

# Maria Piasecka

---

## "O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku", Marek Piechota, Katowice 1992 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 85/2, 241-245

---

1994

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ostatnią sprawę sprowadza tylko do wymiarów wzmiankowanej od czasu do czasu kwestii „konwencji teatralnej” — co zresztą jest w zgodzie z obranym przez niego terenem penetracji badawczej. Zdecydowanie za rzadko natomiast odwołuje się już do poetyki historycznej, do badań w ogóle dramatu jako struktury immanentnej. Zaufać należałoby tymczasem Irenie Sławińskiej — wytrawnej znawczynie „czytania dramatu”, w tym również autorce pionierskich w Polsce prac na temat czasu i przestrzeni w dramacie — która w swoim szkicu teoretycznym (będącym plonem kilkakrotnie modernizowanych przemyśleń) pisze wprost, iż „funkcjonalna analiza dramatu stanowi pierwszy i konieczny zabieg badawczy, a narzędzia proponowane przez tradycję strukturalistyczną są nadal bardzo przydatne”. I podkreśla jeszcze: „Pierwszy i konieczny to zabieg”, na którego podstawach dopiero — by uzupełnić myśl Sławińskiej — zaszczebiać można następnie inne „oferty metodologiczne”; ostatecznie bowiem jest ona zwolenniczką — tak jak i Próchnicki — „pluralizmu metodologicznego”<sup>3</sup>.

Autor *Romantycznych światów* zdaje się być świadomy własnych ograniczeń. Tym faktem można tłumaczyć jego zastrzeżenie, iż nie daje w swojej książce typologii utworów dramatycznych Słowackiego. Nie formułuje ponadto w niej w sposób wyraźniejszy żadnych prawidłowości, nie przedstawia schematów czy modeli mechanizmów operowania przez twórcę *Kordiana* kategoriami czasu i przestrzeni. W głównym trzonie pracy ogranicza się do serii analiz i interpretacji kolejnych dramatów, często akt po akcie, scena po scenie, a potem — pomijając kilka ustaleń ze wstępu — nie podsumowuje tych interpretacji w jakimś fragmencie o charakterze tradycyjnego zakończenia. Uwagi ogólniejszej natury należy w rezultacie „wylawiać” z toku analitycznego całej książki.

Przy okazji np. oglądu *Balladyny* Próchnicki konfrontuje klasycystyczny dramat zamknięty z charakterystycznym dla romantyzmu dramatem otwartym i pisze: „W dramacie zamkniętym czas jest jednolity, jednoliniowy i ciągły; podobnie z przestrzenią, która nie obejmuje obszarów wydarzeń akcydentalnych. Dramat otwarty przeciwstawia nieprzerwanemu, równomiernemu ciągłowi chwilę pierwszoplanową w stosunku do czasu w całości utworu. Przestrzeń będzie eksponowana nie jako skonwencjonalizowana konieczność, lecz jako istotny środek wyrazu, który można z dużą dowolnością kształtować. Zdarzało się tak sporadycznie już w starożytności, potem utrwaliła to tradycja szekspirowska, którą romantycy podnieśli do rangi reguły”. Kilka wierszy dalej dodaje ponadto: „Jest coś niezmiernie charakterystycznego w rozrzutności, z jaką romantycy tworzą swoje dramaty, budując szerokie perspektywy czasowo-przestrzenne. Różnorodność i wielość czasów i przestrzeni nie jest chaotyczna, lecz podporządkowuje się nadrzędnym celom artystyczno-ideowym” (s. 92). A w innym jeszcze miejscu uzupełnia: „romantyczną nowością jest odrzucenie tezy wynikającej z codziennego przekonania o jednorodności świata, wraz z artystycznymi konsekwencjami, jakie to powoduje” (s. 102). To najistotniejsze obserwacje na temat traktowania czasu i przestrzeni w dramatach Słowackiego, ujmowania obrazu rzeczywistości w całym w ogóle romantyzmie, którego Słowacki był najbardziej charakterystycznym reprezentantem. Ostatecznie też wszystko to autorowi *Romantycznych światów* udało się pokazać i udokumentować.

Na koniec jeszcze uwaga o innym zupełnie charakterze: w recenzowanej książce zaskakuje nadmiernie swobodne operowanie interpunkcją, bywa, że najwyczałnijej jej brak. A przecież w tym zakresie nadal obowiązują powszechnie przyjęte zasady.

Janusz Skuczyński

Marek Piechota, O TYTUŁACH DZIEŁ LITERACKICH W PIERWSZEJ POŁOWIE XIX WIEKU. Katowice 1992, ss. 136. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 1265. (Redaktor serii „Historia Literatury Polskiej”: Stefan Zabierowski. Recenzent: Stanisław Makowski).

W polskich badaniach z zakresu teorii i historii literatury mało i niesystematycznie zajmowano się tytułami utworów. To przekonanie Marka Piechoty zadecydowało o kształcie jego książki. Pierwszą jej część stanowi przegląd stanowisk badawczych i literackiej praktyki, od romantyzmu po współczesność. Piechota wiele uwagi poświęca statusowi ontologicznemu tytułu wobec dzieła — odpowiedzi na pytanie, czy tytuł dzieła literackiego stanowi jego integralną część, czy znajduje się poza nim. Kwestia ta jest, wedle autora, zbyt często pomijana przez badaczy. Wyznania Andrzejewskiego na temat powstawania tytułu *Popiół i diament* oraz Sienkiewicza na temat *Quo vadis* skłaniają Piechotę do wniosku, iż tytuł nie musi być rezultatem stosowania się do

<sup>3</sup> I. Sławińska, *Czytanie dramatu. W: Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988, s. 7–15.

wymogów konwencji, może być „efektem wyteźonej pracy twórczej”, aby stać się „jednym z wyznaczników artyzmu” dzieła (s. 12).

Pisarze przekonani byli o tym od dawna, w badaniach naukowych zagadnienie ma krótszą historię. Henri Béhar przypomina stwierdzenie Octave'a Uzanne'a z pracy *Des titres de livres* z r. 1878 syntetycznie ujmujące kilka funkcji tytułów dzieł literackich: apelatywną, desygnującą, reklamową i poetycką<sup>1</sup>. Cieszą się one zainteresowaniem badaczy do dnia dzisiejszego.

Uzanne trafia w sedno interesującego nas problemu, a przed niewtajemniczonymi zachęcająco odsłania perspektywę badawczą. Wskazane przez Uzanne'a funkcje tytułów dzieł literackich to najwdzięczniejsza część tego pola badawczego, nie pozbawionego trudności systematyzacji, z którymi zmagają się książki Piechoty. W pracy dominuje refleksja teoretycznoliteracka i metodologiczna – dotyczy to pierwszej części. Sam temat książki narzucić musiał pewnie decyzje, a ponadto zaważyła tutaj dbałość autora, by nie pominąć komplikacji interpretacyjnych, niespodzianek i uwikłań.

Niespodzianką taką, zwłaszcza dla kogoś po raz pierwszy zapoznającego się z zagadnieniem tytułów, będzie uświadomienie sobie, że oczywiste stwierdzenia Uzanne'a charakteryzują jedynie czasy nowożytne. Tytuły dzieł romantycznych należy widzieć na tle epok wcześniejszych. Studium Piechoty w pełni to umożliwia. Jako własną hipotezę roboczą traktuje autor sąd Mieczysława Wallisa, iż tytuły dzieł sztuki służyły początkowo identyfikacji. Do tej głównej funkcji przyłączyły się z czasem inne.

Przedstawione przez Piechotę definicje słownikowe terminu „tytuł” pozwalają zauważyć, że wyraz ten poszerzał na przestrzeni wieków swe znaczenie, łączony był z kontekstem literackim i nieliterackim. Zmieniała się w czasie również karta tytułowa książek. Zwyczaj umieszczania tytułu na początku książki związany był z jej kształtem materialnym, dzieła pisane na zwojach identyfikowano na podstawie tytułów widniejących na końcu. Dopiero rozpowszechnienie druku wykształciło nowoczesne pojęcie tytułową. Piechota przypomina, że karta romantyczna różniła się od nam współczesnej tym, że zazwyczaj dopiero po tytule dzieła umieszczano imię i nazwisko autora (np.: *Maria. Powieść ukraińska przez Antoniego Malczeskiego; Beniowski. Poema przez Juliusza Słowackiego, pięć pierwszych pieśni*).

Na pytanie, czy tytuł utworu należy do dzieła literackiego, czy też nie, twierdząco odpowiadają tzw. integrysty, przecząco – mniej liczni dezintegrysty. Dezintegrystką była Stefania Skwarczyńska, która jako pierwsza wśród polskich badaczy (1954) sformułowała pogląd, iż tytuł odnosi się do dzieła, lecz nie stanowi jego części – wyjątkiem byłyby niektóre utwory liryczne. Dominacja stanowiska dezintegrystycznego dotrwała do wydania 3 *Słownika terminów literackich* Stanisława Sierotwińskiego (1970), później zaobserwować można było postawy kompromisowe (M. Wallis, T. Dobrzyńska), które dałyby się ująć następująco: wpływ tytułu na rozumienie i przeżycie utworu stanowi kryterium decydujące, czy tytuł należy do dzieła, czy też nie. Funkcja identyfikująca wykluczałaby z dzieła tytuł będący np. określeniem gatunkowym (*Poezje, Dramaty* itp.). Do integrystów zalicza Piechota autorów nowszych prac: Andrzeja Stoffa, Henryka Markiewicza, Danutę Danek.

Przegląd stanowisk badawczych pozwala zauważyć, że i one (choć mają krótszą historię) podlegały, jak funkcje tytułów, ewolucji, wiążąc coraz ściślej tytuł z dziełem literackim. Czy zadecydowały o tym także same przemiany tytułów dzieł, idące jakby w dwóch kierunkach – urynkowania i poetyzacji? Wydaje się bowiem, że z jednej strony tytuły stały się samoistnym towarem rynkowym, a z drugiej finezyjną mikrostrukturą poetycką.

Oczywiście, interpretacja stosunku tytułu do dzieła zależy w ogromnej mierze od docieklowości i kompetencji odbiorcy, jak słusznie zauważa Piechota sytuując siebie zdecydowanie wśród integrystów. Ta postawa badawcza przesądza o drugiej części jego studium, poświęconej już wyłącznie tytułom romantycznym, a rozpoczynającej się obszerną *Dygresją o magii imion i tytułów*. Istota romantycznego rozumienia dzieła literackiego i jego tytułu określona jest przez Piechotę jako topos: dzieło-dziecko, tytuł-imie. Choć w ciągu wieków porównywano twórczość literacką do przedłużania gatunku, a autorstwo do ojcostwa, w romantyzmie ten sposób myślenia rozpowszechnił się szczególnie. Wymownym świadectwem są listy Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Kraszewskiego i innych autorów. Ów stary topos pozwolił przyrównać twórcę do Boga, stwarzając on bowiem i nazywa to, czego przedtem nie było, jako, wedle słów Krasińskiego, „objawiciel”.

„Magia” tytułów, jak to określa Piechota, związana z romantyczną wiarą w moc kreatywną poety, mogła być też wyrazem wzmoczonego przeświadczenia epoki, iż wszystko jest szczególnie

<sup>1</sup> H. Béhar, *O tytułach surrealistycznych*. Przełożyła A. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2, s. 262.

znaczące, zwłaszcza imiona tytułowych bohaterów literackich. Jeśli klasyczna tradycja nakazywała wybierać je spośród gotowych, romantycy tworzyli nowe (Grażyna, Kordian, Kirkor, Balladyna), odpowiadające ich ideałom estetycznym i poglądom filozoficznym. Z istniejących zaś imion i nazwisk próbowali odczytać losy jednostek i społeczeństw.

Kolejną kwestią, na której skupia się Piechota, jest ukształtowana w romantyzmie teoria tytułu. Trudno ją wedle badacza zbudować, gdyż wypowiedzi twórców na ten temat są lakoniczne i pojawiają się okazjonalnie. Romantycy, inaczej niż pisarze oświeceniowi, nie mieli zwyczaju w przedmowach do swych dzieł zajmować się tytułami, a jeśli – to często w celu zmistyfikowania źródeł.

W podrozdziale „Mąż” – „Hrabia Henryk” – „Nie-Boska komedia”. Od konwencji do konspiracji przedstawione mamy trzy fazy pracy Krasieńskiego nad sformułowaniem dla dramatu zadowalającego tytułu. Historia powstawania jego odmian potwierdza integralność tytułu i dzieła. Każda jest inną propozycją interpretacyjną, akcentuje inną część oraz inną warstwę dramatu: pierwsza odmiana – bardziej sferę prywatną, druga społeczną. Ostateczna wersja, odsyłająca do dzieła Dantego, tak dalece zwiodła badaczy, że zapisywali tytuł *Nie-Boskiej komedii* w różny sposób: *Nieboska komedia*, *Nie Boska komedia*, *Komedya Nieboska*, *Nieboska*. Z każdą wersją związane były konsekwencje interpretacyjne. Badacze uznawali, że dramat powstał z inspiracji *Boskiej Komedii* Dantego, tymczasem Piechota przyznaje tu rację Konradowi Górskiemu: Krasieński poszedł tropem Dantego dopiero po napisaniu utworu. Pomijanie majuskuły w słowie „Boska” oraz łącznika nie oddawało intencji Krasieńskiego, który chciał, jak podkreśla Piechota, by jego dzieło odczytywane było w kontekście Dantego dla odwrócenia uwagi od zawartych tu aktualnych treści politycznych.

Zajmując się *Panem Tadeuszem* autor również uwypukla interpretacyjny walor tytułu Mickiewiczowskiego arcyepoematu. U obu wieszczów tytuł jest niezmiernie istotny, choć Krasieński szukał go dla gotowego utworu, a Mickiewicz zachowywał tytuł, choć utwór zmieniał się w trakcie pisania. Początkowo w listach do przyjaciół *Tadeuszem* zwał poemat-sielankę, nie wiedząc jeszcze, że rozrośnie się on w epopeję. Zmienił się też w trakcie pracy nad dziełem główny jego bohater, a tytuł pozostał stary. Czy Mickiewicz nie chciał go zmienić z przywiązania – pyta Piechota? I odpowiada: pozostawienie imienia Tadeusza w tytule odwraca uwagę od głównego bohatera, Jacka Soplicy, który ujawnia się dopiero pod koniec epopei, a dzięki temu wątek sensacyjny arcyepoematu zostaje zachowany i trzyma czytelnika w napięciu. Dopiero postawa uznająca integralność utworu i tytułu umożliwi właściwe jego rozumienie, pisze Piechota twierdząc, iż dezintegrystyczne stanowisko Manfreda Kridla pozwoliło uczonemu wydać niegdyś opinię, że tytuł *Pan Tadeusz* nie pełni żadnej funkcji i nie ma znaczenia dla dzieła.

Trudno zaakceptować oba sądy Piechoty, poparte nieprzekonującymi dowodami. Jeśli Kridl nie doceniał wagi tytułu epopei Mickiewicza dla jej treści, nie oznacza to, iż w ogóle odmawiał tytułom przynależności do dzieł. Chęć wyeksponowania sensacyjnego wątku nie musiała być i nie była ani jedynym, ani najważniejszym powodem, dla którego Mickiewicz zatytułował swoje dzieło *Pan Tadeusz*.

Nie zawsze utwory literackie były wykańczane przez twórców w postaci tzw. odautorskiej ramy, której początek stanowiła ostateczna wersja tytułu. Trudności sprawiały badaczom dzieła wydawane pośmiertnie. Wymownym przykładem byłyby przypomniane przez Piechotę kłopoty z ustaleniem tytułów niektórych dramatów Słowackiego. Tytuł *Fantazy*, pochodzący prawdopodobnie od Teofila Januszewskiego, przyjął się jako zgodny z konwencją epoki, oznacza bowiem imię bohatera. Nie przyjęła się natomiast propozycja Antoniego Małeckiego, który wydał ów dramat nadając mu tytuł *Niepoprawni*. Jak chciał zatytułować dzieło sam twórca? Może, sugeruje Piechota, *Idalia*, czyli nowa *Dejanira*? Nie wiadomo było również przez pewien czas, jak Słowacki miał zamiar zatytułować swój mistyczny dramat znany dziś jako *Agezylausz*. Zanim Kleiner starannie odczytał w autografie tytuł utworu w obecnym brzmieniu, praktyka teatralna optowała za *Królem Agisem* (imię drugiego z głównych bohaterów dramatu), ze względu na skojarzenia z *Królem-Duchem* oraz *Królem Learem*.

Tych kilka uwag o dramatach Słowackiego kończy rozważania Piechoty na temat tytułów romantycznych. Pod względem teoretycznym i metodologicznym zawartość książki przedstawia się okazale. Niekosyt wiąże się natomiast ze sprawą dla tego typu pracy podstawową: właśnie tu powinna być zamieszczona wyczerpująca lista tytułów romantycznych. Skoro np. Béhar dołącza do swego, zaledwie 16-stronicowego artykułu, spis 1000 tytułów utworów surrealistycznych (niestety, za zgodą autora nie wydrukowanych przez „Pamiętnik Literacki”), czy romantyzm nie mógłby posiadać odpowiedniego spisu w książce poświęconej, chyba po raz pierwszy, właśnie temu problemowi? Zwłaszcza że cząstkowe wywiązanie się z owej powinności skłania do istotnych uwag.

Otóż najpopularniejszy tytuł poetyckiego dzieła literackiego wydawanego jako książka w dobie romantyzmu to po prostu — *Poezje*. Obserwację tę umożliwia zestawienie nazwisk autorów wedle chronologii ukazywania się pierwszego zbioru ich twórczości o takim tytule; rozpoczyna tę listę Mickiewicz (1822), kończy Seweryn Filleborn (1847). Tomiki identycznie zatytułowane zawierały niemal wszystkie rodzaje twórczości romantycznej: wiersze, poematy, powieści poetyckie, dramaty, komedie, tragedie, sentencje wierszem i prozą. Niekiedy tytuły posiadały dookreślenia, a tu z kolei najczęściej powtarzały się „pieśni”, „piosnki” i „pienia”. Romantyczne uwielbienie muzyki odzwierciedlone zostało więc także i w tej sferze. Wydawałoby się, że wyobraźnia podsunie twórcom wymyślniejsze tytuły książek, tymczasem Piechota wymienia wśród najoryginalniejszych: *Dźwięki minionych lat* Gustawa Ehrenberga, *Egzercycje poetyckie* Tomasza Augusta Olizarowskiego oraz *Jawy* Józefa Komierowskiego. Tak więc ów skromny przegląd ukazuje twórców romantycznych „w okowach obojętności konwencji” (s. 124), nie pozwalającej na wybór tytułu, który nie byłby imieniem bohatera, określeniem tematu dzieła, lub terminem gatunkowym (duma, dumanie, drama, komedia, tragedia, fantazja sceniczna, powieść itp.).

Na ostatnich kartach książki przedstawia Piechota interesujący, choć niezbyt obszerny rekonstruans poświęcony autorstwu dzieł romantyków. Wydawałoby się, że status ontologiczny twórcy wobec dzieła jest jednoznacznie określony — istnieje on poza dziełem. Jednak nazwisko autora wpływa na odczytanie utworu, co charakterystyczne jest zwłaszcza dla romantyzmu, kiedy to czytelnicy łatwo utożsamiali pisarza z bohaterami jego dzieł.

Romantycy, zauważa Piechota, zarówno wpisywali swą prywatność w tworzone dzieła, jak i dążyli do ukrycia autorstwa, z powodów np. politycznych. Różne sposoby włączania się pisarza jako prywatnej osoby w dzieło literackie spowodowane były, twierdzi badacz, powszechną w romantyzmie bliskością autora i podmiotu mówiącego. Sprzyjało tej tendencji uprawianie takich gatunków, jak poemat dygresyjny czy gawęda, nasycanie ich żywiołem lirycznym oraz emocjonalny stosunek poetów do własnej twórczości. Tak więc romantyczni twórcy z jednej strony zacierali granicę między prawdą a fikcją literacką, między biografią bohaterów a własną, z drugiej zaś — posługiwali się pseudonimami i akronimami, wydawali dzieła anonimowo, sugerując autorstwo innych osób.

Biorąc pod uwagę obfitość zgromadzonego w książce Piechoty materiału wypada zgodzić się z badaczem, który w zakończeniu pisze, iż „pod względem poznawczym płodna okazała się koncepcja, w myśl której rozpoznawanie elementów delimitacyjnych romantycznego dzieła literackiego rozpocząć należy od jego tytułu i związanych z nim kwestii autorstwa” (s. 124). Czy jednak Piechota udowodnił, jak zamierzał, że tytuł romantyczny zawsze stanowi integralną część dzieła literackiego? Niewątpliwie, jak zaznacza ostrożnie badacz, niekiedy decydująco wpływa na kierunek jego interpretacji, lecz czy przede wszystkim nie dzieje się tak w przypadku dzieł najwybitniejszych, stanowiących główny materiał dowodowy w omawianej pracy? Sformułowanie odpowiedzi na to pytanie wymagałoby zapoznania się z obszerniejszym spisem tytułów romantycznych. W jakim stopniu wpływały na odczytanie dzieł literackich tytuły będące określeniem gatunkowym, np. najpopularniejszy, jak stwierdza Piechota, tytuł *Poezje*? Czy w epoce miały za zadanie zorientować odbiorcę, czy dezorientowały go w stosunku do treści utworów? Czytelnik książki o tytułach romantycznych ma prawo spodziewać się tutaj odpowiedzi na podobne pytania. Ustalanie zasad teorii i praktyki romantyków dotyczącej nadawania tytułów nie wydaje się inspirujące poznawczo, zwłaszcza jeśli jest to m.in. sformułowana przez Piechotę „zasada koherencji znaczenia tytułu i treści utworu” lub zasada „kontynuacji tradycji nadawania tytułów eponimicznych” (s. 124). Większą wagę dla historyka literatury miałyby wnioski bardziej konkretne, jakie np. wysuwa Marian Maciejewski wobec tytułów powieści poetyckich w odpowiednim haśle *Słownika literatury polskiej XIX wieku*. Badacz ten zwraca uwagę na trzy cechy tytułów omawianego gatunku literackiego: inkrustujące formuły informujące o fragmentaryczności („ułamki”, „ułamki”, „epizody”, „wyjątki”, „ustępy”), które miałyby potęgować autentyzm wypowiedzi; wybór innych imion dla bohaterów tytułowych pogodzonych ze światem, a innych dla skłóconych (*Maria, Hugo, Lambro, Waclaw*); sygnały pozwalające rozpoznać charakter warstwy fabularnej, np. orientalny (*Farys, Szanfary, Bejram, Arab, Kirgiz, Koń Beduina*).

Czy w tytułach dzieł romantyków dałoby się zauważyć ogólniejsze tendencje estetyczne epoki? Jedną z nich — zbliżenie literatury i muzyki — wychwytuje trafnie Mieczysław Tomaszewski, autor hasła *Muzyka i literatura* w cytowanym *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*. Romantyczna intencja upieśniowienia poezji odczytana jest tutaj na podstawie sporej liczby tytułów nawiązujących do gatunków wokalnych: *Śpiew, Śpiewka, Pieśń pielgrzyma, Piosnki sielskie, Duma o Wandzie, Dumka wygnańca, Hymn orłów, Chorał, Kołysanka, Kołęda, Mazur* itp.

Powyższe konstatacje prowokują do dalszych pytań: jakie informacje dałoby się wyczytać z tytułów pozaliterackich dzieł sztuki (muzyka, malarstwo) w romantyzmie? Jak w takim kontekście przedstawiałyby się tytuły z dziedziny literatury? Czy inne prawa rządzą pod tym względem sztukami semantycznymi i niesemantycznymi? Oczywiście jest to temat na osobną książkę z pogranicza różnych dyscyplin. Czy książka taka przyniosłaby rozstrzygnięcie na wystarczająco wysokim poziomie uogólnienia, do którego chciałby zmierzać Piechota? Rozstrzygnięcie takie nie jest łatwe. Tytuł utworu, jak pisał Jurij Łotman, wiąże się z problemem stanu początkowego<sup>2</sup>. Jest to domena metafizyki.

Maria Piasecka

Michał Głowiński, PEERELIADA. KOMENTARZE DO SŁÓW. 1976–1981. Warszawa 1993. Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 390+2 nlb.

*Peereliada* jest drugim już tomem zapisków Michała Głowińskiego opatrzonych wspólnym podtytułem *Komentarze do słów*. Złożyły się na ten tom (podobnie jak na wydane wcześniej *Marcowe gadanie*<sup>1</sup>) materiały z 5 lat – tym razem z okresu 1976–1981. Przeznaczeniem zapisków, które wypełniają oba tomy, miała być szuflada. Pisanie „do szuflady” stanowi typ zachowań społecznych związanych nierozdzielnie z istnieniem tematów-*tabu*. Opróżnianie szuflad (gdy *tabu* z tych czy innych powodów przestaje obowiązywać) niekiedy rozczarowuje, a w każdym razie – nie zawsze daje wartościowe efekty. Decyzję Michała Głowińskiego należy w tym względzie uznać za jedną z najfortunniejszych. Zaowocowała ona bowiem książkami, które z pewnością nieprędko przestaną być podstawowym źródłem wiedzy o specyfice peerelowskiego mówienia.

Głowiński rozpoczyna nową serię komentarzy w momencie dość przypadkowym. 14 sierpnia 1976, dzień po wprowadzeniu „biletów towarowych” na cukier, nie był na pewno w naszej najnowszej historii datą szczególną. Nie był w kontekście tego, co działo się (a także – co oficjalnie mówiło się) wcześniej i później: w czerwcu przeszła przez Polskę gwałtowna fala strajków i robotniczych protestów (za które odpowiedzialnością władza obarczyła „warchołów i wichrzycieli”), we wrześniu, po procesach ursuskim i radomskim, zawiązała się natomiast KOR (co oficjalna mowa zwyczajnie zbyła milczeniem). W 5-leciu oddzielającym zapiski *Marcowego gadania* i *Peereliady* dni takich jak 14 sierpnia 1976 znaleźć by można krocie. I właśnie w wyborze tej przypadkowej daty wyraża się najpełniej zamysł, jaki przyświecał Głowińskiemu – opisać peerelowską polszczyznę w jej powszednim funkcjonowaniu i z najbliższej perspektywy.

Oczywiście autora *Peereliady* interesuje również nowomowa w okresach podwyższenia gotowości bojowej i propagandowego natarcia („kampanii”), ale oba stany traktuje on jako dopełnienie tego, co składa się na codzienność komunistycznego mówienia. Zasadnicza część komentarzy dotyczy więc słów, na których peerelowski nalot ujawnia się dopiero po dłuższej obserwacji. Głowiński z wielką przenikliwością przedstawia procesy, które doprowadziły do zawłaszczenia przez nowomowę setek słów i formuł oraz przekształcenia ich w instrumenty propagandowego oddziaływania.

Oto – dla przykładu – przymiotnik „społeczny”, którego funkcjonowanie w PRL daje świadectwo „programowej etatyzacji świadomości” (s. 9). U schyłku lat siedemdziesiątych znika on z tradycyjnych połączeń wyrazowych, gdzie konsekwentnie bywa zastępowany przez pochodne „państwa” („państwowy”, „państwowość”). Zubożenie zakresu szło w parze z degradacją pojęcia „społeczeństwo”, którą częściowo zahamował sierpień 1980. Pojawienie się formuły „umowa społeczna” i nazwanie tak porozumienia władz z robotnikami dokumentowało zmianę partyjno-państwowej optyki. Oznaczało odejście od wizji społeczeństwa, jaka charakterystyczna była dla mowy okresu przedsierpniowego: społeczeństwa, którym kieruje partia i z którym w tej sprawie nie trzeba zawierać jakichkolwiek umów. W peerelowskiej mowie „społeczne” miało uchodzić za synonim „państwowego” (ale nie odwrotnie). W krystalizującym się po Sierpniu języku solidarnościowym synonimia ulega zakwestionowaniu, a „społeczne” bierze rewanż na „państwowym”. Znaczy bowiem: niezależne, nie poddane odgórnej kontroli, zrodzone z inicjatywy „Solidarności”. Na to semantyczne przesunięcie propaganda partyjna musiała odpowiedzieć powołaniem do życia złoże-

<sup>2</sup> J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przełożyła A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 298–310.

<sup>1</sup> M. Głowiński, *Marcowe gadanie. Komentarze do słów. 1966–1971*. Warszawa 1991.