w określeniu bohaterów opowieści, np. *Nurtu*. Wedle Jana Lorentowicza bohaterem tego utworu jest generał Jan Henryk Dąbrowski wraz z osobami towarzyszącymi²³. Najwięcej wyraził to Adolf Nowaczyński nadając recenzji *Nurtu* tytuł „Wódz” *Berenta*. Wedle innych bohaterem *Nurtu* są bądź liczne postacie historyczne (ich losy dziejowe), przy czym może tu chodzić o całe pokolenia, a nie tylko o konkretnych ludzi, bądź też o pewne, pozajednostkowe procesy społeczne w historii.

Nurt, a więc analiza najgłębszych, a przy tym płynnych, żywych zagadnień [...], ukazanie głębokiego nurtu życia Polski kulturalnej, w okresie gdy nie ukształtowała się jeszcze psychika niewoli [...]²⁴.

[Berent] uczynił głównym bohaterem książki edukację narodową, stworzył jakby nieograniczonego bezimiennego herosa [...].

jest tutaj człowiek jak żywy [...], ale już jako człowiek zbiorowy²⁵.

Wskazuję tu na różne koncepcje recenzentów dotyczące bohaterów *Nurtu* jako na różne perspektywy oglądu problematyki powieści. Od nich

²¹ Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*

²² Np. J. Krzyżanowski (*Berentowe opowieści*. „Pion” 1934, nr 48) pisał: „Berent ukazuje ten nurt głęboki woli życia na poziomie wolnego Polaka, nurt, który [...] miał przetrwać nienaruszony, by znaleźć sobie ostateczne ujście po latach w czynie organizacyjnym nowego »Wodza Legionów«”. Podobnie S i n k o (*op. cit.*): „Nurtem nazwał autor te duchowe, umysłowe i zbrojne wysiłki pokolenia śródrozbiorowego, które wśród zawieruchy dziejowej przekształcały duszę polską ze starszlacheckiej w narodowo-demokratyczną”.

²³ J. Lorentowicz („Nowa Książka” 1935, z. 5) pisał: „Główny temat *Nurtu* to życiorys poufny i bohaterski Dąbrowskiego oraz jego Legionów”.

²⁴ M. Danilewiczowa, *Na marginesie „Nurtu” Berenta*. „Pion” 1935, nr 2, s. 5.

²⁵ Flukowski, „Droga”. 1935, nr 2, s. 188. Gdzie indziej (*Klejnot współczesnej prozy polskiej*. „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 19) pisał, że bohaterem *Diogenesa* „jest nie pojedynczy człowiek ani jakiegokolwiek *milieu*, ale tworzenie się nowych wartości kulturowych w grupie etnicznej [...]”. — J. E. Płomieński („Wiedza i Życie” 1935, nr 7, w rubryce *Książki nadesłane*) stwierdzał: „Nurt obejmuje kilka

to bowiem zależało m. in. oddalenie się bądź przybliżenie do Berentowskiej analizy historycznych biografii, czyli — inaczej mówiąc — wyjaśnienie, dlaczego trzy utwory autora *Nurtu* są określone jako „opowieści biograficzne”, a zatem zależała od nich koncepcja berentowskiego biografizmu. Niezwykle charakterystyczne jest tu kwestionowanie, opatrywanie cudzysłowem bądź rozbudowywanie podtytułu książki Berenta. Krytycy dziwili się mu wielokrotnie. „Podtytuł nie daje wyobrażenia o tym nowym dziele od dawna milczącego autora”, „Skromny podtytuł”, „nadmierna skromność autora”²⁶ etc. — takie uwagi pojawiają się wielokrotnie. Odrzucenie tropu wskazanego przez Berenta lub wpisanie go tylko w kontekst gatunku powieści biograficznej (*vie romancée*) — oznaczało jednocześnie istotną modyfikację Berentowskiej problematyki. Faktem jest, że „życiorysowe” rozumienie opowieści było wersją najpopularniejszą i miało swe analogie we wszystkich konstelacjach dzieł Berenta.

Z tezą, iż znaczenia *Nurtu* Berenta są tożsame ze znaczeniami „nurtu dziejów”, współistniały jeszcze inne przekonania interpretacyjne. Do najważniejszych należało przeświadczenie o „komentatorskim charakterze opowieści”²⁷. *Nurt* okazywał się po prostu „rozpamiętywaniem nad pamiętnikami”²⁸. Lektura skrajnie mimetyczna nakazywała konfrontację przede wszystkim z dokumentami historycznymi jako najbliższym kontekstem utworu. Generalnie — wszystkie wypowiedzi tego typu przyznawały *Nurtowi* najwyższe walory historiograficzne. Służyły temu częste wzmianki, iż autor *Nurtu* 17 lat rozczytywał się w dokumentach epoki, czyli między r. 1918 (*Żywe kamienie*) a 1934 (*Nurt*). Tym samym historyczna erudycja pisarza stawała się gwarantem prawdziwości jego powieści. Przy powszechnej akceptacji historiograficzności *Nurtu*: pochwał za zgromadzenie bogatego materiału erudycyjnego i przywoływanie kontekstu wiedzy historycznej — wytykano też Berentowi niezgodność czy nawet nadużycia wobec empirii faktów: Karpiński ukazany niewystarczająco, Legiony wylbrzymione ponad dane historyczne²⁹, analogie z *Ewangelią* niezgodne z duchem epoki³⁰. Chwalono Berenta za „wiele interesujących szczegółów z epoki legionowej”³¹, a jednocześnie zarzucano mu surowość kronikarza, nadmiar szczegółów i wiedzy historycznej³². Okazy-

opowieści biograficznych [...] z pogranicza polskiej kultury oraz pierwszego ćwierćwiecza polskich dziejów porozbiorowych”. Ukazuje w nich Berent „tajemnicę anatomii polskiej psychologii plemiennej [...]”.

²⁶ Sinko, *op. cit.*, s. 2. — A. Stawarski, *Plutarchowa opowieść*. „Czas” 1935, nr 173, s. 5. — Piómiński, *op. cit.*, s. 558.

²⁷ Tu i niżej przedstawiam oceny roli podmiotu czynności twórczych, jakie formułowali recenzenci.

²⁸ Sinko, *op. cit.*

²⁹ Nowaczyński, *op. cit.*

³⁰ Piwiński, „Rocznik Literacki” 1934, s. 85.

³¹ Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*

³² Breiter, *op. cit.*

wało się, że „postacie oddane są z przekonującą wiernością historyczną”³³ lub też, że opowieść biograficzna jest zbyt krótka dla przedstawienia bogatego żywota³⁴.

Jeśli przywołanie kontekstu wiedzy historycznej (dokumenty lub opracowania) można traktować jako inwariantny zabieg krytyczny, to wymaga zastanowienia, dlaczego tak bardzo różniły się motywacje funkcjonalizujące i oceniające „erudycję” opowieści. Wydaje mi się, że różnorodność motywacji oceniających związana była z odwoływaniem się do przeciwstawnych norm (estetycznych, poznawczych, ściśle literackich itp.) w obrębie tego samego, mimetycznego typu lektury. Przy powszechnej akceptacji, funkcję faktograficzności u Berenta spotykały bowiem oceny najbardziej skrajne. Jeśli dostrzegano w niej „śurową prawdę” — oceniano ją już to jako skandal literacki³⁵, już to jako wielkie literackie osiągnięcie³⁶. Jeśli zaś dostrzegano pewne dowolności w doborze zdarzeń i postaci — oceniano je bądź jako uchybienia pisarza, bądź jako jego prawo artystyczne. Jeśli z kolei podziwiano studia Berenta nad „materiałami z pierwszej ręki” (np. pamiętnikami) — również albo dostrzegano głębszy zamysł, albo tylko „komentarze na marginesach”³⁷. Tak więc sama ocena wiedzy historycznej (i jej funkcji w powieści) prezentowanej przez narratora *Nurtu* była uwikłana w konfliktowość wielu norm połączonych siecią skomplikowanych zależności. Charakterystyczne jest to, że dla oceny wiedzy historycznej zawartej w *Nurcie* przywoływano normy całkiem niejednorodne: estetycznoliterackie bądź naukowohistoryczne, z zakresu psychologii odbioru bądź spośród kryteriów czystości gatunkowej (co wolno powieści historycznej, od tego opowieści wara).

3

Opisywane przeze mnie warianty lektury mimetycznej w konstelacji *Nurtu* związane były z pewnymi — nie zawsze werbalizowanymi — koncepcjami literackości. Rozumiem przez to, że wszystkie wypowiedzi krytyczne poświęcone „opowieściom biograficznym” aktualizowały pewien repertuar przeświadczeń (dogmatów i wątpliwości) na temat dzieła literackiego. Są wśród tych wypowiedzi takie, które w ogóle pomijają jakiegokolwiek problemy literackie — i te zaliczam do skrajnie mimetycznego typu lektury. Są też takie, w których zagadnienia powieściowości utworów Berenta zajmują zdecydowanie pierwsze miejsce. Jeśli pominąć

³³ W. Moraczewski, „Nurt” Wacława Berenta. „Dziennik Poznański” 1935, nr 30.

³⁴ Lorentowicz, *Nowe dzieło Berenta*.

³⁵ Breiter, *op. cit.*

³⁶ Stawarski, *op. cit.* — Z. Nałkowska, odpowiedź na ankietę *Jaką najciekawszą książkę przeczytałam w r. 1934?* „Prosto z mostu” 1935, nr 4, s. 3.

³⁷ Sinko, *op. cit.*, s. 3.

bardzo nieliczne wyjątki — wszystkie wypowiedzi, zarówno jednego jak i drugiego typu, pozostają wobec siebie w bezpośredniej styczności lekturowej. Chcę przez to powiedzieć, że nie każda wypowiedź krytyczna realizowała sobie tylko właściwe normy lub jeden styl lektury, lecz że każda wypowiedź mogła aktualizować normy lektury z odczytań skrajnie przeciwnych. Tak więc nic nie stało na przeszkodzie, by w mimetycznym typie lektury spotkały się normy respektujące jak i pomijające literackość dzieł Berenta. Uwagi poniższe dotyczyć będą funkcji, jakie przypisywano cechom artystycznym powieści w obrębie mimetycznego typu lektury.

Zacytuję kilka wypowiedzi. Lorentowicz pisał:

[Nowe dzieło Berenta] jest owocem [...] szukania formy niezbędnej, tj. najściślej związanej z treścią [...].

Flukowski zauważał:

Nieczęsto zdarza się spotkać utwór, w którym byłaby większa rozbieżność pomiędzy treścią a formą [...].

I znów Lorentowicz:

[Berent] stworzył nowy rodzaj literacki, [w którym] pragnie dać [...] syntezę epoki zgodną z prawdą.

Nałkowska stwierdziła, że jest to „najciekawsza formalnie książka”, jaka ukazała się w 1934 roku. I jeszcze jedna opinia Piwińskiego:

Opowieści biograficzne nie przekonywają o samowystarczalności tej formy literackiej.

Doda on później:

Zdaje się, że stworzenie nowej formy [...] nie powiodło się autorowi³⁸.

Jak widać, autorzy tych wypowiedzi różnią się radykalnie w ocenie artystycznych cech powieści Berenta, chociaż niewiele różni ich w ocenie historiograficznych dokonań *Nurtu*. Jak to było możliwe? I jakie cechy *Nurtu* uznano za artystycznie walentne? Odpowiedź na to drugie pytanie musi uwzględnić repertuar pojęć teoretycznoliterackich, jakimi posługi-

³⁸ J. Lorentowicz, „Nowa Książka” 1935, z. 5, w rubryce *Literatura piękna*. — Flukowski, *Klejnot współczesnej prozy polskiej*. Zob. też Sinko, *op. cit.* — Lorentowicz, „Nowa Książka” 1935, z. 5. — Nałkowska, *op. cit.* — Piwiński, *Diogenes z Podlasia*. — R. Kołoniecki („Wiedza i Życie” 1933, s. 316—317) pisał jeszcze przed ukazaniem się *Nurtu*: „*Wywłaszczenie muz* nie posiada jednolitej formy literackiej. Jest to na poły powieść, na poły dzieło naukowe”. Warto tu także odnotować opinię Troczyńskiego (*op. cit.*; podkreśl. W. B.): „Jest to pewnego rodzaju niespodzianka dla czytelnika Berenta, przywykłego do innego stosunku artysty do dzieła. Czyta się to pięknie, ale nie tego oczekiwano od Berenta jako artysty; oczekiwano od niego głębszego sensu, jakiejś prawdy zdobytej wysiłkiem artystycznej twórczości. Tego wszystkiego nie ma właśnie w ostatnich dziełach Berenta”.

wali się krytycy. Jako korelaty literackości występowały więc w konstelacji *Nurtu* następujące kategorie: „forma literacka”, „styl”, „język” utworu, „kompozycja”, „bohater”. To z zakresu morfologii powieści, przy czym wymieniam tylko inwariantne. Z określeń bardziej generalnych: — „powieść”, „opowieść biograficzna” i „szkice historyczne” jako formuły gatunkowe. Gdyby złożyć słownik frekwencyjny tych kategorii dla powyższej konstelacji, to okazałoby się, że w funkcji cechy literackości występuje „styl” bądź „język” utworu. O niego też toczy się najbardziej zażarty spór wśród opiniodawców *Nurtu*. Kwalifikacje stylu decydują też o tym, czy utwór Berenta należy do naukowej prozy historiograficznej, czy do literatury pięknej, albo też, jak to się dzieje w większości wypadków, wyjaśniają, w jaki sposób *Nurt* należy równocześnie do obu rodzajów piśmiennictwa. Znamienne jest bowiem, że w mimetycznym typie lektury pojawiały się najczęściej zapewnienia następujące. *Nurt* jest „pomnikiem historycznym” i zarazem „literackim”, tak jak jest nim *Duma o hetmanie Żeromskiego*³⁹.

Opowieści biograficzne są bezsprzecznie dziełem sztuki [...].

Oba tomy *Nurtu* i *Diogenesa w kontuszu* całkowicie i bez reszty należą do literatury pięknej zarówno potraktowaniem przedmiotu, kompozycją, stylem jak wreszcie i językiem⁴⁰.

Nurt to wyłącznie dzieło literackie, ale może o nim mówić i krytyk, i historyk⁴¹. Niezwykle istotny jest sam fakt, że w ogóle takie zapewnienia się pojawiają, że przełamują — sformułowaną bądź możliwą do sformułowania — wątpliwość co do charakteru prozy Berenta. Stwierdzić więc można, że „opowieści biograficzne” naruszyły najbardziej potoczne wyobrażenia o cechach literackości utworu narracyjnego. „Styl” jest tu soczewką o wyjątkowej sile skupienia.

Jest oczywiste, że określenia, poprzez które ów styl był dostrzegany, wyznaczają pewien horyzont świadomości literackiej danego czasu. Ich powtarzalność w konkretnym repertuarze tekstów krytycznych świadczy o istotnej funkcji, jaką przypisywano stylowi utworu literackiego. We wszystkich wypowiedziach należących do konstelacji *Nurtu* styl utworu określany jest za pomocą dwóch grup słownictwa. Pierwszą z nich stanowi słownictwo plastyczne, odwołujące się do porównań z malarstwem, rzeźbą lub do typu percepcji właściwego tym sztukom, drugą zaś — słownictwo muzyczne. Pierwsza więc ma charakter wizualny, druga — akustyczny. Istnieje też jakby podgrupa określeń stylu Berenta, w której dominuje nieco mniej wyraźna cecha „zmysłowości”. Dodam też, że wszystkie kwalifikacje plastyczno-muzyczne mają charakter aprobatywny. Czytając re-

³⁹ Sinko, *op. cit.*, s. 4.

⁴⁰ Stawarski, *op. cit.* — Flukowski, *Klejnot współczesnej prozy polskiej*.

⁴¹ Flukowski, „Droga” 1935, nr 2, s. 187.

cenzie powieści XIX-wiecznych, a zwłaszcza historycznych, niepodobna nie natknąć się na odwołania do obrazów malarskich czy barw. Wystarczy przestudiować karty polemik o *Trylogię*⁴². Ale interesujące jest, że wszystkie odczytania tego typu kojarzą „plastyczność” z „epickością” literatury. Może to świadczyć, że cecha „plastyczności” języka jest korelatem określonej historycznej interpretacji epiki w literaturze. W konstelacjach utworów Berenta ta najbardziej naturalna norma lektury kilkakrotnie zostanie gwałtownie naruszona. Sam zaś fakt zakwestionowania takiej normy, której właściwością jest najdłuższe trwanie w świadomości literackiej, nie może być obojętny, gdyż świadczy o istotnych zjawiskach mutacji tejże świadomości. Dlatego też zdecydowałem się opisać normę lektury „plastycznej” jako w pewien sposób charakterystyczną dla mimeptycznej części konstelacji utworów Berenta.

Jak wspomniałem wcześniej, styl opowieści Berenta uznano za cechę, która jednoznacznie decyduje o przynależności tej twórczości do literatury pięknej mimo wszelkich — stwierdzanych — walorów prozy naukowej. Najogólniej mówiąc, styl ten opisywano dwojako: już to wskazując na estetyczne cechy języka, już to na przykłady stylizacji i odwołań do wzorów literackich XVIII i XIX wieku. Dla pierwszego typu opisów znamienne są następujące charakterystyki.

Malarz miniatur [...] daje najpiękniejszy ze znanych obraz bitwy pod Maciejowicami, oparty zarówno na dawnych relacjach jak najnowszych pracach gen. Kukieła.

Styl Berenta zwięzły i siekany, jędrny i dźwięczny, przypomina twarde, spiżowe okresy największego dziejopisarstwa Rzymu. Styl ten nie ma w sobie nic z taniego sentymentalizmu, lubowania się w pięknej, zaokrąglonej frazie. Język Berenta jest ostry, chropawy, męski i szorstki⁴³.

Podobnie częste w konstelacji *Nurtu* są zachwyty nad „muzycznością” opowieści.

Ton opowiadania [...] z melodii rapsodu przechodzi w rytm bohaterskiej epopei, czasami odzywa się nuta hymnu i hejnału⁴⁴.

Opisywane w ten sposób właściwości stylu Berenta zyskują najwyższe oceny krytyki. Jak twierdzi Flukowski, „Dzieło Berenta jest tworem poe-ty”, należy więc je czytać głośno, jak poezję właśnie⁴⁵.

⁴² Zob. „*Trylogia*” Henryka Sienkiewicza. *Studia, szkice, polemiki*. Opracował T. Jodełka-Burzecki. Warszawa 1962.

⁴³ Sinko, *op. cit.*, s. 2. — Stawarski, *op. cit.* Podobnie u Z. Starowieyskiej-Morstinowej („Przegląd Powszechny” 1935, t. 205): „Od razu zachwyca kolorowość i plastyczność tych stanisławowskich obrazów, bierze ich pastelowość, ich wdzięk, ich bacciarellowskie bogactwo, wyrazistość sylwetek”. Zob. też Lorentowicz, „Nowa Książka” 1935, z. 5. — Nałkowska, *op. cit.* — Moraczewski, *op. cit.*

⁴⁴ Starowieyska-Morstinowa, *op. cit.*

⁴⁵ Flukowski, *Klejnot współczesnej prozy polskiej*.

Ten typ oglądu stylistyki Berenta (a wyodrębniam z niego tylko wypowiedzi o najsilniejszej wyrazistości) implikował jednocześnie odpowiedź na pytanie — które niezauważalnie stawało się w recenzjach nazwaniem problematyki *Nurtu* — o „wizję” historii w „opowieściach biograficznych”. Chodzi mi mianowicie o to, że „wizyjno-akustyczna” percepcja utworu (stylu, kompozycji) prowadziła najczęściej do „wizyjno-akustycznej” interpretacji *Nurtu*. Sposób odczytania stawał się jednocześnie tezą interpretacyjną. Pisano więc, że Berent przedstawia „w plastycznym zbliżeniu” osoby historyczne, że „plastycznie rysuje”, „przybliża”, „ukazuje”⁴⁶ etc. Opowieści Berenta traktowano więc jak malowidło o tematyce historycznej, na którym autor utrwalił w określonej perspektywie postacie dobrze znane, choć często zapoznane. Inwariantna okazywała się np. taka wypowiedź:

Berent daje obraz kilku energicznymi pociągnięciami epickiego pędzla, plastycznie szkicuje daną sytuację [...]. Dzięki takiej to właśnie metodzie na kartach *Nurtu* zmartwychwstaje niezwykle barwna i plastyczna wizja smętnych czasów upadku Rzeczypospolitej i narodzin nowego życia na jej gruzach⁴⁷.

Znamienne, że z „plastyczno-mimetyczną” konwencją odczytywania stylu prozy Berenta współlistniały pewne koncepcje historii bądź też przeświadczenia o relacji: utwór literacki — Historia Empiryczna. Stylowi pisarza przyznawano moc wskrzesicielską, dzięki niemu bowiem Historia i jej postacie „odżywały”, „zmartwychwstawały”, ukazywały się czytelnikowi „jak żywe”. Działo się to za sprawą bądź „plastyczno-wizyjnych” możliwości Berentowskiego słowa, bądź techniki autora *Nurtu*, którego proza upodobniała się wręcz (wedle recenzentów) do języka wieku XVIII. Styl Berenta — pisano — jest „dostosowany” do przedstawianej epoki albo „zgodny” z jej regułami mówienia lub jest wręcz żywym słowem dokumentów XVIII-wiecznych⁴⁸. Znamienne, że narrację Berenta traktowano globalnie jako stylizację jednorodną, podczas gdy faktycznie „opowieści biograficzne” nie są ani „czystą” stylizacją na język Oświecenia, ani bezpośrednim językiem dokumentów epoki, ani też jednolitą mową narratora współczesnego czytelnikom lat trzydziestych.

W *Nurcie* styl wynika z tak długiego i przenikliwego obcowania z ludźmi i wydarzeniami, że odrębność jego i autentyczność ukazuje się nie tylko w konstrukcji zdań, w kunsztownym doborze wyrazów, ale i w próbach własnego słoworództwa, zgodnych z ustalonymi kształtami mowy polskiej w końcu XVIII i na początku XIX w. [...] Jedne zdobi klejnotami [...], innym nakłada grubą szatę codzienną; jedne są edukowane w dworskiej jeszcze atmosferze St. Augusta, inne — surowe i szorstkie, jak ciężkie życie żołnierskie w walkach legionowych.

⁴⁶ Danilewiczowa, *op. cit.*

⁴⁷ Krzyżanowski, *op. cit.*

⁴⁸ Czachowski, *op. cit.*

[Berent] nie uległ pokusie stylizowania swej prozy na modłę Stanisławowską (jak np. Wasylewski), lecz poprzestał na zaznaczonych cudzysłowami frazach i wyrazach, umieszczonych we własnej prozie poważnej, patetycznej, barwnej, lecz nie pstrokatej. Słowem — klasycznej.

Otrzymujemy tu kilkanaście stronice opisów nie tylko najświetniejszej narracji Berenta, ale wzoru najprzedniejszej prozy polskiej⁴⁹.

Większa rezerwa cechuje Adama Grzymałę-Siedleckiego.

Maniera pisarska nie ułatwiła Berentowi zadania. [...] Słownictwo wyszukane [...], skłonne do neologizmów, a fanatycznie baczne, by dany odcień myśli wyrazić najodpowiedniejszym dźwiękiem, nie tylko słowem. Składnia skomplikowana [...]. Zdanie natłoczone, uszczelnione tak, że co prawda nie ma w nim wody frazesu, ale nie zna i powietrza, którym by myśl odetchnęła.

A Konstanty Troczyński:

Pozostał piękny styl, szlachetność myśli, wyrafinowanie języka, dołączyła się najpiękniejszego gatunku troska obywatelska, ale zginęła artystyczna twórczość⁵⁰.

Charakterystyczną cechą języka Berenta — jak pisali recenzenci — jest „stylistyczna precyzja”⁵¹ i „nieograniczone możliwości słowa”⁵².

We wszystkich cytowanych dotąd przykładach styl zostaje uznany za wyróżnik literackości, która ornamentacyjnie towarzyszy powadze historiografa. Rzecz znamienna, że oceny stylu Berenta wprowadzały jego utwór w relacje ze współczesnością literacką lat trzydziestych.

W rozgwarze literatury nowoczesnej styl Berenta stał się zjawiskiem tak odrębnym i odosobnionym, że drażnić począł niektórych krytyków, olśnionych neorealistycznym żargonem epoki dzisiejszej⁵³.

Oto wypowiedzi tych „niektórych” krytyków. „Bombastyczność prozy Berenta święci w obydwu tomach *Nurtu* prawdziwie niesamowite orgie” — pisał Emil Breiter, stwierdzając, że w *Nurcie* znaleźć można „prawdziwe potworności stylu”, „napuszonosc wysłowienia” i „nudną w swej monotonii sugestię wzniosłości”⁵⁴. Adolf Nowaczyński poświęcił tej sprawie osobny artykuł zatytułowany *Język w „Wodzu” Berenta*. Wedle Nowaczyńskiego *Nurt* to „zakalec językowy”, a częste w nim neologizmy, zestawienia, zmiany sensów wyrazów są nie do przyjęcia. Szkoda — pisał — że krytyka wcześniej nie przestrzegała Berenta przed wynaturzeniami językowymi⁵⁵. Zdaniem Breitera autor *Nurtu* zmarnował swój wielki ta-

⁴⁹ Lorentowicz, *Nowe dzieło Berenta*. — Sinko, *op. cit.*, s. 3. — Lorentowicz, *Nowe dzieło Berenta*.

⁵⁰ Grzymała-Siedlecki, *op. cit.* — Troczyński, *op. cit.*

⁵¹ Piwiński, „Rocznik Literacki” 1934, s. 85.

⁵² Danilewiczowa, *op. cit.*

⁵³ Lorentowicz, *Nowe dzieło Berenta*. Zob. też Flukowski, *Klejnot współczesnej prozy polskiej*.

⁵⁴ Breiter, *op. cit.*

⁵⁵ A. Nowaczyński, *Język w „Wodzu” Berenta*. „ABC” 1933, nr 46, s. 7.

lent⁵⁶. Istotą tych kwalifikacji stylu Berenta — jak wspomniałem — było sytuowanie pisarza na mapie współczesności lat trzydziestych. Tym samym „stylistyczna ścieżka” — choć nie ona jedynie — wprowadziła do najważniejszych ocen powieści: do uznania (bądź nieuznania) ich za utwory współczesne, aktualne, mieszczące się w problematyce literatury międzywojennej.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że posiadając takie narzędzie wyrazu, Berent musi stać się bezbronny wobec dzisiejszych zagadnień życia.

Zaden pisarz nie zgłębia tak istoty współczesności jak Berent [...]. [Pisze on] nową powieść współczesną.

Wydaje się, że autor utracił nieco kontaktu z czytelnikiem, a może z nowymi formami prozaicznymi, które raczej skłaniają się do niestylizowania języka utworów⁵⁷.

Tę postawę Berenta, która przecież okazywała się oceną jego twórczości, wyjaśniano w kontekście problematyki wszystkich jego utworów.

Styl Berentowski — obok jego „przedmiotowego” istnienia w dziele — oceniano też ze względu na aktywizację czytelnika.

Zarzucano Berentowi — stworzenie maniery barokowej stylu niejasnego, zagmatwanego, sztucznego, zaciemniającego treść [...]. Język jego powieści jest przesadnie stylizowany, natrętny, nieznośny [...], ale ostatecznie robi ona wrażenie i porusza bardzo silnie uczuciowo i intelektualnie człowieka⁵⁸.

To ostatnie zdanie jest niezwykle charakterystyczne. Przytacza tezę negującą wartość prozy Berenta, a jednocześnie przeciwstawia tej tezie inną — o pozytywnej funkcji artyzmu utworu literackiego. Podobnie pisał Piwiński:

Ostatecznie dzieło Berenta pomimo niezdecydowanego gatunkowo charakteru spełnia zdecydowaną funkcję artystyczną: jest jak gdyby instrumentem do wywoływania rozległych obrazów historycznych, instrumentem bardzo skomplikowanym i dość trudnym, wymagającym żywej współpracy posługującego się nim czytelnika⁵⁹.

⁵⁶ Breiter, *op. cit.*

⁵⁷ *Ibidem.* — Lorentowicz, *Nowe dzieło Berenta.* — Flukowski, „Droga” 1935, nr 2. — Nowaczyński *Język w „Wodzu” Berenta*, s. 7 z kolei, wykazując często porównania Berenta z Żeromskim czy Prusem, wskazywał ironicznie, że tamci „wielcy” nie odwracali się od współczesności. R. Kołoniecki (*op. cit.*) pisał: „Wydaje się, że w *Wywłaszczeniu muz* Berent daje wyraz swej rezygnacji z ochoty zrobienia paru kroków ku żywej współczesności”. I tak to uzasadniał: „Poza doskonałymi pod względem artystycznym rozdziałami spotykamy tu fragmenty przypominające suchy i rzeczowy wykład profesorski [...]. Namietność historia i szperacza kręci się z kapryśną swobodą dochodzącego chwilami do głosu poety, słowa umarłych mieszają się z gwarami życia kipiącego za oknami”.

⁵⁸ J. Kisielewski, „Tęcza” 1935, nr 1, s. 61.

⁵⁹ Piwiński, „Rocznik Literacki” 1934, s. 85. Zob. też Flukowski, „Droga” 1935, nr 2.

Jest to jakby inny plan tej samej normy lekturowej skupionej wokół okazjonalnej literackości (artystyczności) tekstu. Już to bowiem literackość ta okazywała się ornamentacyjnym, stylistycznym dodatkiem, już to ujawniała się w sferze wyobraźni czytelnika.

Drugim — obok stylu — dyskusyjnym zagadnieniem prozy Berenta była sprawa „formy literackiej”. Wspomniałem już o niej omawiając relację część — całość.

[Ta „proza epicka”] choć odsunęła się od „powieści historycznej”, nie powinna zaniedbywać — kompozycji. A to jest właśnie najsłabszym punktem tego rapsodu o Dąbrowskim, którego podział na 7 rozdziałów jest dość arbitralny, skoro ich treść niezbyt pokrywa się z tytułami⁶⁰.

Kompozycja tej impresjonistycznej monografii zrazu zdaje się chaotyczna: ponieważ poniechano tu porządku chronologicznego [...], migotliwie mienia się obrazy miejsc i zdarzeń — kolejność faktów biograficznych i faktów historycznych pomieszano niemal rozmyślnie. Ale już w połowie tomu zaczynamy rozumieć, że cała zgiełkowość dąży konsekwentnie do swojego z góry powziętego celu: tak ustawić zdarzenia, by one sensem swoim (nie chronologią) rysowały nam charakter J. H. Dąbrowskiego [...]⁶¹.

O ile w konstelacji *Nurtu* zgłaszano zastrzeżenia do pewnej eseistyczności i luźności kompozycji pojedynczych rozdziałów, do rozmijania się ich tytułów z „wewnętrzną treścią”, do kompletności zebranego materiału i do języka (np. stylu) wreszcie, to w konstelacji *Diogenesa* pojawiły się próby opisanego komunikacyjnej trudności lektury tego utworu Berenta. Znamienne, że w recenzjach *Nurtu* trudność tę wyjaśniano niejako apriorycznie. Informowano, że Berent to pisarz wąskiej grupy czytelników, stroniących od tematów popularnych i wrzawy życia literackiego, że styl jego wymaga od czytelnika umiejętności rozsmakowania się w owym typie narracji, tak różnej od współczesnego „żargonu” prozy realistycznej. Za wyjaśnieniami takimi kryło się przekonanie, że współcześni czytelnicy poszukują tylko utworów łatwych, rozrywkowych, sensacyjnych — choćby na wzór *vie romancée* — toteż dzieła Berenta są jakby socjologicznie skazane na brak powszechnej popularności. Niewątpliwie sądy takie świadczą, że dziełom Berenta przyznawano swoistą funkcję w kulturze literackiej lat trzydziestych⁶². Dokonywała się polaryzacja odbioru: z jednej strony czytelnicy masowi, którzy po opowieści biograficzne nigdy nie sięgają, z drugiej ci, którzy świadomie zaryzykują wysiłek lektury: zmagania się ze stylistyką, kompozycją i problematyką opowieści. Dlatego też wielokrotnie pojawiały się w analizach utworów Berenta sformułowania wskazujące na konieczność dodatkowego trudu czytelniczego. Za-

⁶⁰ Sinko, *op. cit.*, s. 4.

⁶¹ Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*

⁶² Szczegółowe informacje na temat miejsca twórczości Berenta w kulturze literackiej okresu międzywojennego przynosi znakomita książka S. Żółkiewskiego: *Kultura literacka. (1918—1932)*. Wrocław 1973, s. 376—378, 382, 423, 432.

lecano „dokładniejsze wsłuchanie się w tętno stylu Berenta”⁶³, powtórna lekturę⁶⁴, zachęcając:

kto przedrze się przez przeszkody formalne, ujrzy w tej książce nieubłaganą walkę, która toczyła się już wtedy między dwoma światami reprezentowanymi u Berenta przez dwu Jezierskich. I w walce tej weźmie udział⁶⁵.

W obrębie normy, którą konstytuują kryteria wyboru dzieł Berenta, wyróżnić można trzy grupy motywacji zachęcających do czytania. Pierwsza: czytajcie — albowiem „opowieści biograficzne” są przykładem niezwykłego arcyzmu stylu, jaki zatraciła już nasza literatura (lub dokładne odwrócenie tej motywacji)⁶⁶. Druga: czytajcie — albowiem są to utwory przynoszące prawdę (o ludziach, o epoce i historii) i destruuujące potoczne wyobrażenia, z fałszywymi legendami włącznie⁶⁷. I trzecia wreszcie: czytajcie — jeśli pragniecie być uważani za czytelników w y t r a w n y c h (chodziło o kompetencję literacką) i ludzi kulturalnych (chodziło o gust)⁶⁸.

W konstelacji *Diogenesa* dostrzegano dalszą złożoność odbioru prozy Berenta.

Już w samej książce jest coś, co nie dopuszcza czytelnika do zbliżenia się z *Diogenesem w kontuszu*. Kanonika Jezierskiego widzimy za gęstą mgłą, przez którą trudno przedrzeć się czytelnikowi nie należącemu do szczupłej elity w tajemniczonych w hermetyczny, archaizujący język i styl autora. [...] Język, świadomie i indywidualnie przez pisarzy tworzony i stosowany, jest przecież środkiem służącym do porozumienia się z czytelnikiem, sposobem przyciągnięcia go do utworu, zakomunikowania mu treści i przelania tej treści w jego świadomość dla jej zapłodnienia i wzbogacenia⁶⁹.

Wskazuje tu recenzent na społeczne znaczenie formy literackiej, która może stać się źródłem „wyrafinowanego smakoszostwa intelektualnego” lub pokarmem „żarłocznych profanów”.

Powiedzieliśmy: forma literacka. Bo nie tylko język przesłania nam postać kanonika-demokraty, oddala ją [...]. I sama kompozycja utworu obwarowała ze wszystkich stron dostęp do tętniącego życiem i walką świata rodzącego się jakobinizmu polskiego.

⁶³ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*. T. 3. Lwów 1936, s. 168.

⁶⁴ Danilewiczowa, *op. cit.*

⁶⁵ Jordan, *op. cit.*

⁶⁶ Breiter, *op. cit.*

⁶⁷ Flukowski, „Droga” 1935, nr 2. — Danilewiczowa, *op. cit.*

⁶⁸ Zob. np. wypowiedź A. Zahorskiej („Kultura” 1939, nr 29, s. 7): „wielkie walory biograficzno-historycznych książek Berenta powinny wprowadzić je do biblioteki każdego człowieka w Polsce mającego pretensje do kultury”. Terminów „kompetencja literacka” i „gust” używam w znaczeniu nadanym im przez J. Sławińskiego w artykule *Socjologia literatury i poetyka historyczna* (w: *Dzieło — język — tradycja*. Warszawa 1974, s. 66—67).

⁶⁹ Jordan, *op. cit.*

Franciszek Salezy Jezierski — stwierdza krytyk — nie jest przecież w książce Berenta nawet postacią pierwszoplanową. Kołłątaj, Staszic, Stanisław August, Śniadecki —

wszyscy oni, daleko mniej od głównego bohatera zakonspirowani i zamgleni, ogniskują uwagę czytelnika. [...] Czytelnikowi nie ułatwia to zżycia się z bohaterem, przyswojenia sobie jego myśli i uczuć. [...] Nie można żądać od czytelnika, aby nie znając pism Jezierskiego zorientował się od razu, że żywot szlachcica zagrodowego na początkowych kartach książki osnuty jest na pamphlecie *Jarosza Kutasińskiego* [...], a biografia prawdziwego Jezierskiego zaczyna się od strony 170 ⁷⁰.

Jak widać, akceptacja lub brak akceptacji pozornie neutralnej kompozycji powieści prowadzi do radykalnie odmiennych wniosków interpretacyjnych. Poetyka opowieści — tak okazjonalnie i ornamentacyjnie traktowana przez licznych recenzentów — mogła zdecydowanie modyfikować mimetyczną oczywistość „ideologicznej strony powieści” ⁷¹.

Jednym z częstych zabiegów w konstelacji *Nurtu* były próby kwalifikacji gatunkowej tej powieści. Wspomniałem o ich kryteriach przy okazji referowania relacji część—całość. Piwiński odmawiał „opowieściom biograficznym” autonomii gatunkowej ze względu na ich gatunkowy synkretizm.

Różnorodność ogromna. Czasem doskonale zdramatyzowana żywa scena jakby wycięta z najlepszej powieści; czasem przenikliwy portret psychologiczny, kiedy indziej źródłowo motywowana próba rewizji jakiegoś poglądu historycznego, to znów podniosły rapsod rycerski czy duma [...] ⁷².

Linie podziału między opowieścią biograficzną a powieścią historyczną stanowiły najczęściej rozmiary utworu. Opowieść biograficzna miałyby być zwięzła i krótka, powieści historycznej pozwalano na szerokie granice ⁷³. Ale i tu pojawiały się istotne rozbieżności. Gdy w jednych odczytaniach rozpiętość opowieści wystarczała nawet do prezentacji „syntezy epoki” ⁷⁴, w innych okazywała się za mała nawet do... prezentacji bogactwa jednostkowej biografii ⁷⁵. W konstelacjach *Diogenesa* i *Zmierzchu wodzów* również odwoływano się do kryterium rozmiarów tekstu, wskazując, że w swych opowieściach Berent zebrał już wystarczający materiał do... napisania prawdziwej powieści historycznej ⁷⁶.

Innym kryterium odróżniającym opowieść biograficzną od powieści hi-

⁷⁰ *Ibidem*, Zob. też W. Horzycyca, *Historia na żywo*. „Pion” 1937, nr 12, s. 3.

⁷¹ Piwiński („Rocznik Literacki” 1934, s. 85) pisał: „Jasna i łatwiej trafiająca do przekonania [niż kompozycja], jest strona ideologiczna utworu Berenta”.

⁷² *Ibidem*, s. 84.

⁷³ Sinko, *op. cit.*

⁷⁴ Zob. m. in. Moraczewski, *op. cit.* — Starowieyska - Morstinowa, *op. cit.*

⁷⁵ Lorentowicz, *Nowe dzieło Berenta*.

⁷⁶ Zahorska, *O narodzinach literatów polskich*.

storycznej miała być cecha „prawdziwości” tej pierwszej w przeciwstawieniu do „fikcyjności” drugiej⁷⁷. Jest oczywiste, że opowieści Berenta naruszyły „horyzonty oczekiwań”⁷⁸ swoich czytelników. Rozbieżność kwalifikacji gatunkowej, stylistycznej, problemowej, a zarazem rozbieżności ocen powieści Berenta świadczą o sprowadzeniu pewnych oczekiwań odbiorczych do stanu konfliktowości. Charakterystyczne jest, że krytycy *Nurtu* dostrzegli swoistość nowatorstwa powieści Berenta. Jednakże próby dotarcia do tej swoistości nie posunęły się zbyt daleko⁷⁹. Jednym z powodów był zapewne fakt, że *Nurt* siłą rzeczy sytuowano w obrębie najbardziej konserwatywnego gatunku, jakim była i jest powieść historyczna. Stąd też łatwiej było dostrzec *novum* tego, „co” Berent mówił o historii — a były to jednak sensory powierzchniowe — od tego, „jak” mówił i w jaki sposób owo „jak” modyfikowało znaczenia opowieści. Krytycy dostrzegali raczej „archaikę nowatorstwa” w tym sensie, że *novum* Berenta odczytywali po prostu jako kontynuację stylistycznego estetyzmu moderny, jako podziwu godne szperactwo archiwisty, obiektywizm pisarza-historyka, a wreszcie jako działalność destruktora legend, który odbrażowiając postacie historyczne oddaje sprawiedliwość prawdzie. Jednakże znamieny jest fakt, że w obrębie powieści historycznej lat trzydziestych nowatorstwo poetyki dostrzeżono właśnie w „niefikcyjnych” opowieściach Berenta. Flukowski pisał na marginesie *Wstępu do Nurtu*:

Przyznając słusność Berentowi, że krytyka polska nie wychowała czytelnika w kulcie formy artystycznej, której, obcując z dziełem, można nawet nie dostrzegać, a przecież ona istnieje i, co więcej, decyduje o wartości tych wszystkich elementów, które czynią owe dzieło interesującym, pasjonującym i ciekawym — musimy zaznaczyć, że [...] w dziedzinie poezji trwa wyteżona dysputa formalna [...]. Sądźmy że ona [...] pociągnie za sobą w sferę rozważań inne sprawy, z innymi gatunkami sztuki się wiążące⁸⁰.

Towarzyszące wszystkim odczytaniom *Nurtu* przeświadczenia, że „niefikcyjna opowieść” Berenta posiada wybitne walory literackie, ustaliło pewien stan zgody między tym, co odczuwano jako wybitnie „naukowe”, a tym, co uważano za wybitnie „literackie”. Myśląc czy to o stylistycznym, czy o kompozycyjnym kształcie opowieści albo też o pobudzonej imaginacji odbiorcy, pisano: „I tu łączy się prawda historyczna z twórczym natchnieniem i głębokim artyzmem”⁸¹. Ocena ta — a marzyli o niej przez dziesiątki lat liczni dziejopisowie literaccy — ukrywa w sobie dwie niewiadome, dwie zmienne, różnorodnie interpretowane we wszystkich

⁷⁷ Moraczewski, *op. cit.*

⁷⁸ Termin H. R. Jaussa z pracy *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*. Przełożył R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.

⁷⁹ Wyjątkowe miejsce należy się artykułom Jamroszówny (*op. cit.*) i Rosnowskiej (*op. cit.*).

⁸⁰ Flukowski, „Droga” 1935, nr 2, s. 187.

⁸¹ Moraczewski, *op. cit.*

konstelacjach opowieści Berenta. O drugiej z nich (czyli o „głębokim artyzmie”) pisałem wcześniej. Pierwsza zaś (czyli „prawda historyczna”) dla wszystkich recenzentów była oczywista, jakkolwiek rozumiano ją bardzo rozmaicie.

Jak już wspomniałem, jednym z paradoksów odczytań dzieł Berenta jest to, że pomimo skrajnie zróżnicowanych ocen literackości „opowieści” niepodważalnym zaufaniem cieszyła się ich empiryczna, historyczna wiarygodność. Oczywiście zaufanie to (aprobata) dopuszczało pewien margines historiograficznej polemiki z autorem *Nurtu* — czy to w imię faktów pominiętych, czy też zdarzeń wyolbrzymionych. Ale były to polemiki z historykiem, a nie z autorem konstrukcji literackiej, której sensy mogłyby w swoisty dla siebie sposób naruszyć autonomię znaczeń faktów historii bądź ukazać się nieco inaczej niż tylko w konfrontacji z dokumentami. Do wyjątków należy zarzut, że opowieści Berenta są „artystycznymi freskami, opartymi na studiach niegłębokich i nie zawsze dokumentarnych”⁸². Zdecydowanie przeważała opinia o niezwyklej erudycji autora⁸³, która już sama przez się była gwarantką wartości historiograficznej *Nurtu*, *Diogenesa w kontuszu* i *Zmierzchu wodzów*. Z oceną „prawdy historycznej” łączyła się ocena postawy narratora wobec przedstawionej rzeczywistości. We wszystkich konstelacjach podkreślano „wykwintny obiektywizm”⁸⁴ narratora albo taki swoisty dystans narracyjny, który mimo wybitnie podmiotowej oceny faktów i postaci nie pozostawia wątpliwości co do nieskażonej prawdziwości ich przedstawienia⁸⁵. Kategoria „prawdy historycznej” mieściła się w konstelacjach opowieści między biegunem absolutnej surowości faktów, bezpośredniej mowy życia, a biegunem subiektywizmu pisarza-naukowca, który wybiera, zmienia proporcje zdarzeń, darzy sympatią bądź niechęcią określone sylwetki, czy nawet prądy kulturowe (np. oświecenie, romantyzm). Warto tu zaznaczyć ścisłą korelację w jednym ze stylów odbioru pomiędzy takimi kategoriami, jak „opowieść biograficzna”, „prawda historyczna”, „pisarz-historyk-naukowiec”, „plastyczność stylu” ożywiającego przeszłość. Stanowią one swoicie inwariantne elementy słownika lektur typu mimetycznego, a znajomość tych elementów pozwala nawet przewidzieć generalny schemat wypowiedzi recenzenckiej.

Oczywiście kategorie te połączone w odpowiednie opozycje (opowieść historyczna — opowieść biograficzna; fikcja powieści — prawda powieści; subiektywna dowolność pisarza-artysty — obiektywizm pisarza-historyka; *etc.*) aktualizowały określony repertuar przeświadczeń o możliwo-

⁸² Zahorska, *O narodzinach literatów polskich*.

⁸³ Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*

⁸⁴ Moraczewski, *op. cit.*

⁸⁵ Lorentowicz, „Nowa Książka” 1937, z. 4. — J. Wyszomirski, *Elementy wieszczce*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 23. — Piwiński, *Diogenes z Podlasia*.

ściach literackiego pisania na temat historii. Przy ich pomocy wyodrębniano też w utworach Berenta miejsce prawdy niekwestionowanej i obszary artyzmu niewątpliwego. Zabieg ten należy do norm długiego trwania świadomości literackiej, a w jego centrum znajduje się pytanie o to, co jest „prawdą”, a co „zmyśleniem” w tekstach, które czytamy.

Jednym z częstych elementów lekturowego postępowania recenzentów był dialog ze *Wstępem do Nurtu*, w którym Berent sformułował swe *credo* autorskie. Dialog ten miał dwojaki charakter. Obejmował bowiem zarówno te wszystkie wypowiedzi, w których cytowano i komentowano bezpośrednio sformułowania pisarza zawarte w tekście „opowieści” jak i te, w których sam sposób interpretacji był pośrednim ustosunkowaniem się do założeń sformułowanych we *Wstępie*.

Przypomnę główne tezy Berenta. Po pierwsze, „opowieści biograficznych” nie należy utożsamiać z esejem rozumianym jako „próba charakterystyki” czegoś, ponieważ esejom „brak cechy opowieści”⁸⁶. Znamienne, że Berent silnie podkreśla występowanie „opowieści” jako cechy narracji. W związku z przywołaniem gawędy Henryka Rzewuskiego przez Berenta Janina Rosnowska pisała:

Faktycznym tematem gawędy jest nie tylko treść tego, o czym autor opowiada, lecz obok tej treści i to, że opowiada, i że opowiada nie co innego, „lecz właśnie to”⁸⁷.

Po drugie, „opowieści biograficznych” nie można mierzyć „założeniami powieści”, a zwłaszcza powieści typu *vie romancée*. Po trzecie, pomija Berent różnicę pomiędzy „postaciami powieściowymi” a „bohaterami życiorysu”, z którą wiąże się problem „stosunku środków artystycznych do surowszych dziś wymagań wiedzy historycznej”. Po czwarte, posługując się cytatem z Rzewuskiego odcina się Berent od „ducha powieści przeciętnej”, „przedstawiającej kał towarzyski, namiętności nikczemne ludzi, pod żadnym względem nie mogących swych imion zapisać na kartach historii”. Po piąte, również za Rzewuskim — przywołuje „pisarstwo nie nazwanej formy, a wystawiające wiekowi naszemu jego poprzedników na tym stanowisku, na którym historia milczy”. Po szóste, deklaruje Berent własne cele nowego gatunku.

Nie o *logos*, o *bios* historii idzie zawsze w epickim obrazowaniu przeszłości, a więc i w tym najskromniejszym choćby odgałęzieniu współczesnym tegoż pnia — w opowieści biograficznej.

Chodzi tu o — posłużył się autor cytatem z Horacego — „muzy głos życiowrotny”. Po siódme, podkreśla Berent odrębność nowego gatunku od narracji zarówno powieściowych, jak i naukowohistorycznych.

⁸⁶ W. Berent, *Nurt*. Warszawa 1934. Wszystkie cytaty ze *Wstępu* pochodzą z tego wydania (s. 5—9).

⁸⁷ Rosnowska, *op. cit.*

Niewiele mając wspólnego, jak się rzekło, z *essayem*, nie jest narracja biograficzna ubogą krewną powieści, oddaną za popychadło w służbę historii i literatury lub dziejów, lecz dzisiejszej prozy epickiej odmianą swoistą, tym również od powieści historycznej odrębną, że życia i prawdy bliższą⁸⁸.

Po ósme wreszcie, *last but not least*, opowieść biograficzna „jest bodajże formą jedyną”, w której „odtworzenie ducha i dążeń pokoleń trzech” dokonuje się „nade wszystko ich własnym słowem żywym”.

Jak dotąd, opisując sposób odczytania „opowieści biograficznych” w konstelacjach lat trzydziestych, wskazywałem na wielką rozbieżność ocen krytycznych na temat poetyki utworów Berenta. Żadne z deklarowanych założeń pisarza nie przyjęto bezkonfliktowo, co świadczy, iż nowatorstwo autora *Nurtu* burzyło i naruszało wiele silnie skryształizowanych norm estetycznych. Ale wszystkie innowacje „opowieści” — co wyraźnie wynika ze *Wstępu* Berenta — zostały wprowadzone ze względu na jeden cel: „muzy głos życiowrotny”. Przypomnę raz jeszcze: „nie o *logos*, o *bios* historii idzie”. Paradoxem charakteryzowanych przeze mnie odczytań były liczne zastrzeżenia wobec nietradycyjnej poetyki Berenta, przy powszechnej akceptacji jego formuły „biografizmu”. Otóż gdy styl, kompozycję i inne elementy poetyki traktowano bądź jako nie do przyjęcia, bądź jako uduziwnione i celowo utrudnione, to — jak pisał Piwiński — strona ideowa powieści wydawała się bardziej przejrzysta i powszechnie zrozumiała. Można przypuszczać, że zespół sądów interpretacyjnych, jaki został wypowiedziany na ten temat we wszystkich konstelacjach, stanowi podstawową przestrzeń rozumienia ostatnich dzieł autora *Diogenesa w kontuszu*. Zespół ten tworzy wymiar semantycznej egzystencji „opowieści biograficznych” w świadomości literackiej lat trzydziestych.

Najczęściej interpretowano utwory Berenta jako opowieści o postaciach historycznych, stawiając tym samym znak równości między *Nurtem*, *Diogenesem w kontuszu*, *Zmierchem wodzów* a utworami z gatunku *vie romancée*⁸⁹. Utwory Berenta stawały się opowieściami o Karpińskim, generale Dąbrowskim, Jezierskim i innych⁹⁰, a czytano je tak jak opowieści o życiu Shelleya czy Woltera ze znanego cyklu André Maurois⁹¹.

⁸⁸ Podkreśl. W. B. — Por. wypowiedź Danilewiczowej (*op. cit.*): „Powieść czy opowieść biograficzna łączy się więzami bliskiego pokrewieństwa z historią dziejów i literatury. Źródła są wspólne, ocena ich wartości naukowej ta sama — inna jednak interpretacja”.

⁸⁹ Do ciekawszych wypowiedzi na temat tego gatunku należy artykuł W. Piechickówny *Powieść biograficzna* („Kurier Literacko-Naukowy” 1931, nr 61). Zob. też E. Skiński, *Czy możliwa jest biografia?* [Rec.: A. Maurois, *Aspects de la biographie*. 1928]. „Pamiętnik Warszawski” 1929, z. 4.

⁹⁰ Zob. np. Grzymała-Siedlecki, *op. cit.* Rozumienie to narzucało się w sposób naturalny. Tak też „opowieści biograficzne” prezentował sam Berent we *Wstępie do „Wywłaszczenia muz”* w „Pamiętniku Warszawskim”.

⁹¹ Najobszerniejszym opracowaniem historycznoliterackich i teoretycznych pro-

Dostrzegano co prawda wyższość polskiego autora, polegającą przede wszystkim na unikaniu łatwizn anegdotycznych typowych dla licznych utworów *vie romancée* oraz na swoistym artyzmie stylu Berenta, ale odmienności te nie modyfikowały sposobu rozumienia biografii postaci historycznych. Celem działań pisarskich — interpretuję globalnie ten styl odbioru — jest ujawnianie nie znanych faktów z życia, przestrzeganie wierności dokumentom oraz wydarzeniom historycznym. Ideałem pisarza — a Berent do takich pisarzy-ideałów należał — stawał się ten twórca, którego hipotezy literackie zgodne były z kontekstem wiedzy naukowej. Literackość zaś (czy też, jak pisano — „artyzm”) polegać miała na umiejętności „ożywiania”, „wskrzeszania”, „przybliżania” danej postaci współczesnym⁹². Berent, dzięki swym talentom literackim, wypełnić miał margines prawdopodobieństwa zachowań bohaterów, jakie pozostawiała niepodważalna ścisłość dokumentów⁹³.

Jeśli zatem „opowieści” zaspokajały zaciekawienie informacyjne i potrzeby estetyczne, określano je jako wybitne dzieła literackie o niezwykłych walorach naukowych. Tym samym też biograficzność opowieści rozumiano jako rekonstrukcję życiorysu⁹⁴. Korelatem tego rozumienia był powszechny w konstelacie *Nurtu*, rzadszy zaś w *Zmierzchu wodzów*, tryb streszczania wiadomości o życiu postaci. Co wiemy dzięki Berentowi o życiu Jana Henryka Dąbrowskiego lub Franciszka Salezego Jezierskiego — to podstawowe pytanie, na jakie odpowiadają krytycy. Było to, jak się zdaje, pytanie najprostsze, najbardziej oczywiste i pomagające obłaskawić w sposób znany ów nie znany bliżej gatunek wymyślony przez Berenta. Szczyt zaś pochwały krytycznej stanowiły orzeczenia, iż Berentowska opowieść nie tylko jest zgodna z najnowszymi opracowaniami historyków, ale sama do nich należy⁹⁵ (mówiono wówczas o mo-

blemów tego gatunku jest znakomita praca M. Jasińskiej *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*. Warszawa 1970.

⁹² Zob. Berent, *Wstęp do „Wywłaszczenia muz”*, s. 29—30.

⁹³ Dla sporów o powieść historyczną jest to zagadnienie dość ważne. W latach trzydziestych najwięcej miejsca poświęcił mu T. Parnicki w swych licznych artykułach — zob. zwłaszcza: *Historia przed sądem współczesnej literatury*. „Przeгляд Powszechny” 1937, t. 2/3; *Autentyzm dokumentarny i wyobraźnia twórcza we współczesnej powieści historycznej i biograficznej*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1937, nr 35/36; *Współczesna polska powieść historyczna*. „Droga” 1935, nr 3.

⁹⁴ Zob. Lorentowicz, „Nowa Książka”, 1937. — Grzymała-Siedlecki, *op. cit.* — M. Piechal, „Gazeta Polska” 1937, nr 57.

⁹⁵ Według Moraczewskiego (*op. cit.*) postacie *Nurtu* „oddane są z przekonującą wiernością historyczną”. Nb. w paradygmacie odczytań *Trylogii* niemożliwe było twierdzenie, iż autor powieści dokonał istotnych korekt w naukowej wiedzy historycznej. *Ex definitione* nauka upodrzedniała wszelkie „sądy” literackie.

nografii) lub też — w swej dociekliwości poznawczej — nawet je wyprzedza.

Rzecznicy takiego stylu odbioru (biografia jako życiorys) podkreślali, iż Berent sięga po żywoty osób dalekich od pierwszego planu w Historii (F. Karpiński, F. S. Jezierski) oraz że przełamuje panujące legendy historyczne (chodzi tu o wybór postaci Dąbrowskiego, skierowany jak gdyby przeciw legendzie postaci Kościuszki i księcia J. Poniatowskiego)⁹⁶. Tym samym działalność Berenta polegała nie tylko na erudycyjnym ujawnianiu nie znanych i korygowaniu znanych faktów, ale też na zabiegu „odbrązowienia” żywotów będących zakrzepłymi stereotypami w potocznej świadomości. Berentowskie „ożywienie” dokumentów polegać miało na tym, że w końcu po legendach literatury i niedomówieniach nauki czytelnicy otrzymali nagą prawdę o tym, jak to w rzeczywistości było. Skrajny biegun tego stylu odbioru tworzyły stwierdzenia — *nb.* raz aprobujące, raz oceniające negatywnie⁹⁷ — iż opowieści Berenta nie są niczym innym jak surowym materiałem rzeczywistości, życiem samym⁹⁸.

Nie od rzeczy będzie tu wspomnieć, że w tym stylu odbioru prozę Berenta włączano w nurt tzw. literatury faktu i reportażu, popularnego w latach trzydziestych⁹⁹. Kult dla rzeczywistości, faktów i prawdy empirycznej zdawał się wspólny zarówno prozie neorealistycznej, historyzującym *vie romancée*, jak i „opowieściom biograficznym” Berenta¹⁰⁰. Jednakże w „poetyce małych monografii” można było dostrzec tendencję

Tymczasem czytelnicy Berenta wielokrotnie podkreślają, że „opowieści” przekraczają stan wiedzy naukowej swych czasów. Dla poetyki historycznej istotne jest pojawienie się w pewnym okresie takiej normy lektury, która przełamuje zastaną, wartościującą opozycję: nauka (historia) — literatura.

⁹⁶ G. Herling-Grudziński (*Opowieść o wodzu-tulaczu*: W: *Zywi i umarli*. Rzym 1945, s. 56) pisał: „Nie stworzył Berent w *Nurcie* legendy Dąbrowskiego”, a Starowieyska-Morstinowa (*op. cit.*) zauważyła, iż Dąbrowski pozostanie już chyba „tak przez Berenta zbrązowany”.

⁹⁷ Tę pierwszą postawę reprezentuje Nałkowska (*op. cit.*), drugą — Breiter (*op. cit.*).

⁹⁸ Zob. Z. Starowieyska-Morstinowa, *Mistyfikacja Berenta*. (*Księgi rodzaju polskiej kultury, tradycji i ducha*). „Kurier Poranny” 1937, nr 94, s. 6: „Rzeczą kunsztu artystycznego jest takie połączenie opisu zdarzeń z bezpośredniością ich życiowej wymowy, że czytelnik doznaje wrażenia, jakby samo życie układało się w kompozycyjną całość. Wynika z takiego ujęcia niewątpliwy czar obcowania z prawdą rzeczywistości nienaruszoną w swej historycznej autentyczności”.

⁹⁹ Historycznoliterackie opracowanie tego tematu przynosi praca D. Knysz-Rudzkiej *Od naturalizmu Zoli do prozy zespołu Przedmieście* (Wrocław 1972). Zob. też L. Pomirowski, *Nowa literatura w nowej Polsce*. Warszawa 1933. — H. Elzenberg, *Metafizyka reportażu*. „Pion” 1935, nr 38, s. 2—3. — K. Troczyński, *Od formizmu do moralizmu. Szkice literackie*. Poznań 1935, s. 33—41. Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej*. Podróż. Powieść. Reportaż. Toruń 1966.

¹⁰⁰ Zob. m. in. Stawarski. *op. cit.*

wręcz przeciwną. Zamiast „literatury faktu”, odtwarzającej surową prawdę rzeczywistości — artystowski kult słowa i formy literackiej. Zahorska stwierdza:

W Saharze literackiej współczesności, wśród sponiewierania ostatecznego słowa, pisanego przez wszystkie nowe muzy [...], Berent głosi wytrwale kult literatury. [...] [Młodzi pisarze i czytelnicy winni] odetchnąć tą atmosferą wysoce kulturalną, tym prawdziwym znawstwem smaku i zamiłowaniem słowa pisanego. [...] To wielkie walory biograficzno-historycznych książek Berenta ¹⁰¹.

Według innego stylu lektury — przy czym różnica jest tu kwestią rozłożenia akcentów — Berent w swych utworach opowiada, na przykładzie biografii wybranych osób, o głównych procesach historii kultury ¹⁰². Postacie stają się więc jakby ilustracjami zjawisk przekraczających wymiar ich jednostkowego życia.

Dzieło Berenta, którego bohaterem jest nie pojedynczy człowiek ani jakiegokolwiek *milieu*, ale tworzenie się nowych wartości kulturowych w grupie etnicznej, stanowi w prozie polskiej rzecz nową i wyjątkową [...] ¹⁰³.

Wariantem takich odczytań było dopatrywanie się w zamiarach Berenta próby stworzenia syntezy epoki, pewnej wizji całości procesu historycznego na przełomie XIX i XX wieku ¹⁰⁴. Odczytywano więc „opowieści biograficzne” jako wypowiedzi na temat rodowodu kultury polskiej i miejsca inteligencji w jej tworzeniu. Książki Berenta traktowane jako „zbiór poglądów” na historię polskiej inteligencji — wywoływały liczne głosy polemiczne, zarówno przed wojną (A. Nowaczyński) jak i po wojnie (J. Wilhelmi). Ten sposób odczytywania, pozwalający włączyć lektury dzieł Berenta w spory o genealogię kultury polskiej, wymaga osobnych rozważań, na które brak tu miejsca.

Kolejny styl odbioru — najczęstszy w konstelacji *Zmierzchu wodzów* — można by nazwać stylem wielkiego uogólnienia. Jego swoistość polegała na tym, że interpretatorzy pomijali kwestię ścisłości historiograficznej, zmierzając ku formułom dotyczącym generalnych mechanizmów życia człowieka w Historii. Berentowi — w myśl tych odczytań — chodziło głównie nie o to, by odtwarzać np. życiorys Dąbrowskiego lub „dwóch Jezierskich”, lecz by dotrzeć do prawdy o człowieku i historii w ogóle ¹⁰⁵.

¹⁰¹ Zahorska, „Kultura” 1939, nr 29.

¹⁰² Czachowski (*op. cit.*) pisał: „Berentowi chodziło o upostaciowanie prawd dziejowych, o sondowanie genealogii terażniejszości”.

¹⁰³ Flukowski, *Klejnot współczesnej prozy polskiej*.

¹⁰⁴ Piwiński („Rocznik Literacki” 1934, s. 85) pisał, iż Berentowi chodziło „o ukazanie żywego nurtu dziejowego od upadku państwowości polskiej do powstania listopadowego”. Natomiast Lorentowicz (*Nowe dzieło Berenta*) zauważał: „Treścią *Nurtu* jest zaduma nad TPN, które zasiliło i podtrzymało nurt polskości”.

¹⁰⁵ Jordan, *op. cit.* Zob. też Z. Starowieyska-Morstinowa, *Wielka książka*. „Kultura” 1939, nr 33, s. 3: „Obok historiozofii nuta bardziej ludzka, bardziej osobista niż w tomach poprzednich. Ma się wrażenie, że chodzi tu nie tylko o psychikę narodu [...], ale także o człowieka jako takiego [...]”.

W obrębie tego stylu pojawiło się szereg niezwykle wnikliwych interpretacji. Gustaw Herling-Grudziński pisał:

Rzekomy archaizm *Nurtu* oznacza tylko potężne mocowanie się z opornym materiałem faktów i dawno zagubionych uczuć. Nie o wizję splecionych jak u Balzaka namiętności i rodzącej się w bólach nowej epoki mu idzie, ale o głęboko ludzką pełnię człowieka historycznego. Bohaterzy *Nurtu* nie rozwijają się w toku opowieści, ale odsłaniają przed nieustępliwym analitykiem coraz to nowe strony swego, zamilkłego przed laty życia. Nie ilustrują problemów, gdyż sami są problemami¹⁰⁶.

Berent zmierza do tego,

abyśmy nie popatrzyli na [postać historyczną] poprzez schemat podręczników, historii czy literatury, ale przestawali z nią jak z człowiekiem żywym, a więc istotą niewiadomą, taką właśnie, z jakimi przestajemy żyjąc¹⁰⁷.

Wspomniałem nieco wcześniej, że jednym z kryteriów oceny dzieł Berenta było odniesienie ich do norm stylistycznych lat trzydziestych. „Opowieści biograficzne” oceniano pod względem ich języka bądź jako „rozminięcie się” z odbiorcą i literaturą współczesną, bądź jako dumne *veto* estety odrzucającego „żargon neorealistyczny”. Podobne kryterium, tj. dotyczące relacji utworów Berenta i współczesności II Rzeczypospolitej stosowano rozpatrując wybór tematu (epoki), postaci, a wreszcie Berentowską historiografię. „Co autor chciał przez to powiedzieć?” — niepokój ten uwidocznił się we wszystkich artykułach krytycznych. Już dla czytelników *Żywych kamieni* pytanie tak sformułowane było podstawowe, a próba odpowiedzi stawała się nierzadko oceną wartości utworu. Krytykę nurtował bowiem fakt przejścia Berenta od powieści współczesnych (*Fachowiec*, *Próchno*, *Ozimina*) do „opowieści” historycznych, i to wówczas, gdy cała literatura gromko opowiedziała się za kultem współczesności. Kim był wobec tego Waław Berent? Pisarzem, który w latach trzydziestych dramatycznie rozminął się ze swym czasem? Pisarzem, który nieustannie zmieniał problematykę i literackie punkty widzenia? Czy też pisarzem, który dopiero pod koniec życia „odnalazł coś dla siebie”?¹⁰⁸ Jedną z wersji odpowiedzi na te pytania była w krytyce rekonstrukcja Berentowskiej historiozofii.

Berent — z takim potraktowaniem „opowieści biograficznych” wciąż się spotykamy — jest pisarzem-dydaktykiem, pisarzem-nauczycielem, który swoich współczesnych uczy, jak rozumieć problematykę minionych epok. Dzięki niezwykłemu talentowi przybliża epokę, ukazuje ją jak dzisiejszą rzeczywistość. Korelatem owego przybliżania było — już od *Żywych kamieni* — przypisywanie Berentowi niezwyklej intuicji, umiejętności wczuwania się w epokę¹⁰⁹. W innej wersji mówiono

¹⁰⁶ Herling-Grudziński, *op. cit.*

¹⁰⁷ Horzyca, *op. cit.*

¹⁰⁸ Nowaczyński, „Wódz” Berenta, s. 6.

¹⁰⁹ Jordan, *op. cit.*

o „nawiązaniu do naszych czasów”, przy czym myślano tu przede wszystkim o aluzjach do współczesności, jakie dostrzegano w narracyjnych dygresjach Berenta.

Współczesność utworów Berenta widziano także w aktualności opinii postaci literackich o rzeczywistości społecznej przedstawianej w „opowieściach”. I tak zaskakująco aktualnie brzmiały myśli Jezierskiego na temat państwa, nierówności społecznej, polityki i demokracji¹¹⁰. Najbardziej liczne i najbardziej zróżnicowane były sady dotyczące interpretacji „nurtu dziejów”. Krytycy rozumieli go bądź jako ciągłość procesów socjalno-świadomościowych przejawiających się stale w dziejach Polski porozbiorowej¹¹¹, bądź też jako swoisty „historyzm analogii”¹¹², którego podstawową figurą były losy wodza Legionów. Dla czytelników *Nurtu* Dąbrowskim był oczywiście marszałek Piłsudski. Myślano albo o powtórzeniu się w naszym stuleciu „czynu legionowego”, albo — o identycznych w obu wypadkach — kampaniach oszczerstw przeciwko Dąbrowskiemu-Piłsudskiemu. Oto dwie spośród wielu tego rodzaju interpretacji:

Tragedią nurtu naszego życia narodowego jest właśnie to (czego, niestety, już nie podkreśla Berent), że po wejściu do kraju wojsk każdego Dąbrowskiego [...] marszałkiem konfederackim „zgodnie” zostaje obrany ten, któremu z wieku i urzędu wszystko się należy.

W następstwie [...] dramatycznych rozdźwięków ze swoją epoką, bynajmniej nie odosobnionych w dziejach polskich, przeciwnie, powtarzających się na ich terenie z niesamowitą, monotonną prawie jednostajnością od Stanisława Żółkiewskiego do Józefa Piłsudskiego, był fakt psychologicznie naturalny, że wódz legionów oddalał się coraz bardziej od swego pokolenia [...] ¹¹³.

Jeszcze bardziej „bieżąca” wydawała się aktualność *Zmierzchu wodzów*: po śmierci Piłsudskiego, a u progu drugiej wojny światowej identyfikowano owych wodzów z politykami.

¹¹⁰ Zob. *ibidem*: „Żywe słowo kanonika Jezierskiego wskrzeszone przez artystę powinno porwać współczesnych, jak porywało ludzi z czasów Sejmu Czteroletniego”. Zob. też K. Czachowski, *Najnowsza polska twórczość literacka 1935—1937 oraz inne szkice krytyczne*. Lwów 1938. — Al. Kraś, „Myśl Narodowa” 1937, nr 13.

¹¹¹ Pisano wówczas o „nurcie żywej powieści” (Lorentowicz: „Nowa Książka” 1935; *Nowe dzieło Berenta*. — Starowieyska-Morstinowa, „Przegląd Powszechny” 1935, t. 205), o „nurcie życia kulturalnego” podczas rozbiorów (Danilewiczowa, *op. cit.* — Flukowski: *Klejnot współczesnej prozy polskiej*; „Droga” 1935, nr 2).

¹¹² Zob. Zahorska, *O narodzinach literatów polskich*: „okres, który Berent opisuje w *Diogenesie w kontuszu*, jest oszałamiająco podobny do naszych czasów i naszych prądów rozdzierających społeczeństwo [...]”. J. Andrzejewski pisał w odpowiedzi na ankietę „Prosto z mostu” (1935, nr 4): „Opowieść o ks. F. S. Jezierskim posiada akcenty tak bliskie naszej współczesności, jakich trudno by się doszukać w utworach obecnych pisarzy”.

¹¹³ J. N. Miller, *Wacław Berent w nowej roli?* „Naprzód” 1935, nr 4, s. 4. — Płomieński, *op. cit.* Zob. też Starowieyska-Morstinowa, *Wielka książka*.

Zyjemy w epoce utwierdzania się dyktatur. Sytuacja międzynarodowa rodzi nieustannie pytanie, kiedy nastąpi zmierzch wodzów i jaka będzie przyszłość nie tylko Europy, ale i świata.

W nowej książce [Berent] uczy trzeźwego spojrzenia na wodzów narodu¹¹⁴.

Osobna grupa wypowiedzi dotyczyła bardziej generalnych mechanizmów historii i miejsca w niej człowieka. Uwydatniano tu Berentowski problem przemijania, niemożność określenia, „jak się rodzi historia”, i refleksje Berenta „nad próżną lekcją historii” oraz ciągle zapominanie przez historię o tych, którzy ją tworzyli¹¹⁵.

Naszkićowałem powyżej zasadnicze implikacje opisowo-interpretacyjne, jakie konstytuują mimetyczny typ lektury „opowieści biograficznych” Berenta. Do tych implikacji należą tezy o niespójności kompozycyjno-semantycznej tekstu, o ornamentacyjnej funkcji techniki powieściowej, o mimetycznym charakterze plastyki stylu Berenta oraz przekonanie o ostrym dualizmie postawy historyka i powieściopisarza w obrębie sytuacji narracyjnych *Nurtu*, *Diogenesa w kontuszu*, *Zmierzchu wodzów*. Ten typ lektury mimetycznej rozszczepia się na kilka różnych stylów odbioru, wyodrębnianych przez dominanty lekturowe, odmienne hierarchie norm lektury i przypisywanych im ocen. Zauważa Janusz Sławiński, że tak jak mówimy o awangardyzmie dzieł literackich, tak samo — *mutatis mutandis* — można mówić o awangardyzmie lekturowym, przełamującym skostniałe normy tradycyjnych odczytań¹¹⁶. W konstelacjach opowieści Berenta istnieją dwie (poza artykułami B. Jamrosz i J. Ronsnowskiej) takie wypowiedzi, w których — z różną wyrazistością — zostają destruowane wyznaczniki typu lektury mimetycznej. Pierwszą z nich jest recenzja *Nurtu*, jaką ogłosił Leon Pomirowski. Przytoczę jej najważniejsze fragmenty. Krytyk ten w sposób znamieny interpretuje tytuł opowieści: „*Nurt* Berenta ujawnia jednocześnie najgłębszy nurt jego prozy”, tzn. język który wyciska „perspektywę metafizyczną konkretnych wydarzeń”.

W samym rytmie, w kompozycji, w składni zdania występuje spontaniczny rysunek opisywanej sprawy [...]. Berent nigdy nie powtarza w słowach tego, co widzi w życiu, albowiem to, co widzi, jest dlań tylko zmysłową przenośnią rzeczy ukrytych. Słowa jego wyrażają wewnętrzne możliwości świata, a więc to, co w tym świecie jest nurtem rozwoju, twórczością. Styl jego jest zawsze artystyczną projekcją rzeczywistości [...]. Berentowi [...] chodzi nie tylko o idealną kompozycję całości (aby treść stała się formą, a forma treścią), lecz i o to przede wszystkim, aby całość komponowała się z równie idealnych całości, aby każde zdanie było [...] syntetycznym skrótem dzieła.

¹¹⁴ J. Konarzewski, *Opowieść o przeszłości*. „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 28, s. 10. — L. Frydę, „Wiedza i Życie” 1939, nr 6, s. 435.

¹¹⁵ Starowieyska-Morstinowa, *Wielka książka*. — Jordan, *op. cit.* — Starowieyska-Morstinowa, *jw.* — Herling-Grudziński, *op. cit.* — Horzyca, *op. cit.*

¹¹⁶ Sławiński, *op. cit.*, s. 21.

Styl Berenta kreuje rzeczywistość wciąż na nowo, co oznacza, że historiografii jego utworu nie sposób sprowadzić tylko do „głodu konkretności”, jaki poczuły lata trzydzieste. Jeśli *Nurt* jest utworem realistycznym, to w zupełnie innym sensie od potocznie używanego.

Realizm współczesny wcale nie jest taki... realny. [...] i współczesność nie da się zredukować do tego, co można nazwać „hasłem dnia”, dlatego też Berent należy do poszukiwaczy głębszej konkretności — w metafizycznym wymiarze rzeczy ¹¹⁷.

Kazimierz Czachowski napisze z kolei:

Twórczość autora *Nurtu* w ogóle przedstawia jeden z najciekawszych fenomenów dla badacza formy literackiej ¹¹⁸.

Konsekwentnym dopowiedzeniem tego stanowiska do końca był artykuł Stefana Napierskiego zatytułowany *Z powodu „Diogenesa w kontuszu”*. Była to jedyna wypowiedź w konstelacjach „opowieści biograficznych”, w której została zakwestionowana empiryczna wiarygodność „faktograficznej” konstrukcji Berenta ¹¹⁹. Wypowiedź Napierskiego poprzedziły recenzje, których autorzy, olśnieni historycznym rewizjonizmem *Nurtu* i *Diogenesa*, domagali się natychmiastowej edycji dzieł F. S. Jezierskiego ¹²⁰, nie biorąc pod uwagę, że Berent niejednokrotnie „zacierał granicę między fikcją a bezpośrednim materiałem życia”. Napierski pisał:

Przecież pod fascynacją berentowego tomu ozwały się już głosy, by odrobić niezaskuszoną krzywdę Jezierskiego i gwoli pouczenia potomnych wydać jego pisma — co mogłoby mieć nieoczekiwany skutek rozproszenia legendy, nagle powstałej wokół postaci tak mało oryginalnego pisarza. Właśnie legendy, którą naiwni, nie sprawdzający źródeł, pochopni w sądach lub urzeczeni mocą berentowskiego pióra przyjęli za fakt dziejowy; [...] sęk w tym, że znaleźli się krytycy — i bodaj była ich większość — którzy *Diogenesa w kontuszu* uznali za dokument, widząc w nim jedynie monografię, a przyznać trzeba, sprzyjał tej pomyłce wieloznaczny gatunek artyzmu, jaki upodobał sobie Berent, zadziwiający stylistą ¹²¹.

Relacje między historiografią a literackością interpretuje Napierski w sposób radykalnie odchodzący od odczytań mimetycznych. Gdy w tych ostatnich albo atakowano zbędne literackości w imię historyzmu, albo korygowano historyzm „opowieści” w imię jego empirycznej czystości, to Napierski ostro kwestionuje historyzm opowieści — nie w imię, lecz

¹¹⁷ L. Pomirowski, „*Nurt*” *Wacława Berenta*. „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 5, s. 91—92.

¹¹⁸ Czachowski, *Najnowsza polska twórczość literacka 1935—1937*, s. 126.

¹¹⁹ Napierski, *op. cit.*

¹²⁰ Oto kilka z tych głosów: Flukowski, *Klejnot współczesnej prozy polskiej*. — Piwiński, *Diogenes z Podlasia*. — Piechal, *op. cit.* — Al. Kraś, *op. cit.*

¹²¹ Napierski, *op. cit.*, s. 27—28. Podkreśl. W. B. Nb. niektórzy krytycy porównywali F. S. Jezierskiego z C. K. Norwidem.

z powodu specyfiki literackości Berenta. Gdy w mimetycznym typie lektury wybór tematu, postaci i ich powieściowe przetworzenie uznano za fenomen krytycyzmu i rewizjonizmu historycznego, za destrukcję fałszywych legend i brązowniczych stereotypów, to Napierski powiada wprost, że czegokolwiek Berent się dotknie, tam natychmiast „stwarza legendę”. Gdy w mimetycznym typie lektury archeologiczna drobiazgowość i erudycja pisarza zostały uznane za podziwu godną postawę historyka-naukowca, to dla Napierskiego autor *Nurtu* jest „docieklwym szperaczem poza kulisami, kolekcjonerem dusz, który z drobin zestawia sugestywne mozaiki — wyzbytym zmysłu dla historycznej całości”¹²². Podobnie radykalnie odmienna jest ocena stylu Berenta. Gdy w mimetycznym typie lektury dostrzegano „plastyczność” stylu jako korelat weryzmu (a w konsekwencji jako ornament idei dzieła), to Napierski traktuje ją jako podstawową swoistość problematyki.

Plastyka drgających dramatycznie kukiełek¹²³ — maniera majstersko wypróbowana w *Żywych kamieniach* i tam na miejscu — sztafaż jasełkowy: tu niejednokrotnie działa siłą inercji, zastyga, obumiera w schemat. Działa mechanicznie, co więcej, zastępczo, tworząc przez przemieszanie elementów skłócony surogat monografii, malowideł freskowych dramatu modernistycznego wreszcie.

Konsekwencją innego rozłożenia dominant w obrębie tego typu lektury była też kwalifikacja problematyki opowieści Berenta. Napierski, odbiegając daleko od „życiorysowych eksplikacji”, pisze:

W tej książce, wspaniale chybionej, i bodaj we wszystkich innych chodzi Berentowi o wewnętrzną strukturę kultury¹²⁴.

Konstelacje „opowieści biograficznych” urywają się — z powodów zrozumiałych — w roku 1939. Po drugiej wojnie światowej o ostatnim cyklu Berenta wzmiankowano na marginesie „przypomnień” twórczości pisarza¹²⁵. Pojawiły się również obszerne monograficzne omówienia „opowieści biograficznych”. Dwa z nich, Lecha Budreckiego i Janusza Wilhelmi¹²⁶, stanowią przykład skrajnie mimetycznego typu lektury, oczywiście zresztą ze względu na czas ich powstania. Również cenna książka Władysława Studenckiego oparta jest przede wszystkim na mechanizmie weryfikacji danych empirycznych w powieści¹²⁷. Także Zofię Mołodców-

¹²² *Ibidem*, s. 31.

¹²³ Warto zwrócić uwagę na to określenie — jak daleko stąd do ludzi żywych...

¹²⁴ Napierski, *op. cit.*, s. 31. Podkreśl. W. B.

¹²⁵ Według M. Głowińskiego (*Przypomnienie Berenta*. „Nowa Kultura” 1954, nr 2, s. 7) *Diogenes w kontuszu* to „bodaj najlepsza opowieść historyczna, jaką napisano w dwudziestoleciu”. Zob. też J. Paczuski, *Przypominamy Berenta*. „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 1/2.

¹²⁶ L. Budrecki, *Twórczość Wacława Berenta*. Maszynopis Instytutu Badań Literackich w Warszawie. — J. Wilhelmi, wstęp w: W. Berent, *Nurt*. Warszawa 1956.

¹²⁷ W. Studencki, *O Wacławie Berencie*. Cz. 1—2. Opole 1968—1969.

nę, autorkę ostatniej, najobszerniejszej dotąd rozprawy o „opowieściach biograficznych”, interesują głównie realia świata przedstawionego. Pod tym względem rozprawa ta przynosi ustalenia bardzo istotne¹²⁸. Jedyną pracą skupioną wokół zagadnień poetyki opowieści jest znakomity artykuł Marii Górskiej¹²⁹. Jednakże i on zbudowany jest na dualizmie narracji naukowej i narracji literackiej w „opowieściach” oraz na — empirycznie rozumianym — „ożywianiu” postaci. Praktycznie żadna z wymienionych prac nie umożliwia odpowiedzi na pytanie o ciągłość twórczości Berenta.

Zaryzykuję twierdzenie, że powojenne sposoby odczytania „opowieści biograficznych” są kontynuacją lektury z kręgu konstelacji. Jedne z nich (Budrecki, Wilhelmi) w ogóle nie wychodzą poza pewien próg rozumienia, inne (Górska, Mołocówna, Studencki), każda w sposób odmienny — i odmiennie precyzyjny — kontynuują odczytania zaproponowane przez pierwszych czytelników „opowieści biograficznych”¹³⁰.

Na tym muszę zawiesić opis sposobów odczytania w konstelacjach „opowieści biograficznych” Wacława Berenta. Nie twierdzę, że jest to opis kompletny, uwzględniający wszystkie możliwości, jakie podsuwa materiał empiryczny. Wybrałem z niego elementy najbardziej wyraziste i reprezentatywne dla wspomnianych konstelacji. W trakcie zbierania materiału i pisania pracy dokonałem podziału na typ i styl lektury¹³¹. Oba pojęcia mają charakter rekonstrukcyjny.

Przez typ lektury rozumiem całokształt przeświadczeń, najczęściej nie wypowiedzianych wprost, dotyczących sposobu istnienia tekstu literackiego zarówno w jego morfologii i semantyce jak i w pozostałych ukła-

¹²⁸ Z. Mołocówna, *Opowieści biograficzne Wacława Berenta*. Toruń 1972. Maszynopis pracy doktorskiej. Bibl. Uniwersytetu M. Kopernika.

¹²⁹ M. Górska, *Znamienne właściwości stylu opowieści biograficznych Wacława Berenta*. „Roczniki Humanistyczne” 1959, t. 8, z. 1.

¹³⁰ Ponieważ zamierzeniem moim jest analiza tekstów składających się na konstelacje, nie tu miejsce na zestawianie zasadniczych zbieżności. Jednakże aby wskazać, iż cezura periodyzacyjna typów (stylów) odbioru nie jest tożsama z końcem okresu literackiego (1939) — konieczna byłaby szczegółowa analiza ostatnich odczytań „opowieści biograficznych”.

¹³¹ Termin „styl odbioru” wprowadził i obszernie objaśnił M. Głowiński w artykule *Świadectwa i style odbioru* („Teksty” 1975, nr 3). Z tejże pracy zaczerpnąłem także termin „styl mimetyczny” oraz wiele inspiracji teoretycznych, które nie zawsze mogłem odnotować w przypisach. Dotyczy to także pozostałych autorów wymienionych w przypisie wstępnym. Rozróżniając styl i typ lektury odwołuję się, *mutatis mutandis*, do prac S. Żółkiewskiego — zob. zwłaszcza: *Przepowiednie i wspomnienia*. Warszawa 1963; *Zagadnienia stylu. Szkice o kulturze współczesnej*. Warszawa 1965; *Problemy socjologii literatury*. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 3.

dach syntaktyczno-pragmatycznych: a więc w procesie historycznoliterackim czy w aktualnościach bieżącego życia literackiego. Każdy typ lektury może być realizowany w różnych stylach czytania, których specyfika polega na tym, że wewnątrz różnicują dany typ, nie naruszając wszakże jego podstawowych wyznaczników. Style lektury mogą się więc różnić rozłożeniem dominant, hierarchiami ważności opisywanych elementów, szczegółami interpretacyjnymi czy nawet samą budową wypowiedzi krytycznoliterackiej. Dlatego też w obrębie mimetycznego typu lektury skłonny byłbym wyodrębnić kilka stylów czytania, np. „styl mimetyzmu skrajnego” lub „umiarkowanego”, „styl szczegółów historiograficznych” lub „styl wielkiego uogólnienia”.

Otóż wydaje się, że tym, co decyduje o dynamice semantycznego życia utworu w jego odczytaniach, są właśnie ścierające się i zmieniające style odbioru. Tym zaś, co umiejscawia je w ciągłości historycznoliterackiej, co zapewnia lekturową komunikację długiego dystansu, są właśnie typy lektury. Można zatem powiedzieć, że typ lektury należy do długiego trwania świadomości literackiej, style zaś do każdorazowej aktualizacji danego typu, i to nie tylko w obrębie pewnego przedziału czasowego, ale i wokół danego dzieła. Gdy więc typ lektury ma charakter stabilizujący i jest jakby elementarnym wyposażeniem każdego czytelnika, to style odwrotnie — są migotliwe, nieciągle i skłonne do zmian.

Style, chciałoby się powiedzieć, nie mają właściwości trwania. Są często aktualizowane przez pojedyncze zjawiska (literackie, choć nie tylko), tak jak właściwości tkanki biologicznej mogą być aktywizowane przez promienie słoneczne czy inne bodźce. Tak zatem, gdy typy lektury rozciągają się w dużych jednostkach historycznoliterackich, style — odwrotnie, ciężą ku małym segmentom procesu, ku zanikowi i kolejnym metamorfozom. Równocześnie jednak wewnętrzna dynamika stylów lektury może powodować istotne przesunięcia w obrębie danego typu. Styl może dążyć do swoistej emancypacji, do zerwania kontaktu z podobnymi stylami, do przelania się przez granice swoistości danego typu i do wrogiego usamodzielnienia się wobec niego. Ale od tego momentu, pragnąc narzucić swą indywidualność całemu społeczeństwu odczytań, zmierzać będzie wprost do tego, by stać się kolejnym typem lektury. Lecz w istocie rzeczy o dynamice życia literackiego (tu: kolejnych odczytań utworów) decyduje dynamika pojedynczych stylów, ich uwikłania, motywacje, aksjologie.

Ze sprawą stylu odbioru wiąże się także fundamentalne dla komunikacji literackiej, wedle ujęcia jej przez poetykę historyczną, zagadnienie kodów odbioru tekstu literackiego. Zazwyczaj — za teorią informacji — powiada się, że warunkiem odbioru komunikatu jest tożsamość kodów nadawcy i odbiorcy. Ale warunek ten, sensowny, gdy omawia się sygnalizację świetlną, niewiele ma wspólnego z realnymi sytuacjami komuni-

kacyjnymi, w jakich tekst literacki obserwuje historyk literatury. Przede wszystkim nigdy nie można zasadnie powiedzieć, że w danej lekturze kod odbioru jest tożsamy z kodem nadania, albowiem w jednej tylko konstelacji można wyodrębnić kilka historycznie uzasadnionych różnych kodów odbioru. Rzecz jednak nie w tym, że są one historycznie uzasadnione tylko ze względu na aktualizowane konteksty (np. *vie romancée* wobec „opowieści biograficznych”), ale — że są też uzasadnione ze względu na pewne swoistości czytanego tekstu.

Wielość kodów odbioru jest zatem warunkiem bogactwa i różnorodności stylów lektury dzieła. To po pierwsze. Po drugie: powiedzieć, iż dany kod odbioru jest tożsamy (zgodny) z kodem nadania, oznacza tyle co twierdzić milcząco, iż znany jest nam ten właściwy, poprawny kod nadania komunikatu literackiego. Zwróćmy uwagę (odwołując się do analizy konstelacji utworów Berenta), że każdy kod odbioru jest jednocześnie projektem jakiegoś kodu nadania komunikatu. Czytam „opowieści biograficzne” Berenta jako zbiór monografii postaci historycznych, ponieważ sądzę, że w takim kodzie opowieści te zostały napisane. Czytam je jako historiozoficzne rozważania nad losem człowieka, ponieważ sądzę, że ten kod jest dominujący. Czytam je jako opowieść o genealogii polskiej inteligencji, ponieważ znajduję informacje, że „o to autorowi chodziło”. Czytam je jako... itd. Czesław Miłosz w polemice z Kazimierzem Wyką pisał:

Oba tłumaczenia są możliwe, ktokolwiek jednak ma rację, samo zagadnienie dwóch różnych ocen, dwóch różnych gatunków argumentacji w stosunku do tego samego utworu [...] pozostaje¹³².

A zatem kodów odbioru dzieła może być tak wiele, jak wiele jest przywołanych kontekstów w trakcie procedur analityczno-interpretacyjnych. Styl lektury jest więc często wielokodowy, ponieważ w danym odczytaniu przywołane zostają różne kody odbioru, przy czym każdy z nich może dotyczyć innego poziomu organizacji dzieła. Nierzadko motywacja owych kodów jest pozatekstowa, ma charakter pozaliteracki, ale i ona musi być uwzględniona w rekonstrukcji danych konstelacji. Walentin N. Wołoszynow słusznie zaznacza, że nawet najwybitniejsze dzieła literackie są czytane w języku „życiowej ideologii”¹³³, a fakt ten nie jest bez znaczenia dla analizy „gorącego” odbioru dzieła wśród określonej publiczności literackiej. Wielokodowość stylów lektury jest właśnie potwierdzeniem semantycznego bogactwa tekstu literackiego. Tym samym

¹³² „Twórczość” 1946, nr 10, s. 113.

¹³³ В. Н. Волошинов, *Марксизм и философия языка*. Ленинград 1930. Zdaje sobie sprawę, że relacja stylu i kodów lektury może wydawać się niejasna. Niestety, nie jestem tu w stanie zadowolająco rozstrzygnąć tej kwestii terminologicznej bez rujnowania dotychczasowego wywodu. Na ryzykowną synonimiczność terminów „styl”, „тип” i „код” lektury zwracali mi uwagę prof. M. Głowiński i H. Markiewicz oraz dr J. Lalewicz, za co im niniejszym dziękuję.

to, co Ingarden nazywał „życiem dzieła w jego konkretyzacjach”, polega m. in. na wielokodowych i wielostylowych odczytaniach tego samego tekstu.

Ale spostrzeżenia te każą inaczej spojrzeć na sytuację komunikacyjną tekstu literackiego opisywanego od strony konstelacyjnej. Okazuje się bowiem, że historyk literatury, zwłaszcza literatury czasów odległych, ma do czynienia nie tylko ze zmieniającymi się kodami odbioru, ale i — paradoksalnie — ze zmieniającymi się kodami nadania dzieła. Także i te ostatnie są przecież funkcją określonych praktyk lekturowych. Kody nadania komunikatu literackiego, jakie historyk może wyczytać ze świadectw odbioru, są rozmaite. Mówi się więc o „intencji autora”, o „wartościach artystycznych utworu”, o tym, że autor „spisuje swoje przemyślenia”, że „utwór ukazuje”, a „pisarz poucza”, że „powieść została pomyślana jako”, etc. Innymi słowy: każde świadectwo odbioru dzieła literackiego — także i nasze — zawiera pewną hipotezę wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej. Wyobraźmy sobie, że mamy świadectwa lektury jednego utworu pochodzące z lat np. 1920—1950, ale nie mamy owego dzieła, ponieważ wnuk autora zniszczył jedyny istniejący egzemplarz. Wówczas okazałoby się, że świadectwa odbioru pochodzące z różnych lat świadczą o innym dziele, adresowanym do innego czytelnika i napisanym przez innego autora, traktowanego jako „dysponenta reguł”¹³⁴. Nie moglibyśmy zatem określić, jakie są właściwe, „prawdziwe” kody nadania, ale moglibyśmy je rekonstruować jako składniki każdorazowo innej społecznej sytuacji lektury. Wszystkie lektury dzieła są więc dla poetyki historycznej „prawdziwe” w tym sensie, że są świadectwem społecznie funkcjonujących norm, konwencji czy stylów odbioru. Dlatego też można powiedzieć, że „twórcza zdrada”¹³⁵ to nie wyłącznie interpretacja, która to, co było sensem utworu dla jego pierwszych czytelników, zastępuje sensem nowym, wynikłym z innych historycznie sytuacji lektury, lecz w ogóle każda, nawet autorska, lektura tekstu — „sens pierwotny” utworu to nie „sens najważniejszy”, ale tylko pierwszy zaświadczony, a więc jeden z wielu. Lektury są nie tyle „twórczymi zdradami” wobec siebie samych, ile w o b e c t e k s t u, z którym nieustannie — ze względu na zmieniającą się sytuację odbioru — dialogują w procesie historycznoliterackim.

Opisywana przeze mnie problematyka odbioru, tak jak ją określa „socjologia form literackich”¹³⁶, różni się zasadniczo od „poetyki odbio-

¹³⁴ Zob. J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego*. W: *Dzieło — język — tradycja*.

¹³⁵ Zob. świetne analizy J. Lalewicz: *Mechanizmy komunikacyjne „twórczej zdrady”*. „Teksty” 1974, nr 6; *Komunikacja językowa i literatura*. Warszawa 1976, s. 108.

¹³⁶ Termin J. Sławińskiego. Mam tu na myśli jej projekt przedstawiony w pracach teoretyków ewolucji literackiej wymienionych w przypisie wstępnym.

ru”¹³⁷, zainteresowanej morfologią tekstu. Ta druga analizuje pragmatykę układów wewnątrztekstowych, podczas gdy pierwsza — dopóki rekonstruuje konstelacje — zajmuje się tymi tylko, które zostały utrwalone w świadectwach odbioru jako składnikach „faktu literackiego”.

Dlatego też spoglądając na tekst literacki z perspektywy jego lekturowych zaświadczeń — można powiedzieć, że „systemy oczekiwań”¹³⁸ coraz to innych czytelników modelują założenia odbioru utrwalone w przekazach literackich. Gdyby bowiem przyjąć, że istnieją jakieś „jedynie pewne” założenia odbioru tych przekazów, to trzeba by też przyjąć, że istnieje jakaś „jedynie słuszna” publiczność dla danego komunikatu literackiego. Trzeba by zatem stwierdzić — konsekwentnie — że historia odbioru dzieła literackiego musi się skończyć w momencie, gdy dzieło natrafi na takich idealnych odbiorców. Wszystkie następne, jak i poprzednie odczytania lokowałyby się poniżej progu pełnej trafności. Ale w rzeczywistości jest inaczej. Coraz to nowi czytelnicy okazują się doskonalsi, coraz więcej potrafią z tekstów wyczytać, coraz więcej elementów wiążą i interpretują.

Załóżmy na potrzeby niniejszego wywodu, że w teorii komunikacji literackiej istnieje pewna sprzeczność. Powiada się bowiem, że utwór jest adresowany do historycznie określonej publiczności, ale okazuje się, że właściwe kody odbioru rekonstruuje krytyk, który nigdy do owej publiczności nie należał. Czy zatem poprawnie odczytaną sytuacją komunikacyjną jest ta, którą — nawet nieświadomie — opisywali współcześni tekstowi czytelnicy (*vide* konstelacje „opowieści biograficznych”), czy ta, którą za lat kilkadziesiąt będą rekonstruować historycy literatury? Jeśli „rację” przyznamy czytelnikom współczesnym dziełu, to okaże się, że czytali „niepoprawnie”, jeśli zaś historykom późniejszym o lat kilkadziesiąt, to „idealnymi odbiorcami” okażą się nie ci, do których dzieło jest historycznie adresowane. Inaczej mówiąc, sądzę, że — ze ściśle historycznego punktu widzenia — przekaz literacki nie zakłada „właściwego odbioru”, ponieważ odbiory te, nawet mieszczące się w polu poprawności, z natury czasu historycznego nieustannie się zmieniają. Historyk zaś musi je wszystkie uznać za „właściwe” z całym niedobrodziestwem inwentarza. Analiza teoretyczna („poetyka odbioru”) tworzy własne rekonstrukcje sytuacji komunikacyjnych mające potwierdzenia w tekstach, choć nie mające — gdy chodzi o teksty dawne — udokumentowania w świadomości literackiej danego czasu. Wówczas rekonstrukcja ta jest dowodem świadomości i kultury literackiej czasu, w którym powstała, ale nie mieści się w polu rekonstrukcji historycznej.

¹³⁷ Zob. E. Balcerzan, *Perspektywy poetyki odbioru*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971.

¹³⁸ Zob. J. J. J. J. J. — M. Głowiński, *Odbiór, konotacje, styl*. W zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976.

Pozornie — czytelnicy z różnych okresów czasu stają wobec tożsamego, empirycznie sprawdzalnego obiektu, jakim jest tekst. Ale ani pierwsi, ani drudzy nie kontaktują się z nim bezpośrednio, nie mają czystego wglądu w prawdziwą istotę dzieła. Z faktu, że materialna postać tekstu się nie zmienia, nic jeszcze dla historyka nie wynika, ważne jest bowiem co innego: to mianowicie, że zmieniają się sposoby czytania, że zmienia się kultura literacka¹³⁹ kolejnych czytelników i cały aparat estetyczno-poznawczy odbiorców literatury. Krótko mówiąc, czytelnik r. 1976 nie czyta tego samego tekstu, co czytelnik r. 1934, ponieważ czyta go (może go czytać) inaczej, mimo że materialna postać tekstu pozostała bez zmian.

Zadaniem poetyki historycznej jest m. in. zdanie sprawy z granic i przymusów owej „inności”. Faktyczna komunikacja literacka, jaką opisuje historyk literatury, wydaje się więc zjawiskiem „niepoprawnym”. Komunikat literacki nie jest sygnałem danym odbiorcy wedle ustalonego kodu — jak sygnały świetlne, lecz jest zadaniem lekturowym. Oznacza to, że czytelnik przystępując do lektury znajduje się praktycznie wobec Nieznanego. Informacje, w jakie jest wyposażony *a priori* (kod języka etnicznego, gatunku, prądu, postaci historycznych w dziele, etc.), mają charakter zbyt globalny i zewnętrzny wobec tekstu, aby ujawniły mu rzeczywiste kody jednostkowego utworu. Normy lektury bowiem, jakie współtworzą kulturę literacką danego czytelnika, skierowane są ku przeszłości, ku spełnionym już doświadczeniom lekturowym, nowe dzieło zaś — założmy, że nowatorskie — projektuje przyszłe sytuacje lekturowe¹⁴⁰, narusza zastany układ, wymaga elastycznego przegrupowania istniejących hierarchii norm, konwencji i „konotacji”¹⁴¹. Dlatego kody odbioru są zawsze rezultatem lektury, są wypracowywane w trakcie jej trwania, krystalizują się *post factum*, po przeczytaniu dzieła, każde dzieło bowiem — jak pisze Sławiński — buduje własne, nie znane wcześniej odbiorcy kody wewnątrztekstowe¹⁴².

Jeśli zatem przyjąć, że każdy tekst jest wielokodowy, to napięcia między nimi a jego odczytaniem (konstelacjami) traktować można jako relację między tym, co w dziele potencjalne, a tym, co zostało zaktualizowane

¹³⁹ Nazwy tej używam za artykułem J. Sławińskiego *Socjologia literatury i poetyka historyczna* (w: *Dzieło — język — tradycja*, s. 65—77).

¹⁴⁰ Zob. J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim* oraz *Socjologia literatury i poetyka historyczna*. W: jw.

¹⁴¹ Ten wygodny termin wprowadził do polskiego słownika teorii literatury Głowiński (*Odbiór, konotacje, styl*).

¹⁴² Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim* oraz *Socjologia literatury*. Dobitnie podkreśla to M. Bachtin w drukowanej pośmiertnie (w r. 1976) rozprawie: *Problemy tekstu. Próba analizy filozoficznej* (tekst w przekładzie J. Faryny ukazał się w „Pamiętniku Literackim” 1977, z. 3; autorem przekładu ogłoszonego w „Twórczości” 1977, nr 5, jest A. Prus-Bogusławski).

przez daną publiczność. Im więcej z owej potencjalności pozostanie — mimo wcześniejszych aktualizacji — dla kolejnych odbiorców, tym bogatszy jest żywot dzieła w historii literatury. Koncepcja „idealnego odbiorcy” nasuwa przypuszczenie, że ideałem komunikacji literackiej jest pełna synchronizacja układów wewnątrztekstowych z ich odczytaniem. Historyk literatury nie ma, niestety, do czynienia z tworcami idealnymi. Inna jest bowiem „pragmatyka sygnalizowana” przez dzieło czytelnikowi poszukującemu w nim pewnego modelu komunikacji, inna zaś „pragmatyka zrealizowana” w konkretnych zapisach odbioru, o jakich świadczą konstelacje. Dlatego też z perspektywy dzisiejszej „fakty literackie” okresów wcześniejszych ukazują się nam jako układy wewnętrznie nie zsynchronizowane. (Jakże ubogie wydają się pierwsze odczytania np. *Ferdydurke* Gombrowicza czy *Pałuby* Irzykowskiego!) Ale historyk, który pragnie zrekonstruować „fakt literacki”, a następnie sam się wobec niego określić, musi zmierzać do wtórnej, bo rekonstrukcyjnej, synchronizacji dzieła z jego konstelacjami. Musi więc jednostkowe świadectwa traktować jako zjawiska systemowe, a pojedyncze odczytania jako elementy większych układów czytania. Innymi słowy: w „fenotypie” pojedynczych lektur powinien dostrzec także i „genotyp” czytania dzieł w danym okresie. Rekonstruując zaś fakt literacki powinien ukazać korelacje między „fenotypowo-genotypowymi” poziomami obu składników analizowanego faktu¹⁴³. Janusz Sławiński pisze:

mój najbardziej prywatny dialog z dziełem wpisuje się w ramy scenariusza już przedtem — i nie przeze mnie — przygotowanego; wchodzi w cały — historycznie i środowiskowo ustalony — system czytania. Chcę czy nie chcę, występuję w chórze, choć mogę fałszować czy śpiewać ciszej lub głośniejsze od innych¹⁴⁴.

Dla socjologii form literackich akt lektury jest zawsze zjawiskiem społecznym¹⁴⁵. Jest to ujęcie dalekie od estetyki fenomenologicznej, Croceańskiej czy psychologizującej, a bliższe epistemologicznym tezom psychologii społecznej czy relacjonizmowi Karla Manheima. Parafrazując Maurice'a Halbwachsa¹⁴⁶ można powiedzieć, że istnieją „społeczne ramy lektury”, których interwencja w tok indywidualnych odczytań jest niebywale silna. Ponieważ lektura jest także konstytuowaniem znaczeń, pozatekstowe sytuacje komunikacyjne modelują, choćby niezauważalnie, proces sensotwórczy. Używając terminologii Emila Dürkheima powiedzieć

¹⁴³ Fenotypowo-genotypową koncepcję dzieła sformułował Sławiński (*Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, s. 33—38).

¹⁴⁴ Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania (zawców)*, s. 17.

¹⁴⁵ Zob. Sławiński, *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*. W: *Badania nad krytyką literacką*. Wrocław 1972.

¹⁴⁶ M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*. Przełożył M. Król. Warszawa 1969.

można, że lektura jako przedmiot badań historycznoliterackich jest „a k t e m s o l i d a r n y m” — w tym sensie słowa „*solidaire*”, w jakim Dürkheim używa go na oznaczenie wzajemnych zależności między faktami, rzeczami i świadomościami.

W swych analizach pozostawałem w obrębie trzech konstelacji dzieł jednego pisarza. Ale pełny ich opis niemożliwy jest przy pozostawianiu tylko w tym obrębie. Sposoby odczytania, a właściwie wyjaśnianie swoistości sposobów odczytania, nieustannie odsyłają poza dane konstelacje. Tym samym — rozwijając dalej tę metaforykę terminologiczną — aby wyjaśnić historycznoliteracką swoistość danych odczytań, trzeba sięgnąć po całości szerszych układów: od konstelacji przechodzić do jakichś g a l a k t y k historycznoliterackich. Te ostatnie mogłyby obejmować np. odczytania całego gatunku (np. powieści historycznej) bądź całego rodzaju literackiego (np. prozy lub poezji). Wiąże się z tym swoistość kolejnej kategorii, jaką — za pracami dotyczącymi ewolucji literackiej — posługiwałem się, tj. normy. Wtedy kiedy mówimy o normach gatunkowych czy stylistycznych, normach składników ważności czy normach wyboru, pozostajemy w obrębie jakby makronorm lektury. Tymczasem materiał empiryczny zmusza do wyodrębniania i posługiwania się mikronormami odbioru, albowiem one to dopiero pozwalają uchwycić swoistość różnic między poszczególnymi wypowiedziami czy stylami lektury. Tak więc gdy makronormy lektury pozwalają na identyfikację dużych skupisk tekstów krytycznych, to mikronormy decydują o wtórnych uwikłaniach aksjologicznych o d r ó ż n i a j ą c y c h najbliższe wypowiedzi nawet wówczas, gdy wspólne im są jakieś makronormy czytania.

Mówiąc o normach ciągle należy pamiętać, że wchodzą one w skład rozbudowanych całości dyskursywnych, że ich wyodrębnienie jest wtórnym — wobec lektury tekstu krytycznego — zabiegiem rekonstrukcyjnym. W istocie rzeczy przecież nigdy nie mamy do czynienia z czystymi normami, tylko z ich tekstowymi użyciami, co dodatkowo komplikuje zabiegi eksplikacyjne. Norma lektury przecież jest o tyle rozpoznawalna, o ile jest potwierdzona przez pewien zespół tekstów krytycznych — tym samym można mówić o normie jako pewnym zjawisku społecznym. Tekst krytyczny natomiast jest — jako wypowiedź — niepowtarzalny w swej organizacji, w swym sposobie globalizacji sensu danego utworu, w swoistości odczytania. Trwa w nim stałe napięcie między powszechnymi normami określonej świadomości literackiej a ich jednorazową, indywidualną realizacją. Ale też żaden tekst historycznoliteracki nie aktualizuje wszystkich norm, ani w mikroskali, ani w makroskali. Normy lektury są więc — jako określony system — podobnie jak typy lektury pewną rzeczywistością zrekonstruowaną, której może nie potwierdzać pojedyncza wypowiedź historycznoliteracka. W danym tekście krytycznym każda norma (np. norma, którą opisywałem przez opozycję część—całość) wchodzi w odmienne

i nie znane sobie wcześniej hierarchie. Tym samym owe mikronormy rzadko są całkiem identyczne w swych użyciach, różnią się i własną wyrazistością, i chwilowymi uwikłaniami. Żadna norma nigdy nie występuje osobno, nie jest elementem izolowanym i nie sposób jej ująć substancjalnie. Chciałoby się powiedzieć, że normy lektury łączą się w różne wiązki, a nawet pojedyncza norma czasem okazuje się wiązką określonych tendencji. Otóż mikronormy, o jakich mówię, każdorazowo implikują misterną sieć powiązań z różnymi sądami aksjologicznymi oraz z innymi normami o większej lub mniejszej wyrazistości.

Swoistą właściwością norm jest łatwość przenoszenia się z jednego środowiska aksjologicznego do innego, o odmiennych hierarchiach wartości. Normy lektury wędrują po różnych odczytaniach wchodząc najczęściej w każdorazowo inne paradygmaty i konteksty. Ta sama norma, np. stylistyczna, w jednym paradygmacie implikuje pochwały, w innym oburzenie, w jednym odsyła do porównań z malarstwem XVIII-wiecznym, w innym do miniatur średniowiecznych. Stąd też swoista ambiwalencja istnienia takich norm: mają one zdolność do izolowania się, a zarazem w każdym kontekście natychmiast łączą się z innymi normami, zanurzając się w uwikłania z każdą z nich.

Norma lektury jest więc jak słowo, wyraziste znaczeniowo w słowniku — tj. wyabstrahowana ze swoich użyć, a zarazem nieczysta, uwikłana znaczeniowo i aksjologicznie w każdej wypowiedzi. Jednocześnie — ze względu na ową łatwość współlistnienia norm w danych użyciach lekturowych — normy lektury nie mają w zasadzie właściwości wykluczania się nawzajem. Znakomita większość norm potrafi ze sobą współlistnieć w idealnej kongruencji. Dlatego też szczególnie atrakcyjne stają się poszukiwanie takich miejsc w wypowiedziach krytycznych, w których normy lektury zaczynają się przełamywać, doprowadzają się do stanu pewnej konfliktowości, a w rezultacie do naruszenia stabilności układu, jaki współtworzą. Każdy tekst literacki odbierany jest niebezpośrednio: normy stanowią tu „terytorium pośredniczące” między dziełem a aktem lektury. Normy zatem to swoiste „sito selekcyjne” hierarchizujące elementy przeczytanego tekstu, wyposażające je w określone znaczenia i wartości. Normy lektury są więc swoistymi barierami ograniczeń, między którymi — ale i dzięki nim — rozciąga się pole wszystkich odczytań danej jednostki historycznoliterackiej.

Norm tych, jak i stylów odbioru, nie należy utożsamiać z normami i stylami aktualizowanymi przez samo dzieło. Utwór literacki może aktualizować normy gatunkowe poematu, a jego recepcja będzie przebiegała w pewnej sytuacji społecznej wedle norm gatunkowych powieści i norm tematycznych historiografii. Oczywiście często wiele norm występujących w odczytaniach jest wyborem spośród norm dostrzeżonych w tekście literackim. Ale status istnienia norm lektury i norm aktualizowanych przez dzieło jest zasadniczo odmienny. Te pierwsze stale się zmieniają, te ostat-

nie są już w dziele nieodwołalnie zamknięte. Utwór literacki XVIII w. nie może się „pożywić” normami powstałymi w następnych wiekach, ale jego lektura będzie się nieustannie wzbogacała o coraz to nowe normy — estetyczne, aksjologiczne, poznawcze *etc.* — zmieniające „obraz dzieła” w świadomości pokoleń¹⁴⁷. Inaczej mówiąc: normy stanowią jeden z głównych składników społecznych ram lektury tekstu literackiego.

Czytelnicy „opowieści biograficznych” aktualizowali przed r. 1939 następujące, swoiste dla tamtego czasu, ramy odbioru literatury, które zadecydowały o powstaniu społecznego wyobrażenia o ostatnich utworach Wacława Berenta:

- 1) normy gatunkowe;
- 2) normy językowe (stylistyczne);
- 3) normy tematyczne;
- 4) normy wynikające ze świadomości historycznej;
- 5) normy adaptacji do zagadnień bieżącego życia literackiego, wedle hierarchii: a) czytelne — nieczytelne, b) aktualne — nieaktualne, c) ważne — nieważne, d) znane — nieznanne, e) potrzebne — niepotrzebne; a także:

6) recepcja dotychczasowej twórczości pisarza;

7) recepcja twórczości pokolenia, z którym wiązano twórczość Berenta.

Wymienione elementy są z jednej strony składnikami „fenotypu” Berentowskich „opowieści biograficznych”, tak jak go ukształtowali czytelnicy (a ja wypreparowałem), z drugiej zaś są „genotypami” wtoczkami w proces historycznoliteracki. One też stanowią szkielet, na którym opierają się wszystkie zaktualizowane przed r. 1939 odczytania dzieła Berenta; innymi słowy — określają też właściwy danemu czasowi zespół „konotacji” literackich¹⁴⁸.

Mówiłem cały czas o normach lektury tekstów literackich. Ale błędne byłoby mniemanie, iż normy owe mają również charakter ściśle literacki. Ich biografia jest nadzwyczaj skomplikowana — genetycznie mogą się całkiem różnić, a funkcjonalnie mogą występować w tej samej roli. Jednocześnie w obrębie wiązek, w jakich występują, tylko niektóre mają motywacje literackie (np. gatunkowe, stylistyczne czy kompozycyjne), większość natomiast uwikłana jest w relacje światopoglądowe, naukowe, filozoficzno-estetyczne *etc.* Tak więc próba interpretacji owych norm, osadzenie ich w trwaniu o krótkim lub długim dystansie staje się zada-

¹⁴⁷ Przykładem mogą być rozważania M. Bachtina *Rabelais w historii śmiechu* (w: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład A. i A. Goreniowie. Opracowanie, wstęp, komentarz i weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975).

¹⁴⁸ Zob. Głowiński, *Odbiór, konotacje, styl*, s. 397.

niem daleko przekraczającym opis kilku konstelacji. Być może, próba taka wymaga zbudowania specjalnego terytorium w obrębie nauki o literaturze, a tym samym istotnego przemodelowania wnętrza badań o charakterze historycznoliterackim ¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Tak sugeruje Sławiński w artykułach: *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, s. 19; *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, s. 59; *O dzisiejszych normach czytania*, s. 9—11, 31—39.