

Włodzimierz Bolecki

"Sztuka aluzji literackiej : Żeromski - Berent - Joyce", Jerzy Paszek, Katowice 1984 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 78/1, 375-389

1987

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.

Skrótowo omówiony tutaj tom prac o Berencie wydaje się nawiązywać do podobnych, wydanych przed paroma laty, publikacji poświęconych wybitnym prozaikom okresu Młodej Polski¹⁴. W latach siedemdziesiątych Instytut Badań Literackich PAN organizował ogólnopolskie konferencje poświęcone twórczości niektórych pisarzy przełomu w. XIX i XX, a rezultaty tych konferencji — tomy zbiorowe, stawały się z konieczności namiastką nie istniejących monografii¹⁵. Na marginesie dodajmy, że zorganizowana w grudniu 1973 sesja o twórczości Berenta zmobilizowała do przygotowania referatów trzech badaczy (J. Paszka, M. Piacheckiego, J. Prokopa). *Studia o Berencie* na szczęście nie muszą pełnić takiej funkcji, wysoki stopień zaawansowania prac nad twórczością pisarza pozwala bowiem obecnie na przejście do etapu badań o charakterze szczegółowym — przynajmniej w odniesieniu do niektórych dzieł. Książka ta w istotny sposób uzupełnia dotychczasowy stan badań, odsłaniając mało dotąd znane aspekty najgłośniejszych utworów Berenta (*Próchna, Oziminy, Żywych kamieni*). W roku 1968 stwierdził z wyraźnym żalem i goryczą Stanisław Pigoń, iż „pisarz ten nie ma dzisiaj szerszego kręgu rozmiłowanych w nim czytelników” — i sąd ten wcale nie utracił swej zasadności. Ale omówiona wyżej publikacja o życiu i twórczości Berenta jest chyba najlepszym świadectwem tego, że nieaktualna jest już druga część wypowiedzi znakomitego historyka literatury: „Bo też nie ma co tać, że dróg do niego krytyka nasza w sposób należyty nie przetorowała”¹⁶.

Ireneusz Sikora

Jerzy Paszek, SZTUKA ALUZJI LITERACKIEJ. ŻEROMSKI — BERENT — JOYCE. (Recenzent: Tomasz Weiss). Katowice 1984. Uniwersytet Śląski, ss. 174. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 641.

Bardzo pożyteczna książka. Zmusza do myślenia. Najpierw zatem o pożytkach. Tematem najnowszej książki Jerzego Paszka są aluzje literackie zawarte w kilku utworach literackich w. XX, a przede wszystkim w *Popiołach* Stefana Żeromskiego, w *Próchnie* Wacława Berenta i w *Ulissiesie* Jamesa Joyce'a. Sześć pierwszych rozdziałów książki Paszka skomponowanych jest symetrycznie. Każdej z wymienionych powieści badacz poświęca po dwa rozdziały. Najpierw wydobywa poszczególne aluzje: *Aluzje literackie w „Popiołach”* (rozd. 1), *Aluzje literackie w „Próchnie”* (rozd. 3), *Aluzje literackie w „Ulissiesie”* (rozd. 5), a następnie przedstawia każdy z wymienionych utworów jako punkt odniesienia dla innych tekstów: „*Popioły*” jako źródło aluzji (rozd. 2), „*Próchno*” jako źródło aluzji (rozd. 4), „*Ulisses*” w literaturze polskiej (rozd. 6). Tę część książki kończy rozdział 7, zatytułowany *Funkcje aluzji literackich w powieściach Żeromskiego, Berenta i Joyce'a*, oraz *Zamknięcie*.

Drugą częścią książki jest *Aneks* podzielony na trzy rozdziały. W pierwszym (*Aluzja literacka w liryce*) Paszek omawia związki między tekstami Kazimierza Wierzyńskiego, Juliana Tuwima i Leopolda Staffa. W drugim (*Aluzja literacka w dramacie*) — przedmiotem analizy są odwołania do tradycji literackiej w dra-

¹⁴ Zob. *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Kraków 1979. — Stanisław Przybyszewski. *W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*. Wrocław 1982.

¹⁵ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Badania nad literaturą okresu Młodej Polski*. „Biuletyn Polonistyczny” 1976, z. 4, s. 70.

¹⁶ S. Pigoń, *Wiązanka historycznoliteracka. Studia i szkice*. Warszawa 1969, s. 337.

macie Tadeusza Różewicza *Białe małżeństwo*. Trzeci rozdział natomiast to *Motyw żywych kamieni w twórczości Wyspiańskiego i Berenta*.

Mimo że pierwsza, obszerniejsza część książki Paszka skomponowana jest inaczej niż część druga, to jednak wszystkie rozdziały pracy łączy konsekwentny wybór przedmiotu analizy i sposób jej przeprowadzenia. Niewątpliwie rozszerzenie obserwacji z powieści na inne rodzaje i gatunki (liryka, dramat) oraz z epoki Młodej Polski na dwudziestolecie (Wierzyński, Tuwim, Staff) i literaturę po r. 1945 (Tadeusz Różewicz, Miron Białoszewski, Józef Łoziński, Jerzy Krzysztoń i in.) było decyzją pod każdym względem korzystną. Z jednej strony otrzymaliśmy przegląd aluzji w różnych typach wypowiedzi, z drugiej — bogaty materiał porównawczy obejmujący blisko wiek cały (analizowane przez Paszka utwory opublikowano w latach 1901—1982).

W każdym z rozdziałów Paszek zebrał imponujący pod względem erudycji i filologicznej docieklivosti zbiór przykładów świadczących o rozmaitych międzytekstowych powiązaniach wymienionych utworów. Bez wątplenia ze studiami tymi będzie musiał zapoznać się każdy historyk literatury, którego interesują filologiczne zagadki tekstów Żeromskiego czy Berenta, a także Wierzyńskiego, Tuwima lub Staffa. Z kolei dla krytyka literatury współczesnej wielce pouczająca może być analiza cytatów ukrytych przez Różewicza w *Białym małżeństwie*. Dużo nowych informacji wnoszą też rozważania Paszka nad polską recepcją Joyce'a — warto w nich zwrócić uwagę na odkrywczą analizę związków prozy Józefa Łozińskiego (powieści: *Pantomator, Apogeuem, Za zimny wiatr na moją wełnę*) z *Ulissem*.

Wszystkie rozważania Paszka mają charakter drobiazgowo analityczny, więc syntetyczne referowanie poszczególnych spostrzeżeń autora jest niemożliwe. Każdemu przypadkowi omawianemu w książce trzeba by poświęcić osobne miejsce.

Odnotujmy zatem, że Paszek stara się „wyliczyć wszelkie dalsze i odleglejsze skojarzenia tekstu Żeromskiego ze Słowackim, Krasińskim i Mickiewiczem” (s. 23) oraz z Wyspiańskim. Wymienia zarówno zapożyczenia stylistyczne (leksykalne), jak i tematyczne (motywy, wątki *etc.*).

Z kolei w rozdziale nt. *Próchna* znajdziemy wiele nie rozszyfrowanych dotąd zapożyczeń Berenta (wskazywał je już Paszek w cennej edycji *Próchna* w „Bibliotece Narodowej”, 1979). Do szczególnie ciekawych rozważań należą porównanie *Próchna* i *Synów ziemi* Przybyszewskiego oraz *Henryka von Ofterdingen* Novalisa. Zaslugą Paszka jest także zwrócenie uwagi na recepcję *Próchna* w okresie Młodej Polski (utwory Zofii Nałkowskiej, Stanisława A. Muellera, Andrzeja Struga, Kazimierza Wroczyńskiego) i nieco później (*Hilary, syn buchaltera* Jarosława Iwaszkiewicza).

Aluzje literackie w *Ulisiesie* Paszek analizuje, co zrozumiałe, nieco inaczej. Korzystając z pracy Weldona Thorntona *Allusions in „Ulysses”. An Annotated List* (1969), poddaje skrupulatnemu badaniu jedną stronę tekstu Joyce'a (w wersji angielskiej i w polskim przekładzie Macieja Słomczyńskiego). Filologiczne komentarze Paszka ujawniają tu niezwykle gęstość zapożyczeń Joyce'a, dostarczając zatem materiału pożytecznego zarówno dla historyka literatury, jak i dla tłumacza czy teoretyka przekładu.

W rozważaniach zamieszczonych w *Aneksie* znaleźć można długą listę związków między tekstami Tuwima, Wierzyńskiego i Staffa (w zakresie rymu, rytmu, sytuacji lirycznych, tytułów, dedykacji, motta i tematów). O przykładach związków *Białego małżeństwa* z tradycją literacką już wspominałem. Wreszcie rozdział ostatni zaliczyć wypada do tzw. cennych przyczynków. Paszek analizuje w nim podobny sposób potraktowania motywu żywych kamieni w twórczości Wyspiańskiego (*Listy*) i w znanej powieści Berenta. Rozdział kończy słowami: „Pisano niegdyś, że *Ozimina* Berenta — to »warszawskie« *Wesele*. Czy nie można powiedzieć, iż dzięki swoim

aluzjom *Zywe kamienie* są w pewnej mierze ukrytym holdem dla autora *Akropolis?*" (s. 164).

Nie ulega wątpliwości, że zagadnienia, o jakich pisze Paszek, są mało efektowne w pracy historyka literatury. Niemniej stanowią ważny, a najczęściej nie zauważany przez czytelników (i badaczy), wymiar istnienia tekstów. Toteż żmudna, bibliograficzna i filologiczna praca Jerzego Paszka zasługuje tym bardziej na docenienie. Każdy z przytaczanych przez niego przykładów jest ważny dla filologicznej wiedzy o poszczególnych utworach. Są to pożytki, których niedocenienie graniczyłoby w nauce o literaturze z lekkomyślnością.

Referując tu pokrótce tematykę — bo nie zawartość — książki Paszka pominąłem zarówno sądy uogólniające towarzyszące poszczególnym przykładom, jak i tezy rozdziału 7 poświęcone funkcji aluzji literackich w prozie Żeromskiego, Berenta i Joyce'a. Paszek rozważa w nim następujące zagadnienia: 1) aluzja a pojemność dzieła (autor twierdzi, że aluzja „jest narzędziem artystycznym umożliwiającym osiągnięcie zwięzłości i lakoniczności tekstu, pozwalającym na skracanie objętości [...]”, s. 119); 2) aluzja a interpretacja dzieła (autor twierdzi, że „od rozszyfrowania wszystkich aluzji literackich [...] zależy w dużym stopniu interpretacja” powieści, s. 121); 3) aluzja a tradycja literacka (autor twierdzi m.in., że aluzje dokumentują „fakt istnienia i trwałość związków w obrębie kultury śródziemnomorskiej”, s. 126); 4) aluzja a samopowtórzenie pisarza (autor twierdzi, że choć „nie ma pisarza, który by się nie powtarzał”, to jednak liczne samopowtórzenia w twórczości Żeromskiego są błędem artystycznym, s. 129); 5) aluzja a przekład dzieła (autor twierdzi, że rozszyfrowanie aluzji bywa warunkiem poprawnego przekładu).

W zamiśle Paszka pięć tez tego rozdziału miało zapewne stanowić uogólnienie szczegółowych analiz. Niestety, jak mi się zdaje, rozdział ten w minimalnym stopniu spełnia taką funkcję. Na pytania, jakie powstają w trakcie lektury wcześniejszych analiz, nie przynosi zadowalających odpowiedzi. Natomiast rozpatrywane osobno, tezy te — poza ostatnią, która jest trafna — budzą same wątpliwości.

Pierwsza jest niedopracowana. „Pojemność” utworu nie jest bowiem terminem nauki o literaturze (np. poetyki tekstu), a posługując się tym określeniem Paszek zahacza o różne sprawy. Najpierw chodzi mu o mechanicznie rozumianą objętość: „oszczędność” *Ulissesa* — czytamy — „daje się obiektywnie zmierzyć: wystarczy do 704 stron *Ulissesa* [...] dodać 554 stronie komentarza Thorntona, by się ogólnie zorientować, ile dzieło Joyce'a jednocześnie zawiera i nie zawiera informacji dotyczących tradycji literackiej” (s. 119). Następnie autor wskazuje na „trudności” w lekturze spowodowane „hermetyzacją i szyfrowaniem” tekstu (s. 121), a przykładem jest większa trudność odczytywania *Próchna* niż *Popiołów* (gdyż w tej ostatniej powieści jest mniej aluzji). Otóż trudności w lekturze *Próchna* wynikają przede wszystkim z zastosowania odmiennych niż w *Popiołach* konwencji narracyjnych, fabularnych, tematycznych, stylistycznych i jeszcze wielu innych, wśród których aluzyjność nie jest akurat najważniejsza. Natomiast sprowadzając rzecz do mechanicznie rozumianej objętości tekstu, trzeba by powiedzieć, że gdyby do *Kordiana* Słowackiego dodać „glossy” sporządzone przez Mariana Bizana i Pawła Hertza, to dopiero by się okazało, z jakim trudnym utworem mamy do czynienia... Nie tędy droga. Jak mi się zdaje, Paszek krąży tu wokół tezy, której ostatecznie nie wypowiada. Chodzi o to, że aluzja zwielokrotnia semantykę tych fragmentów tekstu, w których występuje. Nie ma to jednak nic wspólnego z „objętością” utworu liczoną w stronach.

Z kolei druga teza Paszka, na pozór słuszna, jest tak udokumentowana, że wydaje się w całości chybiona — o czym później. Teza trzecia jest, niestety, ba-

nalna. Natomiast teza czwarta jest po prostu dziwaczna. Autor zastanawia się, czy Żeromski odwołując się stale do tych samych motywów i autorów popełnił „auto-plagiaty”. Sądzi bowiem, że w naszych czasach „ideałem literackim jest stała gotowość autora do coraz to nowych osiągnięć”. A zatem jeśli w kolejnych utworach Joyce’a i Berenta znajdują się aluzje do nie przywoływanych wcześniej tekstów, świadczy to o ich wartości artystycznej (s. 129). Biedny Żeromski, ale go pocieszę: argumentacja Paszka jest tak skonstruowana, że zdyskwalifikowałaby i Kochanowskiego (ciągle ten antyk), i Słowackiego (ciągle ten Szekspir), i Dostojewskiego (ciągle ta *Biblia*). Paszek oczywiście powie, że chodzi mu wyłącznie o „czasy współczesne” (s. 129), więc wymienię jeszcze jednego pisarza: Czesław Miłosz — straszny autoplagiator...

Słowem, gdy już nacieszyliśmy się pożytkami płynącymi z imponującego filologicznego zbieractwa Jerzego Paszka i gdy zaczynamy zastanawiać się nad sposobami wykorzystania tego materiału przez autora, pojawia się niedosyt zamieniający się stopniowo w intelektualne ssanie.

Podstawowe pytanie towarzyszące mi podczas lektury tej książki brzmi: jaką dziedziną wiedzy o tekście zajmuje się Paszek? Autor twierdzi, że jest to „sztuka aluzji literackiej”, i w swej książce odmienia słowo „aluzja” na wszystkie możliwe (według mnie — często niemożliwe) sposoby. Ponadto „sztuka aluzji” — jak dowiadujemy się z pierwszego zdania tej rozprawy — „obejmuje zagadnienia z pogranicza historii i teorii literatury” (s. 7).

Wyzaczyłem sobie zadanie niewdzięczne: spróbuję uzasadnić, że książka Paszka w niewielkim stopniu dotyczy aluzji (a także „sztuki aluzji”) i że umieszczenie jej zagadnień na owym „pograniczu” oznacza raczej odesłanie ich *ubi leones* niż świadome zakreślenie miejsca, po którym autor się porusza...

We *Wstępie* Paszek powołuje się na Michaiła Bachtina, twierdząc, że „Bachtinowska teoria »cudzego słowa« w literaturze może być teoretycznoliteracką podstawą do badań aluzyjności w utworach narracyjnych” (s. 8). Bardzo bym chciał przeczytać w książce Paszka o wyznacznikach takiej „podstawy”. Niestety, Bachtin pojawia się w niej tylko jeden raz (we *Wstępie*) i choć później Paszek kilka razy posługuje się określeniem „cudze słowo”, to nic z tego dla jego analiz nie wynika. Formuła „może być” wyznacza tu, niestety, sytuację wyłącznie potencjalną.

Faktycznie teoretycznym zapleczem Paszka jest rozprawa Konrada Górskiego pt. *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia* (1961, przedruk: 1964). Szkoda jednak, że nawiązując do tej cennej materiałowo pracy Paszek poprzestaje na zawartych w niej — przecenianych moim zdaniem — propozycjach klasyfikacyjnych. Te bowiem są dziś w sposób oczywisty niewystarczające. Podział Górskiego na aluzje bezpośrednie i pośrednie jest nieostry — poszczególne przykłady mogłyby się z powodzeniem znaleźć w obu tych grupach. Ponadto Górski obejmuje terminem „aluzja” bardzo różne zjawiska międzytekstowe, co prowadzi do zatarcia zakresu stosowności tego terminu. Rozprawa Górskiego powstała jednak ćwierć wieku temu, więc — doceniając jej inspirującą rolę — zawarte w niej propozycje można było przemyśleć od nowa. Tymczasem Paszek, nawiązując do Górskiego, także wyróżnia dwa rodzaje aluzji literackich. Dzieli je na jasne (bezpośrednie, dosłowne przytoczenia) i ciemne (pośrednie, swobodne, a często ukryte). Równocześnie, na użytek analizy powieści historycznej, proponuje podział (dziwaczny) na aluzje anachroniczne i nieanachroniczne. Z tych dwóch kryteriów klasyfikacyjnych wynika „następujący porządek: (1) aluzje jasne nieanachroniczne, (2) aluzje ciemne nieanachroniczne, (3) aluzje jasne anachroniczne, (3) aluzje ciemne anachroniczne” (s. 11). Powyższy „porządek” Paszek wykorzystuje w rozdziale 1 (o *Popiołach*), natomiast w następnych dokońca bez niego się obywa. Nie chce mi się wierzyć, że warto budować armatę, żeby z niej strzelić tylko raz, i to na dodatek „na wiwat”. Sprawa ta nie jest zbyt ważna, więc nie będę autorowi psuł zabawy.

Wymieniona klasyfikacja jest jednak w zasadzie jedynym instrumentarium Paszka, z pomocą którego autor analizuje „zagadnienia z pogranicza historii i teorii literatury”. I tu właśnie zaczynają się kłopoty.

Od pierwszych zdań swej rozprawy autor nieustannie nadużywa terminu „aluzja”. Aluzją jest dla Paszka wszystko: cytaty, podobieństwa stylistyczne w utworach różnych autorów, powtórzenia leksykalne w dziełach tego samego pisarza (Żeromski), wątki i motywy, podobne zakończenia akapitów, tytuły, podobieństwa tematyczne, kompozycyjne, a nawet składniowe (budowa zdania). Rzecz w tym, że Paszek nie zadał sobie trudu rozgraniczenia tych zjawisk: wrzucił wszystkie do jednego worka z napisem „aluzje literackie”. Tymczasem nie wszystko, co zdaje się łączyć dany utwór z innymi tekstami, jest aluzją. I co więcej: nawet nie każdy cytat jest aluzją¹.

W książce Paszka brak mi więc elementarnej refleksji nad warunkami istnienia aluzji w tekście literackim. Obok bezdyskusyjnych, trafnych przykładów (których wskazanie jest zasługą autora) mamy w tej pracy wielką liczbę „aluzji” stworzonych jedynie przez swobodne skojarzenia. Oto kilka spośród wielu przykładów, które Paszek uważa za aluzje:

W *Popiołach* znajduje się następujący fragment:

„Na płaskich wyniesieniach gruntu, po prawej stronie Rawki kret wyrzył kilkadziesiąt świeżych, czarnych kretowisk.

— Będzie pogoda... — szeptali żołnierze.

— Ten saper nie będzie ci wywalał ziemi przed deszczami, dopiero jak wiosny pewny, cabas za łopatę i sypie” (cyt. na s. 20)².

Autor *Sztuki aluzji* twierdzi w tym miejscu, że jest to „ciemna aluzja” do *Hamleta*, a na dowód przytacza cytat z tego dramatu, który Żeromski wypisał sobie w *Dziennikach*:

Ha, k r e c i e!

Tak prędko umiesz szybować pod ziemią?

Wyborny z ciebie m i n i e r! [cyt. na s. 20]

Nieco dalej czytamy:

„Do Lelewela nawiązuje [w *Popiołach* — W. B.] Trepka, gdy mówi o Krzysztofie jego ojcu: »Pojechał szukać [...] ziemi innej, nie mojej ani twojej, tylko naszej, gminnej, gromadzkiej«. Znamy te słowa z *Dzienników*, w których Żeromski zapisał: »była ziemia gminna; nie moja, nie twoja, ale nasza, mirska, ziemia ludu święta...« Warto dodać, że podobną aluzję spotykamy w *Dziejach grzechu*: »A warsztaty są nasze — nie moje, nie twoje, tylko nasze, gromadzkie, ojcyste...« (s. 23).

W przypisie 19 do s. 22 Paszek podaje następujący przykład „aluzji nieanachronicznej”: „W słowach starosty kuligu: »Jakoż prędeż niebotyczne cedry zajadłym czas zębem skosi, prędeż kwitnące zwiędnieją laury, aniżeli rozkwitła w serdecznych wirydarzach przyjaźń jakiegokolwiek podpadnie alternacji...«, odnalazłem parafrazę zdania z powieści M. D. Krajewskiego: *Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący* (Warszawa 1785, s. 29): »Prędeż niebotyczne cedry Saturn zajadłym zębem obali, prędeż wyschną helikońskie źródła, aniżeli rozkrzewioną w serdecznych wirydarzach miłość rozprzeże zazdrosna Juno«”.

Z kolei aluzje tematyczne *Henryka Flisa* (1908) Muellera do *Próchna* Berenta Paszek dostrzega w następujących dialogach (cyt. na s. 74):

Próchno:

„— Pić pan będziesz?

¹ Piszę o tym w nie drukowanym szkicu pt. *Historyk literatury i cytaty*.

² Tu i niżej pomijam lokalizację cytatów podawaną przez Paszka. Od niego właśnie — jeśli nie zaznaczono inaczej — pochodzą wszystkie podkreślenia w cytatach.

— Bóg widzi, doktorze — coś zanadto dziś cięży. Nie udźwignę po trzeźwemu”.

Henryk Flis:

„— Ha, gdybym umiał być dość trzeźwym... Dobranoc. Dolega mi trzeźwość: będę pił”.

I dalej. *Próchno:*

„— To jest otchłań — rzekł.

— Kobieta?

— Nie ona jest najczęściej kałużą — tylko nasze myśli i uczucia dla niej”.

Henryk Flis:

„Kobieta jest takim samym faktem przyrodniczym: nigdy nie oddaje nic ponadto, co się w nią włożyło, jest studnią bezdenną, w którą wlewamy naszą własną wodę, by z niej potem czerpać i gasić pragnienie”.

I jeszcze w skrócie inne przykłady aluzji podawane przez Paszka.

Aluzje stylistyczne: „wargi mięły [...] słowo”, „przeżuwał słowo (*Próchno*); „Wykapał [...] słowo”, „żuje i żuje [...] jakieś pytanie” (*Henryk Flis* — cyt. na s. 75).

W *Próchnie* ruch postaci wyrażany jest często za pomocą czasownika „osunąć się”. W *Henryku Flisie* — dowodzi Paszek — „Trzykrotnie postacie «osuwają się» na podłoże [...]. Tak więc trzy «osunięcia się» postaci w *Henryku Flisie* można odebrać jako aluzję do persewerującego słowa *Próchna*” (s. 75).

Paszek wymienia jeszcze aluzje kompozycyjne, którymi mają być krótkie jednozdaniowe akapity, np.: „Życie! życie!...”, „I weszli do tynglu” (*Próchno*); „Długo się jeszcze wałęsał po mieście”, „Potem wszystko ucichło” (*Henryk Flis*).

Poniżej dorzucę jeszcze inne przykłady „aluzji”, tymczasem te, które już przytoczyłem, wymagają komentarza.

Jest charakterystyczne, że Paszek nigdzie nie wyjaśnia sensu tych „aluzji”, zadowalając się wyłącznie odnotowaniem zbieżności — czasem wątpliwych — i ich lokalizacją. Otóż brak wyjaśnienia sensu owych aluzji (znaczenia, funkcji artystycznej, celu, miejsca w komunikacji literackiej *etc.*) jest, moim zdaniem, równocześnie zakwestionowaniem ich istnienia. Innymi słowy, jeżeli — w wielu miejscach — Paszek mówi: „tu jest aluzja”, to mówi. Dlaczego tylko mówi?

Aluzję (aluzyjność) można w tekście literackim rozpatrywać jedynie jako specjalne użycie danego elementu. Specjalne, tzn. zamierzone przez autora w taki sposób, by powstała wyraźna relacja komunikacyjna między autorem a czytelnikiem. Aluzja musi być dla czytelnika sygnałem zauważalnym, pozwalającym się rozszyfrować, a co więcej, wnoszącym do tekstu jakieś dodatkowe informacje — nie istniejące przy „dosłownym” czytaniu utworu.

Mówiąc nieco inaczej: aluzja jest zawsze zamierzoną grą między partnerami komunikacji, w której elementarnym składnikiem jest funkcjonalna ważność przedmiotu aluzji. Robić aluzję można bowiem tylko dla kogoś (czytelnik, słuchacz, widz), do czegoś (przedmiot aluzji) i w jakim celu. Żeby zatem stwierdzić, czy dany element tekstu (cytat, podobieństwo, powtórzenie *etc.*) pełni w utworze literackim funkcję aluzji, trzeba wykazać rzeczywiste istnienie owej gry komunikacyjnej, a więc zarazem dowieść, że równocześnie niezauważenie jakiejś aluzji jest zakłóceniem (czasem przerwaniem) komunikacji literackiej. Aluzyjność jest bowiem zawsze grą o dużą stawkę w tej komunikacji. Tylko te elementy tekstu mogą pełnić funkcję aluzji, które rzeczywiście są w stanie wnieść do utworu dodatkowe informacje czy znaczenia. Aluzyjność niewątpliwie uzupełnia wewnątrztekstową hierarchizację elementów utworu literackiego i zarazem staje się wyrazistym składnikiem scenariusza lektury. Można by rzec, że — *mutatis mutandis* — mechanizm komunikacyjny aluzji przypomina tu zagadkę: skrywa bowiem konkretne (najczęściej jedno) rozwiązanie. Różni się zatem od mechanizmu sugestii

czy symbolu, których scenariusz odbioru zakłada wiele obiektów odniesienia, a zarazem równoczesność wielu możliwych znaczeń.

Tymczasem wedle Paszka wskazać aluzję to tyle, co zestawić mniej lub bardziej podobne elementy różnych tekstów, a rozszyfrować aluzję to tyle, co podać jej źródło. Niestety, nie są to warunki wystarczające. Aluzja — jak wspomniałem — musi uzasadnić w tekście swoje istnienie, musi zatem wносить dodatkowe znaczenia ważne w porządku komunikacyjnym utworu. Jeśli takich znaczeń nie potrafimy wskazać, to znaczy, że nie potrafimy udowodnić aluzyjności danego elementu. Zbieżności i podobieństwa nie są jeszcze, same z siebie, aluzjami. Wspomniałem, że nawet cytaty nie muszą pełnić funkcji aluzji. Cytujemy zawsze wypowiedzi konkretne, natomiast aluzję robimy do czegoś. Otóż jeśli zaznaczam, że cytuję w tym miejscu Ingardena, to równocześnie nie robię do niego aluzji. Aluzyjność musi bowiem opierać się na celowym niedookreśleniu, które — w scenariuszu lektury — wymaga wypełnienia. Można zatem powiedzieć, że — od strony odbiorcy — aluzja jest grą z niewiadomym. Jednakże artystyczną funkcją aluzji nie może być wyłącznie odgadywanie, skąd pochodzi dane zapożyczenie. A to, jak się zdaje, stanowi główny przedmiot fascynacji Paszka.

Używając terminu Austina można by powiedzieć, że warunkiem aluzji jest jej „fortunność”. Jeśli nawet kompetentni czytelnicy utworu literackiego nie dostrzegają aluzji, to znaczy, że albo zostały one użyte nieszczęśliwie (aluzja rozumiała tylko dla autora nie jest aluzją), albo że tak bardzo zmieniły się warunki komunikacji, że aluzje kiedyś oczywiste i jasne — przestały być czytelne. Tu właśnie jest miejsce dla historyka literatury. Może on bowiem rozszyfrować takie „wypłowiałe” aluzje, zrekonstruować warunki ich funkcjonowania i zregenerować sensy dzieła czytelne w innym okresie historycznym.

Tymczasem liczne przykłady zebrane w recenzowanej książce są po prostu martwe. Z faktu podobieństwa wyrażzeń zgromadzonych przez Paszka nic poza powierzchownym podobieństwem nie wynika, a sam autor nie potrafi mnie przekonać, że istnieje tu coś więcej niż podobieństwo czy zbieżność.

Nie chcę przez to powiedzieć, że historyk literatury nie ma tu, wśród takich przykładów, nic do roboty. Wręcz przeciwnie — ma, i to bardzo dużo; z wyjątkiem tropienia aluzji tam, gdzie ich nie ma i nie było. W istocie rzeczy sprawy, którymi zajmuje się Paszek, tworzą trzy bardzo różne obszary wiedzy o tekście. A więc:

1. Niektóre podobieństwa między tekstami można zaklasyfikować jako ślady procesu twórczego. Jest rzeczą naturalną, że w każdym dziele literackim istnieją zwroty, słowa, motywy czy obrazy, które w języku pisarza znalazły się drogą lektur, notatek, wypisów gromadzonych jako materiał do przyszłego (nie zawsze określonego) dzieła. Jest to „stary” materiał użyty do „nowych” konstrukcji — tak jak w budownictwie używa się cegieł z budowli, które się rozpadły, do wznoszenia nowych gmachów. Gdyby więc zdanie z *Papiotów* miało być aluzją do Szekspira czy Krajewskiego, to za aluzję trzeba by uznać wszelkie gotowe formuły, które pisarze wykorzystują w swych utworach³. Np. podane w *Dzienniku czasu zarazy* Defoe’go liczby zmarłych byłyby aluzjami do informacji gazetowych (źródłowych), szeregów personalne w *Buddenbrookach* — aluzjami do dokumentów rodziny Mannów, a *Ulisses* byłby jedną wielką aluzją do prywatnego życia Joyce’a (vide: książka Richarda Ellmanna⁴). Paszek oczywiście ma rację powiadając, że

³ Nie zaprzeczam wszakże, że Paszek znalazł u Żeromskiego parafrazę zdania z utworu Krajewskiego. Twierdzę jedynie, że brak w książce Paszka dowodu, iż parafraza ta jest aluzją.

⁴ Zob. R. Ellmann, *James Joyce*. (1959). Przełożyła E. Krasieńska. Opracowanie naukowe przekładu Z. Lewicki. Kraków—Wrocław 1984.

znajomość dziennika pisarza pomaga lepiej zrozumieć jego powieści (przykład Żeromskiego). Jednak ślady lektur w dzienniku nie stają się automatycznie dowodami aluzji w powieści. W pozostałych wypadkach same podobieństwa stylistyczne są zbyt ubogim materiałem dowodowym, by wnosić o faktycznych zapożyczeniach między konkretnymi utworami. W tych właśnie przypadkach w książce Paszka jest najwięcej dowolności.

Czystą fantazją filologiczną jest wywód o związkach *Sanatorium Pod Klepsydrą* Brunona Schulza z *Ulissem* Joyce'a. Fakt, że czarno-szaro-białe kolory Hadesu w prozie Schulza przypominają białą-czarną tonację epizodu *Hades* w *Ulissee*, Paszkowi „każe domyślać się, iż Schulz słyszał co nieco o eksperymentach Joyce'a i zamierzał im w wybranym zakresie dorównać i nawet przewyższyć samego mistrza”. Równocześnie Paszek chwali „konsekwencję, z jaką rzecz przeprowadził Polak — o wiele wyraźniejszy jest tu koloryt biało-czarny niż w *Ulissee*! [...]” (s. 104).

Szukanie związków prozy Schulza i Joyce'a — rzecz ciekawa, ale nie w taki sposób. Domysły Paszka ilustrują tu raczej hasło „Polak potrafi”, niż — *sine ira et studio* — dowodzą czegokolwiek. Z kolei jedyne sprawdzalne twierdzenie w tym wywodzie: „Podobieństwo obu utworów mogło więc wziąć się ze znajomości kultury antyku u obu pisarzy (tu i tam w opisie Hadesu pojawia się także Cerber) [...]” (s. 104), nie przekracza progu oczywistości...

2. Na pewno nie są aluzjami podobieństwa czy powtórzenia stylistyczne w utworach tego samego pisarza. Paszek zebrał bogaty materiał dotyczący Żeromskiego, jednak przesadna pedanteria w tropieniu aluzji graniczy tu ze śmiesznością.

„Przykładowo, syn Xawery, syn Cedry, mówi: »Oho, zaczyna się ministrantura...«, to przypomina się wypowiedź jego ojca, Krzysztofa, z *Popiołów*: »Będziesz musiał, kochanku, asystować przy ministranturze czułych scen rodzinnych od początku do końca...« i komentarz Rafała, świadka tych scen: »Zaczyna się ministrantura... — myślał w pasji«. Córka Cedry, Weronika, zamierza w ostateczności postąpić tak samo jak zakonnica hiszpańska, którą Wyganowski pokazywał ongi Krzysztofowi. W *Wiernej rzece* umierający Odrowąż majaczy: »Gdzie źrebiec? Gdzie pałasz?«, co jest powtórzeniem słów poturbowanego Cedry w *Popiołach*: »Gdzie pałasz? gdzie pałasz?«” (s. 31).

W wielu utworach Żeromskiego — cytuję nadal Paszka — „spotykamy po mniejsze aluzje do *Popiołów*. Można je wyliczyć w następujący sposób:

a. w *Echach leśnych* tytuł opowieści zaczerpnięty został właśnie z powieści napoleońskiej, w której czytamy: »Słychać było w lasach i mgłę od Starogardu piorunowe łoskoty strzałów i ciągłe echa leśne, jakoby posępne jęki puszczy; [...]»

c. w opisie [...] ptaka w *Wildze* pojawiają się epitety użyte już w *Popiołach*: »złotnia złotolita, melodyjna boguwola, sepleniąca« [w noweli — W. B.], a »złotolita wiwilga« i jej »sepleniący syk« [w powieści — W. B.].

d. w *Puszczy jodłowej* wspomniany jest Rafał i mnóstwo szczegółów znanych już z powieści, a dotyczących lasów świętokrzyskich (»śpiew« puszczy, święty jelen, legenda o monstrancji itp.). [...].

Wydaje się, że zaprezentowane aluzje były świadomie stosowanym środkiem artystycznym Żeromskiego”.

Następnie Paszek dodaje, że w *Dziejach grzechu* „natknąć się można na wiele nie zamierzonych prawdopodobnie powtórzeń” *Popiołów*. „Zdarzają się i fragmenty, które należałoby nazwać autoplagiatami” (s. 32—33).

U Żeromskiego — dowodzi dalej Paszek — trafiają się „powtórzenia również figur brzmieniowych: zdania »Czekajmy! Czyhajmy!« i fraza z *Dumy* »po marzeniu tyłu pokoleń, co się tuli w złomach ruiny« — mają znów swoje antycypacje w *Popiołach*, gdzie mowa o tym, że piękno »czekało tu w utajeniu od dawien dawna,

czyhało w obrazach«, a krzew bukszpanu »tuli pod sobą cień tyli, że w nim głowy nie schowasz« (s. 34).

I jeszcze jeden fragment wywodów Paszka z długiej serii podobnych przykładów:

Wyraźniejszym śladem łączącym *Legiony* [Sienkiewicza — W. B.] z *Popiołami* jest użycie przez Sienkiewicza słowa „włada” (tytuł rozdziału *Popiołowi!*) w rozbudowanym zdaniu o poliptotonowej i paronomastycznej budowie: »Wysoko na niebie zarysowały się kształty kopuły [...] zarazem wielkie i wesole, władne nad całą krainą jakąś radosną władą, potężne a spokojne i ukojone, złane zaś w tak cudny i nieodzowny ład z okolicą [...]«. Pedantyczny filolog — dodaje tu Paszek dygresję — zastanawiałby się też nad podobnym fonicznym obrazem Wenecji w obu powieściach: u Żeromskiego konserwatysty [sic] włoscy »Budowali nową Wenecję na lagUnach UczUć IUdU«, a u Sienkiewicza — »Wenecja, nawet gdy w niej pUsto, może porUszyć czUłe strUny w dUszy poety«. Ale to tylko bezduszny pedant, dostrzegłby tu aluzję literacką, gdyż rzecz wydaje się zupełnie przypadkowa” (s. 36—37).

Zacznijmy od końca: jeśli „przypadkowa”, to po co ten przykład? Jego zamieszczenie miałooby sens, gdyby Paszek pokazał ostrą granicę między tym a pozostałymi przykładami. Nie uczynił tego jednak, a ja takiej granicy dostrzec nie potrafię...

Ten typ przykładów omawianych przez Paszka wymaga trochę zdrowego rozsądku zamiast komicznej niekiedy ekwilibrystyki w uzasadnianiu aluzji pisarza do własnych utworów. Powtórzenie jest strukturalnym elementem każdego języka — także języka literatury. Nie ma nic nadzwyczajnego w fakcie, że pisarze w kolejnych utworach powtarzają te same słowa, wyrażenia, motywy *etc.* Podobnie rzecz się ma np. w sztukach plastycznych czy w muzyce. Taki typ powtórzeń w utworach literackich dostarcza może materiału do badań nad słownikiem pisarza lub — z dziedziny poetyki — do badań nad zastosowaniem tych samych elementów w różnych kontekstach. Przede wszystkim jest jednak faktem z dziedziny psychologii twórczości. W tym zakresie przykłady Paszka niczego nowego nie wnoszą do tez Stefana Baleya i Stanisława Adamczewskiego (sprzed pół wieku!). Oczywiście, historyk literatury mógłby się zastanowić, jak mają się takie autopowtórzenia do programów czy poetyk w danej epoce literackiej, ale tym ciekawym zagadnieniem Paszek akurat się nie zajmuje. Natomiast jego tezę o autoplagiatowości (każdy twórca byłby w tym znaczeniu „autoplagiatorem”!) i autoaluzyjności trzeba tu między bajki włożyć.

3. Następny obszar zagadnień, w którym mieszczą się tropione przez autora omawianej książki „aluzje”, to nic innego jak sfera stereotypów czy klisz stylistycznych właściwych każdej epoce. Zdumiewa mnie, że dla Paszka — który powołuje się przecież na Bachtina! — istnieje jedynie relacja „tekst—tekst” (konkretny), „literatura—literatura”. Z rozważań badacza wyparowały więc całkowicie wszelkie sfery pośrednie, w których zanurzona jest literatura każdej epoki: konwencjonalne sposoby mówienia i pisania, wzorce tematyczne, słowa-klucze (tj. powtarzające się najczęściej) i w ogóle wszelkie zjawiska powtarzalne, które nie będąc właściwościami indywidualnego dzieła (pisarza) tworzą jednak stylistyczną indywidualność każdej epoki literackiej (a mówiąc inaczej: jej socjolekt, w odróżnieniu od idiolektów). Nie ma więc w rozważaniach Paszka miejsca na „szkołę”, „konwencję”, „manierę” typowe dla jednej epoki czy któregoś z jej nurtów (prądów artystycznych). Każde podobieństwo stylistyczne badacz kwalifikuje więc jako aluzję do konkretnego tekstu. „Jedną z takich stylistycznych aluzji [w *Hilarym, synu buchaltera* Iwaszkiewicza] mogłaby być litanijna budowa okresu zdaniowego (na przykład: »T y c h kwiatów tyle tu było, t y c h barw, t y c h kobiet, t y c h sukien...«, co przyppo-

mina te same struktury w *Próchnie*: »My oboje, Lili!... i ten smutek wielkich miast rozpaczny; i te surowe wrota zamkniętych o świecie kościołów; i te po rozpuszcie na rosę marzeń rozchylone białe kielichy tęsknoty, me poezje pisane o świecie; i tego życia mego ostatnie miesiące...«), inną aluzję dostrzegam w porównaniu samochodu do owada w obu tekstach. Hilary: »Cudny samochodzie, zielona maszynko, żywy żuku — powiada do furkoczącego potworka«. Jelsky spoglądał na ruch uliczny podobnie: [...] »z niecierpliwym warczeniem potwornego żuka przeleciał jak strzała dygoczący automobil«. W ostatnim zestawieniu paralelnymi określeniami są nie tylko podkreślone animalizacje samochodów, ale i ich »potworkowatość [...]» (s. 79—80).

Przekłady tego typu idą w *Sztuce aluzji* w dziesiątki. Gdyby Paszek analizował słowo „dusza” w poezji Młodej Polski, to jego użycia musiałyby niechybnie prowadzić do wniosku o uprawianiu „aluzji” na skalę nie znaną w dziejach ludzkości. Dlatego „sztukę aluzji” warto czasem odróżnić od gry iluzji...

Nieco innym przykładem mechanicznego wpychania wszystkich podobieństw w schemat aluzyjności do utworu-poprzednika jest w książce Paszka zestawienie fragmentów *Popiołów* oraz *Kordiana i chama*, które dotyczy wydarzeń na San Domingo. Porównując zbieżności i różnice w powieściach Żeromskiego i Kruczkowskiego, Paszek kończy swój wywód następującym wnioskiem:

„Tak więc, wydaje się, że aluzje *Kordiana i chama* do *Popiołów* — gdy dostrzeże się ich właściwą rangę polemiczną, to znaczy obniży ją do właściwych proporcji — bardziej zbliżają się do aluzyjności typu hołdowniczego (debiutant wobec uznanego klasyka!)⁵ aniżeli propagowanych przez autora i powtarzającą za nim krytyką — aluzji-przeciwstawień, aluzji-polemik ideowych” (s. 43).

Otóż niezależnie od trafności poprzedzających ten fragment rozważań Paszka, ostateczny wniosek tego porównania („aluzyjność typu hołdowniczego [...]”) nie ma żadnej wartości wyjaśniającej. Po pierwsze, w przytoczonym przykładzie brak najmniejszych wskaźników aluzji. Opracowanie jakiegoś tematu nie jest samo z siebie aluzją do opracowań wcześniejszych — choć może być właśnie polemiką. *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego* Mirona Białoszewskiego nie jest aluzją do obrazu Powstania Warszawskiego np. w *Kolumbach* Bratnego. A z innej dziedziny: dwa przekłady tego samego wiersza (np. *Petersburg* Mandelsztama w tłumaczeniu S. Pollaka i S. Barańczaka) nie są wobec siebie aluzjami, choć relację między nimi można określać rozmaicie. Po drugie, wyjaśnianie stylistyki obu tych fragmentów wyłącznie przez mechanizm aluzyjności tekstu późniejszego do wcześniejszego jest tu o tyle bez sensu, że oba te fragmenty są parafrazą wspólnego źródła historycznego. A mianowicie i Żeromski, i Kruczkowski korzystali z *Pamiętników* Kazimierza Luxa (1780—1846) i Piotra Bazylego Wierzbickiego (1776—1852), które w postaci wyciągu ułożył i wydał w r. 1847 Leon Potocki⁶. To, że pierwowzorem opowieści Żeromskiego o San Domingo był pamiętnik Luxa i Wierzbickiego, nie jest tu szczególnie ważne, jednak dla uzasadnienia tej tezy przytaczam jeden z fragmentów:

⁵ Wcześniej Paszek nie wyjaśnił, co to za typ aluzji. Przypuszczam, że to określenie zaczerpnął z rozprawy K. Górskiego *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia* (w: *Z historii i teorii literatury*. Seria 2. Warszawa 1964, s. 9): „Aluzja literacka jest rodzajem hołdu złożonego dawniejszemu dziełu, do którego nowe nawiązuje jako do pewnej podniety twórczej”. Ale w rozprawie Górskiego określenie to odnosi się do nieco innych zjawisk.

⁶ Zob. Wyciąg z „Pamiętników” pułkownika Piotra Bazylego Wierzbickiego. *Wyprawa do San Domingo*. Ułożył i wydał L. Potocki. „Biblioteka Warszawska” 1847, t. 1, s. 591—592.

„W kilka dni po przybyciu naszym do St. Marc Dessalines z całą dywizją Murzynów przeszedł w nocy na stronę powstańców [...]. Nie zdążył jednak batalion jeden, złożony z 400 Murzynów, udać się w pochód za Dessalines'em [...]" (Lux—Wierzbicki).

„przysiliśmy do miejsca St. Marc. W kilka dni później Dessalin z całą dywizją Murzynów przeszedł w nocy na stronę powstańców. [...] Jeden batalion tych Murzynów, czterystu chłopów jak heban, nie zdążył udać się w pochód za Dessalinem" (Żeromski, cyt. na s. 42).

Z dalszych przykładów rezygnuję, bo nie one mnie tu zajmują. Mógłby ktoś wszakże wątpić, czy Kruczkowski znał wspomniany pamiętnik, a zatem przypuszczać, że autor *Kordiana i chama* zrelacjonował „własnymi słowami" wcześniejszą narrację Żeromskiego. Taki jest mniej więcej sens tezy Paszka o „aluzyjności typu hołdowniczego". Niestety, przypuszczenie takie jest bezpodstawne. Kruczkowski rzeczywiście znał opowieść Luxa i Wierzbickiego, korzystał z niej obficie, a czasem dosłowniej niż Żeromski. Wystarczy porównać zakończenie cytowanej przez Paszka sceny.

Lux—Wierzbicki:

„Generał Fressinet, nasz dowódca, rozkazał wystąpić Murzynom do apelu, jak zwyczajnie bez broni; gdy na placu stanęli, batalion Bolesty z bronią w ręku otoczył ich niespodzianie i co do jednego bagnietami wykłuł!"

Kruczkowski:

„Rozkazał tedy generał Fressinet wystąpić czarnym do apelu, jak zwyczajnie, bez broni; gdy na placu stanęli w ordynku, batalion polski otoczył ich niespodzianie i co do sztuki dokładnie bagnietami wykłuł [...]" (cyt. na s. 42).

Żeromski:

„Generał Fressinet, nasz nowy dowódca, Francuz rodowity, rozkazał czarnym wystąpić do apelu, jak co dnia. Zwyczaj wojskowy każe stawać do apelu bez broni. Skoro na plac wyszli, nasz batalion z rozkazu Bolesty otoczył ich ze czterech stron. Generał Fressinet wyszedł. Dał znak. Murzyni nie spodziali się nawet. Chwyciliśmy za broń i wykłulimy bagnietami bezbronych, wszystkich czterystu, co do nogi. Nie upłynęło pół godziny, już ani jeden nie zipał" (cyt. na s. 42).

Nie ma potrzeby, bym w tym miejscu przeprowadzał analizę porównawczą⁷, więc przechodzę do następnych przykładów.

Paszek zwraca uwagę na „analogie pomiędzy monologiem Heleny w rozdziale *Pokuszenie* a przekładem Słowackiego *Księcia Niezłomnego* Calderona. Tu i tam bohaterki przenoszą swoje uczucia na cały świat — na kwiaty i gwiazdy. Tu i tam ulegają podszeptom gwiazd i kwiatów. U Żeromskiego: [...] »Mówiły gwiazdy: [...] patrzyły wysokie kwiaty [...] i mówiły do niej [...]«. Fenixana Calderona—Słowackiego wierzy, iż:

kobieta się rodzi
Gwiazdom podległa i kwiatom,
[.]
Kwiat ci powie da: Przez dzień skonać muszę;" (s. 24)

Kwiaty rzecz piękna, więc pozostawmy jeszcze przy kwiatkach.

W *Próchnie* Berenta „lampy elektryczne są księżycami, a także — zimnymi, czyli martwymi kwiatami:

⁷ Jedno pytanie muszę jeszcze postawić Paszkowi: jeśli San Domingo w *Kordianie i chamie* jest przykładem aluzji do *Popiołów*, to dlaczego ten sam epizod w *Popiołach* nie jest aluzją (także „typu hołdowniczego") do *Tułaczy* J. I. Kraszewskiego (1868—1870, cz. 2, rozdz. 4: *San Domingo*)?

»[...] chłodne księżycy lamp elektrycznych. [...] girlandy tych płonących kwiatów w zimnej nocy. [...] wszystkie te kwiaty, choć barwne, choć płoną, zimne są i bez woni« (s. 72—73).

Paszek twierdzi, że „aluzje” do tych określeń znajdują się w *Rówieśnicach* Nałkowskiej (1909):

„bladofioletowe latarnie, podobne do gigantycznych kwiatów na sztywnych lodygach [...]. Alabastrowe kule światła [...] tkwiły martwo, jak księżycy, ponad białymi chmurami” (cyt. na s. 72).

O rzekomej „aluzyjności” już pisałem — nie będę do tego wracał. Ale czy tego rodzaju podobieństwa między dwoma utworami można kwalifikować jako przykłady związków dwóch konkretnych tekstów? Paszek twierdzi, że tak. Według mnie są one jedynie dowodem konwencji stylistycznej, której uzasadnienia trzeba poszukiwać w różnych, także pozaliterackich, składnikach epoki. W ostatnim przykładzie oczywisty jest wpływ plastycznych schematów secesji. Nie znaczy to oczywiście, że Nałkowska nie „korzystała z pewnych chwytów artystycznych wypracowanych przez Berenta” (s. 73). Młodopolska typowość jest tu jednak o wiele bardziej oczywista niż jakiegokolwiek związki konkretnych tekstów. Paszek tylko raz zauważa istnienie „wspólnego modernistycznego uniwersum symbolicznego” (s. 79), ale spostrzeżenia tego nie łączy z poszczególnymi analizami. Zamiast rzeczywistych interpretacji historycznoliterackich otrzymujemy więc czasem tak dowolne zestawienia związków między utworami, że sprawiają one wrażenie mimowolnego „humoru zeszytów szkolnych”. W *Rówieśnicach* Nałkowskiej — pisze Paszek — „aluzje do *Próchna* polegają na wprowadzeniu motywu szarego życia (na przykład: »szare jest życie«, »Jak ten Szarzyński kunsztownie sieje szarzyznę wokoło siebie«), co odpowiada takiemu motywowi w powieści Berenta (na przykład: »Szare życie, szare życie — bakał. — Szary, przeciętny, nieomal zbyteczny!« [...]» (s. 72). Trochę to tak jakby powiedzieć, że sól i pieprz są aluzjami do obiadu.

Otóż gdyby przyjąć w badaniach literackich metodę wskazywania aluzji, którą niekiedy stosuje Paszek, to można by twierdzić, że zakończenie *Trans-Atlantyku* Gombrowicza (1953) jest aluzją do *Lokomotywy* Tuwima (1938). Wyraźnym śladem łączącym *Lokomotywę* z *Trans-Atlantykiem* jest użycie przez Gombrowicza słowa „buch” w rozbudowanym zdaniu o poliptotonowej i paronomastycznej budowie: „tup, łup, łup i buch i bach buch, i bach bach buch bach, Buch bach, Buch bach, Buch bach, buch, buch, Buch bache m tańcują!”

A u Tuwima:

Zar z rozgrzanego jej brzUCHa bucha:
 Buch — jak gorąco!
 Uch — jak gorąco!
 Puff — jak gorąco!
 [.]
 Para — buch!
 Koła — w ruch!⁸

W obu utworach występuje identyczny rdzeń „buch” — zarówno w funkcji onomatopiecznej, jak i rytmicznej. W obu utworach rdzeń ten wprowadza także motyw rUCHu. Ponadto wiadomo, że Gombrowicz chętnie wykorzystywał w swoich utworach formy literatury popularnej, do jakiej niewątpliwie należy wierszyk Tuwima przeznaczony dla dzieci. Przytoczony fragment *Trans-Atlantyku* można więc odebrać jako aluzję do persewerującego słowa z *Lokomotywy*.

Passons.

⁸ Podkreśl. W. B.

Ze sposobów wyjaśniania przez Paszka „aluzji” w tekście literackim wyłania się bardzo osobliwa koncepcja lektury. Paszek wnioskuje następująco: skoro np. Berent napisał w *Liście do Redaktora „Chimery”*, że cytacje zamieszczone w *Próchnie* nie wymagają odsyłaczy, to znaczy, że „zakłada”, iż „czytelnicy sami, na własną rękę, sięgną do obcojęzycznych źródeł” (s. 49). Ale — ubolewa Paszek — jest to postulat nierealny. I dalej badacz wytyka Berentowi „niedokładności” (s. 49), „dowolności” (s. 50) i „błędne wskazówki” (s. 51). Jako jeden z dowodów podaje następujący przykład:

„Jelsky cytując Nietzschego (»Gdym szatana mego ujrzał, był on poważny, ponury i głęboki... Naprzód, zabijmyż ducha ociężałości!«) zakłada idealną pamięć swoich słuchaczy, którzy powinni wiedzieć, co zostało pominięte w tym odwołaniu się do *Tako rzecze Zaratustra*. A pominięto ważną informację o zwalczaniu »ponoractwa« przez śmiech [...]” (s. 50).

Otóż cała ta koncepcja „zakładania idealnej pamięci” wydaje mi się z gruntu chybiona. Skoro Berent nie sygnalizuje cytatów i skoro twierdzi, że nie wymagają one odsyłaczy, to bezpieczniej chyba uznać, że wie on, co pisze. A mianowicie: zrozumienie tekstu *Próchna* nie wymaga znajomości źródeł ukrytych w nim przytoczeń. Toteż w tym miejscu kwestionuję podstawową tezę Paszka (s. 121—125), jakoby „od rozszyfrowania wszystkich aluzji literackich i personalnych tej powieści zależała w dużym stopniu jej interpretacja” (s. 121). Po pierwsze, nie ma tu żadnych aluzji, lecz ukryte parafrazy różnych tekstów — a to zupełnie co innego. Po drugie, znalazłszy oryginalną wersję danego zdania, Paszek w swym komentarzu nie wnosi niczego do interpretacji tekstu! I nic w tym dziwnego, albowiem sprawy, które objaśnia, w małym stopniu dotyczą interpretacji utworu. Nie znaczy to jednak, by nie można ich mocniej związać ze sprawami interpretacji. Trzeba by jednak najpierw wprowadzić nieco rozróżnień: określić poziomy kompetencji lekturowej, odgraniczyć interpretację wyznaczaną przez wewnątrztekstowe informacje utworu od interpretacji odwołującej się do wiedzy pozatekstowej, opisać czytelność utworu w jego macierzystym kontekście historycznoliterackim, pokazać różnice odczytań wynikające ze znajomości zaszyfrowanych przytoczeń, *etc.* Słowem, trzeba by wyraźnie określić, na czym polegają role interpretatora, edytora, komentatora, a na czym — krytyka, historia czy czytelnika wpisanego w odpowiedni horyzont oczekiwań. A przede wszystkim: trzeba by uzasadnić, dlaczego konteksty wynikające z deszyfracji przytoczeń są dla interpretacji utworu ważniejsze od innych kontekstów. Tych wyjaśnień nie ma jednak w *Sztuce aluzji*. Po trzecie zatem: Paszek utożsamia filologiczną wiedzę o tekście (źródła, materiały, odmiany tekstu *etc.*) z wiedzą czytelnika wyznaczanego przez sensy tekstu literackiego. Innymi słowy — utożsamia figurę czytelnika implikowanego przez znaczenia tekstu powieści z badaczem, edytorem, komentatorem *etc.*, sądząc, że to on jest tym „czytelnikiem idealnym”. Niestety, trzeba to wyraźnie powiedzieć, rola czytelnika implikowanego przez poetykę utworu i rola komentatora jego źródeł są zupełnie różne i do siebie niesprowadzalne. Gdyby było tak, jak sądzi Paszek, to trzeba by powiedzieć, że *Próchno* (*resp.* każdy tekst literacki) przeznaczone jest nie „dla czterech”⁹, lecz dla jednego. A nie mógłby nim być nawet tak świetny znawca tego tekstu jak Paszek, lecz jedynie sam autor — Wacław Berent.

I jeszcze dwie sprawy. W tym samym rozdziale Paszek twierdzi: „Aluzja literacka wnosi wraz ze sobą nie tylko literalność danego słowa, ale i przenosi cały kontekst, w którym się znajduje” (s. 123). Przykładem jest tu tytuł powieści Berenta *Próchno*, który wedle badacza jest aluzją do trzech zdań: Henryka Sienkiewicza

⁹ Robię tu aluzję do artykułu J. Paszka pt. *Berent dla czterech* („Teksty” 1981, nr 1).

(„zdaje mi się, że dotknął próchna [...] duszy” — *Bez dogmatu*), Juliusza Słowackiego („Widać, że coś ci próchno duszy porze” — *Beniowski*) oraz Stanisława Wyspiańskiego („gnasz we własne próchno — *Wesele*). Zdaniem Paszka „nuta demaskacji” tkwiąca w tych fragmentach pozwala sądzić, że *Próchno* należy odczytywać jako parodię, pamflet lub satyrę „na współczesnych artystów”. „Bo jeśli Berent mówi o realnym światku artystycznym i określa go wyrazem metaforycznym »próchno«, wyrazem odwołującym się do obrazu »próchna duszy« u Słowackiego i Sienkiewicza, wyrazem związanym z demaskatorskimi kontekstami w *Beniowskim* i *Bez dogmatu*, to nie może być wątpliwości co do intencji autora” (s. 124). Są. Kilka spraw wypada starannie rozsupłać.

Gdyby tytułowe „próchno” miało być aluzją, to musiałoby być trwale związane z jednym kontekstem. Tak jak np. tytuł *Hamlet — królówic polski* jest aluzją do tytułu dramatu Szekspira. Ale tytułowe „próchno” aluzją do konkretnego kontekstu nie było, nie jest i nie będzie. Nie mamy bowiem żadnej wskazówki nakazującej identyfikację właściwego kontekstu. Natomiast samo słowo w tytule pełni bez wątpienia funkcję SYMBOLU i SUGESTII: tzn. sugeruje zwielokrotnienie wszystkich znaczeń i kontekstów, z jakimi czytelnik potrafi to słowo powiązać¹⁰.

Jakikolwiek byłby rodowód tytułu, nie może on decydować o interpretacji powieści. O tym decyduje analiza całego tekstu, a nie jednego — choćby najbardziej wyeksponowanego — słowa.

„Wydaje się, że odtworzenie macierzystego kontekstu naczelnej metafory *Próchna* pomaga uniknąć paradoksalnych ocen interpretacyjnych tego dzieła [...]” — czytamy w tym samym wywodzie Paszka (s. 124). Doprawdy dziwiu mu się: kilka stron wcześniej przekonywał czytelnika, że *Próchno* jest utworem „polifonicznym”... Otóż jeśli tak jest rzeczywiście, to „paradoksalne interpretacje” są funkcją i poetyki, i norm lektury tego tekstu, a nie — jak twierdzi Paszek — wynikiem znajomości „właściwych kontekstów” tytułu.

Mógłbym jeszcze długo polemizować z autorem *Sztuki aluzji literackiej*, gdyż zebrał w swojej książce przykłady ciekawe, intrygujące i wciągające w zakamarki powiązań międzytekstowych. Wszystko jednak winno mieć miarę, więc kończę tu polemiki dotyczące szczegółów analitycznych książki. „Ta możliwość porównań i zestawień [...] — podsumowuje Paszek swoje analizy — jest czynnikiem pozwalającym na zaistnienie nowego rodzaju przeżycia estetycznego: kontemplacji piękna ewoluującej i przekształcającej się literatury” (s. 120). Coś w tym jest, ale przykłady zebrane przez Paszka nie przekonały mnie do tej koncepcji estetycznej. Nie przekonały mnie też, że wszystkie są przykładami „sztuki aluzji”. Gdyby „sztuka” ta — jak pokazywałem na wybranych przykładach — miała polegać na ukrywaniu „aluzji” wszędzie tam, gdzie je tropi Paszek, to czytaniu literatury towarzyszyłaby nam częściej nie kontemplacja, lecz irytacja.

Zaczynając swą rozprawę Paszek zaznacza, że niedobrze się dzieje, gdy aluzje „tworzy dopiero interpretator utworu, wiążąc jakieś określenie lub obraz z opisywanej powieści, sztuki czy pieśni z domniemanym źródłem. Wtedy zaczyna dominować w badaniach osławiona »wplywologia«” (s. 11). Bardzo trafne spostrzeżenie, szkoda tylko, że autor *Sztuki aluzji* sam nie zawsze o nim pamiętał.

Szkoda też, że nie pamiętał o fundamentalnej dla swych rozważań rozprawie Wacława Borowego *O wpływach i zależnościach w literaturze* (1921), na którą zresztą parokrotnie się powołuje! Gdyby ją przestudiował uważniej, musiałby się zgodzić z Borowym, że „wplywologia” wcale nie była „osławiona”, albowiem wniosła do historii literatury niekwestionowaną porcję wiedzy, ustaleń czy badań szczegóło-

¹⁰ Nb. w twórczości Słowackiego słowo „próchno” pojawia się w wielu kontekstach. Dlaczego Paszek wybiera tylko ten jeden?

wych. W rozprawie Borowego mógłby też Paszek znaleźć wiele trafnych pomysłów klasyfikacyjnych i interpretacyjnych, które dokładnie pasują do sporej części zebranego w *Sztuce aluzji* materiału. Ale przede wszystkim nie znalazłby Paszek pomysłu, że materiał ten trzeba wyjaśniać z pomocą terminu „aluzja”. Albowiem — ostrzegali Borowy — nawet w najbardziej oczywistych przypadkach zapożyczeń zdarza się, że pisarz „używa słów jakiegoś poprzednika z całą świadomością, ale bez zamiaru, aby wiedział o tym czytelnik”¹¹.

O tym wszystkim napiszę przy innej okazji. Teraz już kropka: •

Włodzimierz Bolecki

Stanisław Gawliński, SZKOŁA POETYCKA JÓZEFA CZECHOWICZA W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM. (ELEMENTY SOCJOLOGII I POETYKI). (Recenzent: Wiesław Paweł Szymański). Katowice 1983. Uniwersytet Śląski, ss. 176 + errata na wklejce. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 634 (Redaktor serii „Historia Literatury”: Ireneusz Opacki).

Stanisław Gawliński, nawiązując do prac Janusza Stradeckiego, Janusza Sławińskiego, Michała Głowińskiego, poświęconych zagadnieniom grupy literackiej, w swej dysertacji podjął rzadko i okazjonalnie opracowywaną problematykę szkoły poetyckiej (w tym przypadku Czechowicza)¹. Autor przede wszystkim zajął się opisem i rekonstrukcją tych składników życia literackiego i modeli poetyckich, które zaliczyć by można w poczet czynników szkołotwórczych. Rozstrzygnięcie kwestii dokonuje się tu zgodnie z zasadą diachronii i synchronii, określoną przez Sławińskiego: „Poprzez grę elementów »związanych« i »swobodnych«, konstytutywnych i modyfikujących, kanonizowanych i peryferyjnych, a zatem przez stosunki strukturalne wypowiada się akcja procesu historycznoliterackiego”².

W rozdziale 1 odtwarzana jest konsytuacja historycznoliteracka poezji okresu międzywojennego. Autor opiera się tu na wypowiedzeniach teoretyków, krytyków i poetów: członków Kwadrygi oraz Juliana Przybosa, Jana Brzękowskiego (omówiona jest jego koncepcja „poezji integralnej”), Lecha Piwowara, Karola Irzykowskiego, Karola Wiktora Zawodzińskiego. Rozróżnienia i ustalenia badacza są wnikliwe, subtelne i szczegółowe. Dzięki temu powstał dynamiczny obraz rozumienia poezji: od negacji modelu skamandryckiego przy pomocy założeń Awangardy krakowskiej (dokonanej m.in. przez „Kwadrygę”) do przewyciężenia „peiperyzmu” i szukania nowych dróg poetyckich. Podobną dramaturgię miała twórczość Czechowicza, dla którego punktem wyjścia była estetyka „Zwrotnicy” (dyscyplina twórcza, umiar, logika, prezentyzm — s. 30). Stawiając na czołowym miejscu wyobraźnię

¹¹ W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*. W: *Studia i szkice literackie*. Wybór i opracowanie Z. Stefanowska i A. Paluchowski. T. 2. Warszawa 1983, s. 41.

¹ Gawliński nie wziął pod uwagę pozycji książkowej K. Wyki pt. *Pokolenia literackie* (Kraków 1977), która aczkolwiek nie jest ściśle związana z tematem dysertacji, daje szeroką panoramę zjawisk łączących się z problematyką szkoły. Wartość dzieła Wyki — jak napisał H. Markiewicz w przedmowie (s. 12) — „tworzą nie tylko rozwiązania, jakie książka przynosi, ale także postawione w niej i do dziś otwarte pytania oraz hipotezy robocze o niewygasłej sile inspiracji”.

² J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*. W: *Dzieło — język — tradycja*. Warszawa 1974, s. 31.