

Małgorzata Czermińska

"Zmęczeni fabułą : narracje osobiste
w prozie po 1976 roku", Jerzy
Kandziora,
Wrocław-Warszawa-Kraków 1993 :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 86/4, 190-194

1995

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.

A Henryk? Też wskazuje poza siebie:

Nie! Ja tu za nic nie jestem odpowiedzialny!
Ja nie rozumiem własnych słów!
Ja nie panuję nad własnymi czynami!¹⁹

W tekście *Ślubu* jest jeszcze wiele intertekstualnych gier z *Makbetem* i innymi dramataми Szekspira – *Makbet* i *Ślub* Gombrowicza są wszak utworami na temat władzy, jakiej człowiek udziela sam sobie nad innymi. Nie mogą ich tu, rzecz jasna, wszystkich analizować, ale kilka motywów warto wymienić.

Fieguth przypuszcza, że w *Ślubie* „scena z Pandulfem przypomina niektóre sceny ze Świętym Gwalbertem z *Lilli Wenedy* Słowackiego”²⁰. Zapewne. Niemniej „kardynał Pandulf” był postacią historyczną, a Gombrowicz „wypożyczył” ją z Szekspirowskiej kroniki *Życie i śmierć króla Jana*.

Także liczne motywy *Ślubu* znajdują swe analogie w *Henryku IV* i *Henryku V* Szekspira (np. relacje Henryka z ojcem-królem przypominają relacje Henryka IV z Falstaffem, a motyw „zdrady króla” w *Ślubie* zdaje się mieć swój pierwowzór w *Henryku V*; podobnie „plebejska” wymowa ojca, matki i Pijaka ze *Ślubu* ma wiele analogii w dialogach Szekspirowskich – nawet „Henryś” jest zdrobnieniem Szekspirowskiego królewicza w *Henryku IV*). *Ślub* jest dramatem szekspirowskim także w tym sensie, że przedstawia „historię rodzinną”, która jest równocześnie „historią dworską” i historią ludzkości w ogóle. A zakończenie? Czyż „czterech Dostojników”, którzy stają iprzy Władziu, nie przypomina „czterech dowódców” podnoszących trupa Hamleta? A kondukt i marsz pogrzebowy, i motyw słów, którymi nie można normalnie mówić? – czyż i u Gombrowicza reszta nie jest „milczeniem”?

Dość daleko odbiegłem od recenzowanej książki? Niezupełnie. To dzięki niej chce się po raz kolejny na nowo zagłębiać w Gombrowiczowski labirynt. Od wielu lat interpretacje Jana Błońskiego przemieniają przeciwieństwo zamilknięcia i milczenia, szepty i krzyki, furie i wrzaski Gombrowiczowskich bohaterów w mowę pełną fascynujących znaczeń.

Włodzimierz Bolecki

Jerzy Kandzióra, ZMĘCZENI FABUŁĄ. NARRACJE OSOBISTE W PROZIE PO 1976 ROKU. Wrocław–Warszawa–Kraków 1993. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 158, 2 nlb. „Rozprawy Literackie”. [T.] 71. Komitet Redakcyjny: Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Janina Abramowska, Alina Kowalczykowska, Przemysława Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Roman Taborski. Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej.

Zręczna formuła w tytule książki Jerzego Kandziory mówi o zjawisku, które już utraciło walor zaskakującej nowości, ale wciąż się rozwija. Badacze literatury na pewno nie są zmęczeni pisaniem o „zmęczonych fabułą” autorach „narracji osobistych”. Świeżym tego dowodem jest choćby książka Kazimierza Adamczyka o dziennikach Lechonia, Gombrowicza i Herlinga-Grudzińskiego¹, że nie wspomnimy o licznych publikacjach czasopiśmienniczych.

¹⁹ Gombrowicz, *Ślub*, s. 222.

²⁰ Fieguth, *op. cit.*, s. 27.

¹ K. Adamczyk, *Dziennik jako wyzwanie. Lechoń, Gombrowicz, Herling-Grudziński*. Kraków 1994.

Bohaterami książki Jerzego Kandziory są trzej pisarze: Tadeusz Konwicki (przede wszystkim jako autor *Kalendarza i klepsydry*, a następnie *Wschodów i zachodów księżycy* oraz *Nowego Świata i okolic*), Kazimierz Brandys (jako autor *Miesiący*) i Wiktor Woroszyński (jako autor *Literatury*). Badacz wybiera i łączy w swej książce te teksty, ponieważ uważa je za należące do tej samej fali autobiografizmu, która wezbrała w polskiej prozie drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Wyróżnienie roku 1976 jako znaczącej cezury dziś już nie budzi wątpliwości. Kandziora komentując umieszczenie tej daty w tytule swej książki powołuje się na swego nauczyciela i mistrza, Edwarda Balcerzana, który porównał znaczenie roku 1976 dla literatury do przełomu w roku 1956. Przypomina też wcześniejsze spostrzeżenia Stanisława Barańczaka, piszącego już w r. 1980 o cezurze periodyzacyjnej, jaka powstała wraz z utworzeniem się w kraju niezależnego obiegu literackiego. W porządku zainteresowania narracjami osobistymi można by jednak spierać się o to, którą publikację należy uznać za symboliczny początek wyraźnego przyboru fali autobiografizmu: czy dopiero wydanie *Kalendarza i klepsydry* (1976), czy np. już *Fantomy* Kuncewiczowej (1971).

Każdemu z autorów poświęcone jest jedno studium, tak więc na całość książki składają się trzy obszernie rozdziały, ujęte w ramę *Wprowadzenia i Kilku uwag końcowych*. Na pierwszy ogień idzie rozdział *Czas kalendarza – czas paraboli. (O cyklu autobiografii otwartych Tadeusza Konwickiego)*. Badacz zaczyna od przedstawienia dotychczasowej recepcji. Łatwo w takiej sytuacji napisać „stan badań” w postaci nudnej piły, na szczęście postępowanie Kandziory jest od tego najdalsze. Jego interpretacje tekstów krytycznych, nokautujących Konwickiego z prawa i z lewa, odznaczają się zarówno temperamentem polemicznym, jak elegancją. Jest w jego wywodach wyrazistość, wynikająca z własnej lektury książek Konwickiego – wnikliwej, ale przeprowadzonej z pewnego dystansu. Sprzyja mu sytuacja obserwatora, który może spoglądać z pozycji już po przełomie politycznym r. 1989 (książka została ukończona w r. 1991). Ten dystans pewnie był mu pomocny w wydobywaniu uproszczeń wkradających się w teksty recenzentów reagujących na bieżąco, zarówno w Polsce gierkowskiej, Polsce stanu wojennego, jak i w prasie emigracyjnej. Przekonywająco i wielostronnie ukazał Kandziora osobliwość formuły autobiografii Konwickiego jako prowokacji, której mechanizmy łączą tego pisarza przede wszystkim z Gombrowiczem i po części także z Witkacym.

Gdyby z tego punktu widzenia patrzeć na dzieje polskiego pisarstwa osobistego, można by rzeczywiście zgodzić się z Kandziorą i uznać rok wydania *Kalendarza i klepsydry* za punkt zwrotny. Trzeba by wówczas jednak uwzględnić jeszcze inne czynniki, którymi autor *Zmęczonych fabułą* już się nie zajmuje. Należałoby mianowicie zauważyć, że w pierwszej autobiograficznej książce Konwickiego podjęty został pomysł wypracowany przez Gombrowicza w jego *Dzienniku*. Pomysł ten polega na wyjściu poza alternatywę dotychczas znanych postaw autobiograficznych, tj. świadectwa i wyznania (nastawienia autobiografa na otaczający go świat lub na siebie samego), i znalezieniu drogi trzeciej, tj. przyjęciu postawy prowokacji (nastawienia na czytelnika, któremu rzuca się wyzwanie). Powstanie *Kalendarza i klepsydry*, a następnie dalszych książek autobiograficznych Konwickiego odjęło pomysłowi Gombrowicza charakter jednorazowej innowacji, ograniczonej macierzystym kontekstem twórczości jej autora. Zaktualizowana została tkwiąca w tym pomysłu potencja rozwojowa tradycji literackiej, dająca początek nowemu nurtowi pisarstwa osobistego².

Kandziora nie zajmuje się całym tym problemem, ale jego analiza odbioru „narracji osobistych” Konwickiego, a następnie analiza ich poetyki doskonale potwierdzają hipotezę o trzecim typie postawy autobiograficznej i roli Konwickiego w jej utwierdzeniu. Dla autora *Zmęczonych fabułą* ważniejsze jest znalezienie formuły opisującej niepowta-

² Zob. M. Czermińska, *Autobiografia jako wyzwanie (o „Dzienniku” Gombrowicza)*. „Teksty Drugie” 1994, nr 1.

rzalność chwytów Konwickiego. Uznaje on, że to, co najistotniejsze dla autora *Kalendarza i klepsydry*, to stworzenie autobiografii jako paraboli ludzkiego losu. Sens tego określenia wyjaśnia się bliżej w kontekście teoretycznego pomysłu dotyczącego istnienia dwu skrajnych modeli paraboli autobiograficznej.

„Wariant pierwszy to całkowite zrelatywizowanie własnego życiorysu wobec misji pisarza. [...] Tworzy się jakaś architektonika biografii, w której każdy obszar czy składnik życia pisarza pozostaje tak czy inaczej sfunkcjonalizowany wobec pisarstwa [...]. Wariant drugi to przewaga tendencji do prezentowania własnych dziejów jako ciągu zdarzeń suwerennych wobec profesji pisarskiej, jako »nagiej egzystencji«. W tym wariantcie życiorys autora [...] staje się *par excellence* fabułą, [...] krok już dzieli taką sytuację od pełnej kreacji powieściowej” (s. 37). W tekstach Konwickiego widzi autor konsekwentną realizację wariantu drugiego, a jako przykład pierwszego wariantu wymienia *Zapiski bez daty* Przybosa.

Trudno się zgodzić z tym, że tylko drugi model autobiografii podatny jest na fabularyzację i może się zbliżyć do powieści. W moim przekonaniu pod tym względem nie ma żadnej różnicy między obu wariantami, tyle tylko, że odwołują się one do różnych modeli powieściowych: ten drugi (i tu zgoda) zbliża się do fabuły opowiadającej po prostu o jakimś ludzkim życiu, ale ten pierwszy też doskonale poddaje się upowieściowieniu, tyle że w myśl reguły „powieści o artyście”. Chyba trudno zaprzeczyć, że „*Künstlerroman*” ma swój wyraźny model gatunkowy i własną tradycję (sięgającą romantyzmu i tak znacząco podjętą przez Thomasa Manna, czyli właśnie tę, której Konwicki nie lubi, nic więc dziwnego, że sytuuje się na przeciwnym krańcu). Prawdę mówiąc, dobrze pasowałby tu również Brandys, z którym spotkamy się w następnym rozdziale recenzowanej książki, Kandziora jednak już nie wraca do myśli o dwu wariantach autobiografii. Użycie terminu „parabola” wydaje mi się pozbawione zarówno uzasadnień teoretycznoliterackich, jak i konsekwencji. Chyba równie dobrze (i równie niezobowiązująco) mógłby autor mówić o autobiograficznej „metaforze” lub „uogólnieniu”.

Nowym i przekonująco umotywowanym pomysłem Kandziory wydaje mi się pokazanie, że „narracje osobiste” Konwickiego dają obraz biografii mieszkańca naszej części Europy jako biografii przełamanej, ale nie tak silnie przez wojnę (co dotychczas eksponowali krytycy), jak przez stalinizm. Z analiz Kandziory wynika, że Konwicki, nie zawsze mówiąc to wprost, właśnie doświadczenie lat pięćdziesiątych pokazuje jako coś, co utrwaliło szok poznawczy i moralny spowodowany przez wojnę, a losowi ludzi, którzy przez nie przeszli, nadało piętno nieusuwalne.

Rozszyfrowanie mechanizmów perswazyjnych, którego dokonuje Kandziora w następnym rozdziale: *Retoryka „Miesiący” Kazimierza Brandysa*³, jest brawurowo i finezyjnie przeprowadzonym zabiegiem interpretacyjnym. Chwilami badacz przybiera ton demaskatorsko-ironiczny, zresztą nie tylko wobec pisarza, ale i wobec komplementujących go krytyków, w dyskusji z którymi idzie tak samo zdecydowanie pod prąd jak w polemikach z recenzentami Konwickiego; nigdy jednak nie potrafił sobie na to, by ów ton zdominował kwestie merytoryczne. Unikając moralistyczno-patriotycznej perspektywy, w której tkwiło wielu krytyków, autor stara się dociec, jak Brandys pisze. Odnajduje u niego mechanizmy perswazyjne oddziaływania na czytelnika, odwołujące się niekiedy do chwytów właściwych sztuce popularnej, która stosuje na przemian gesty wywyższania przedstawianego świata i gesty uwodzicielskiej poufałości narratora. Analizując strategię Brandysa w portretowaniu środowiska artystycznego Warszawy, pokazywaniu własnej pracy pisarskiej, kręgu lektur i obcowania ze sztuką, a także wątków zderzania się z trudami życia codziennego oraz dolegliwościami warunków politycznych, Kandziora pokazuje, jak zostają wprawione w ruch mechanizmy projekcji i identyfikacji (analogiczne do tych, które obserwowali badacze kultury masowej

³ Pierwsza wersja w: „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4.

odwołujący się do Jungowskich kategorii). Dowodzi zatem, że w *Miesiącach* stosowana jest emocjonalizacja oscylująca pomiędzy dwoma melodramatycznymi wzorcami. Nazywa on je schematami „»nędzy uszczęśliwionej« (tj. czytelnika dopuszczonego do konfidencji z autorem)” i „»wielkości sponiewieranej« (tj. pisarza w stanie życiowych opresji)” (s. 81).

Zakończenie rozdziału przynosi wyważoną konkluzję, mówiącą, że gra o czytelnika powinna być dla badacza „nie jakimś wstydlwym rewersem pisarstwa Brandysa, lecz równie jak treści dyskursywne – istotnym elementem analizy. Pisarstwo autora *Miesiący* [...] straci może nieco punktów w tabeli notowań klasyków literatury polskiej, lecz z całą pewnością stanie się zjawiskiem bardziej rzeczywistym, głębiej rozumianym, mocniej zakorzenionym w tradycji niż wówczas, gdy trwać będzie spowite w nieprzejrzysty woal arcydzieła” (s. 103).

Charakteryzując na początku rozdziału sytuację *Miesiący* wobec wcześniejszej quasi-autobiograficznej prozy Brandysa i określając je jako całkowitą nowość w tej twórczości z powodu zerwania z kryptonimowaniem autora, badacz zapomniał o *Małej księdze*, wydanej w r. 1970, w której zerwanie z kryptonimowaniem już raz się dokonało.

Rozdział trzeci i ostatni nosi tytuł *Poetycka formuła prozy autobiograficznej w „Literaturze” Wiktora Woroszylskiego*⁴. „Poetyckość prozy” jest tu obserwowana na poziomie głębszym niż stylistyczny. Przede wszystkim narrator posiada cechy podmiotu lirycznego. Występuje w trzech rolach, które Kandziora określa jako świadka-uczestnika, komentatora i twórcę dzieła. Role te nie są stematyzowane, badacz odnajduje ich istnienie na poziomie organizacji wysłowienia, jako swoiste „języki”: odpowiednio „język” uczestnictwa, komentarza i metatekst. We wszystkich tych trzech obszarach występuje organizacja językowa posunięta znacznie dalej, niż wymagałaby tego funkcja referencyjna. Nadorganizacja, nieustannie zdradzająca aktywność „ja” mówiącego, typowa dla podmiotu liryki, przejawia się w kilku postaciach, a mianowicie jako naruszanie norm składniowych, ograniczanie informatywności poprzez kryptonimowanie realiów, wprowadzenie sekwencyjności epizodów w miejsce chronologii, wreszcie szczególne zastosowanie „cudzego słowa”. Wszystkie te zjawiska wiążą się z niechęcią do fabularyzowania i z rozumieniem twórczości poetyckiej jako iluminacji.

Dlatego badacz polemizuje ze zdaniem Ryszarda Nycza dostrzegającego istnienie „subkodu powieściowego” w *Literaturze*, skądinąd respektującej pakt autobiograficzny. Kandziora jest przekonany, że wchodzi tu w grę opozycja bardziej zasadnicza niż powieść – autobiografia, a mianowicie opozycja: beletrystyka – poezja. Dopełnieniem interpretacji Kandziory jest rekonstrukcja autorskiego *image*, którego obecność w *Literaturze* badacz opisuje, dostrzegając złożoność odcieni: „Dzieło trudne w lekturze, poetycko wieloznaczne, dozujące materię dokumentalną powściągliwie, jako budulec poetyckiej przypowieści, nie zaś jako impuls czytelniczych przygód deszyfratorskich. Czy jednak taka obecność autora w utworze, wyciszona i wycofana, uchylająca się od kreowania pisarskiego »ja« wobec literackiej widowni, nie jest także pewną formą autoprezentacji? [...] Jeśli ponadto uwzględnić fakt, że chodzi o autora, który wciąż silnie kojarzy się ze »strategią agitatora«, to postrzeganie *Literatury* jako podjętej w 1966 r. (data rozpoczęcia utworu) choćby mimowolnej repliki na tamto, stalinowskie, *image* wydaje się uzasadnione” (s. 151).

Wybrane przez Kandziorę teksty nie są traktowane jako *exempla* ilustrujące ogólniejszą tendencję, choć kontekst pytań o literaturę dokumentu osobistego stale się pojawia. Utwory każdego z pisarzy zostały dostrzeżone w swej indywidualności i samoistności, brane są pod lupę osobno, z uwagą i powagą właściwą sztuce interpretacji. Procedury interpretacyjne stosowane do poszczególnych tekstów łączą się też z postępowaniem właściwym historykowi literatury. W całej książce widać doskonałą warsztat: interpretacje są precyzyjne i przenikliwe, wchodzą głęboko

⁴ Pierwsza wersja w: jw., 1992, z. 1.

w tekst i odsłaniają coś, czego wcześniej nie dostrzeżono. Autor umie skupić się na interpretacji immanentnej, dotknąć ważnego detalu, ale zawsze też panuje nad kontekstem. Sięga do innych dzieł analizowanego pisarza, do poświęconej mu literatury krytycznej. Niekiedy dotyka zagadnień czysto teoretycznych albo wchodzących w zakres poetyki historycznej.

Kandziora ma też dobrze rozwinięty zmysł historyczny. Omawiane przez niego książki nie zostają zawieszane w społecznej i historycznej próżni, niby wycinek preparatu oczyszczonego z przypadkowych powiązań. Nie zajmując się bynajmniej rekonstruowaniem „tła” (powojennej polskiej rzeczywistości, w której powstawały i o której traktowały analizowane „narracje osobiste”), badacz jednak daje do zrozumienia (niekiedy w przypisie, niekiedy drobną uwagą w tekście), że wie i pamięta o jego istnieniu.

Wydaje mi się to cennym „skutkiem ubocznym” interpretacji przeprowadzonych przez Kandziorę i dlatego trochę żałuję, że nie zdecydował się na inną kolejność rozdziałów. Wolałabym widzieć *Literaturę* na drugim miejscu, a omówienie *Miesiący* na końcu sekwencji. To uwyraźniłoby ukryty nurt myślenia historycznego. Właściwie powinno też wynikać logicznie z decyzji periodyzacyjnej, sygnalizowanej od razu w tytule: „po 1976 roku”. Chyba że autor tego właśnie chciał uniknąć, świadom, iż nie będzie zmierzał do oglądu wszystkich „narracji osobistych”, które powstały po tej dacie. Natomiast te wycinki, które wybrał, pokazał znakomicie.

Małgorzata Czermińska

Teresa Dobrzyńska, *MÓWIĄC PRZENOŚNIE... STUDIA O METAFORZE*. Warszawa 1994. Instytut Badań Literackich – Wydawnictwo, ss. 158, 2 nlb. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

Od lat ponad 20 z podziwu godną konsekwencją buduje Teresa Dobrzyńska teorię lokującą zjawisko metafory w obrębie pragmatyki językowej; podstawowe etapy formowania tej koncepcji są czasowo mniej więcej jednakowe, a zamykają je dwie książki opublikowane w odstępnie 10-letnim – *Metafora* z 1984 r. i *Mówiąc przenośnie...* z końca ubiegłego roku. Obie pozycje można czytać razem, traktując drugą jako rozwinięcie i dopełnienie wątków myślowych zawartych w pierwszej: taką łączną lekturę dyktują także względy formalne, są to bowiem książki gatunkowo różne, z których pierwsza ma charakter opracowania monograficznego (encyklopedycznego), druga – luźno skomponowanego zbioru studiów. Oryginalna propozycja teoretyczna (a o taką tu idzie) ma jednak to do siebie, że jest łatwa do uchwycenia i w opasłym tomie, i w kilkunastostronicowym artykule; jej główne kontury są rozpoznawalne zarówno tam, gdzie konwencja ujęcia monograficznego narzuca autorce potrzebę szerokiego uwzględnienia cudzych poglądów (stanu badań), jak i tam gdzie forma wypowiedzi (cykl artykułów) częściowo zwalnia z tego rodzaju obowiązku, pozwalając silniej eksponować własny punkt widzenia. Jest rzeczą zrozumiałą, że w dzisiejszym pisaniu o metaforze, poddanym ciśnieniu 2500 lat tradycji badawczej, nie można pozwolić sobie na luksus ignorowania cudzych opcji. Dlatego Dobrzyńska wspomnianymi książkami chce, każdą w inny sposób, sprostać dwu zadaniom: skonstruować pragmatyczny model „komunikacji metaforycznej” i dać zarazem rzetelną informację o wielokierunkowości współczesnych poszukiwań zogniskowanych na przenośnych użyciach języka. W *Metaforze* były to niewątpliwie zadania równorzędne: niemal na każdej stronie myśl autorki sąsiaduje tu z poglądami innych badaczy, referowanymi bądź polemicznie, bądź w trybie przywoływania wątków zbieżnych z prezentowanym w książce ujęciem; w *Mówiąc przenośnie...* proporcja wyraźnie się zmienia: składniki myślowo „obce” stają się w tym tomie tylko rodzajem niezbędnej ramy, która służy autorce do zademonstrowania własnej konstrukcji teoretycznej.