

Grażyna Borkowska

"Między retoryką a dowolnością :
wśród romantycznych struktur
powieściowych w okresie
międzypowstaniowym", Ewa
Owczarz, Toruń 1993 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 87/1, 239-243

1996

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.

Ewa Owczarz, *MIĘDZY RETORYKĄ A DOWOLNOŚCIĄ. WŚRÓD ROMANTYCZNYCH STRUKTUR POWIEŚCIOWYCH W OKRESIE MIĘDZYPÓWSTANIOWYM*. (Recenzenci: Józef Bachórz, Stanisław Burkot). Toruń 1993. Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, ss. 172.

1. Ewa Owczarz zбочyła z utartego szlaku, by zająć się – jak powiada – skansenem polskiej literatury XIX-wiecznej: powieścią międzypowstaniową. Choć wiemy, dzięki pracom Wincentego Danka, Stanisława Burkota, Józefa Bachórze, że powieść przedpozytywistyczna była bardzo ciekawą i różnorodną odmianą tego gatunku, to jednak poddajemy się upraszczającym opiniom na temat literatury krajowej okresu międzypowstaniowego; uproszczeń tych nie weryfikujemy nawet pod wpływem czytelniczych olśnień, których może dostarczyć lektura utworów Chojeckiego czy Zmichowskiej.

Zapominamy, że to zawrotna kariera powieści była według słów Zofii Stefanowskiej „największą rewolucją literacką” doby romantycznej¹, przez co ulega zatarciu związek powieści tego okresu z estetyką romantyzmu. Jeśli zaś związek realizmu i romantyzmu znajdzie się w polu badawczym, to zwykle szuka się, nie bez wpływu metodologii marksistowskiej, realistycznych komponentów estetyki romantycznej². Tymczasem, jak słusznie przyjmuje autorka omawianej książki, „oddziaływanie musiało być dwustronne i romantyzm miał także swoje, nie do końca zbadane, wpływy na realistyczną metodę twórczą, z którą od początku związana była polska powieść tego okresu” (s. 6).

Nadto też ulegamy magicznym formułom typu „powieść dojrzałego realizmu”, zarezerwowanym dla prozy lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, które sugerują, że wcześniejsze realizacje tego gatunku były nie tyle inne, co po prostu gorsze, nieskończenie mniej doskonałe od ideału. Dlaczego jednak ideał gatunku utożsamiają współcześni badacze z narracją trzecioosobową, „przedmiotową”, redukującą dygresyjno-komentatorską aktywność podmiotu mówiącego na rzecz obiektywnej czy obiektywizującej relacji, tego na ogół nie wiadomo³.

Ewa Owczarz nie chce się pogodzić ani z tymi przeoczeniami, ani z tymi niedomówieniami. Szuka dla powieści międzypowstaniowej syntetycznych formuł opisowych, które pozwoliłyby dostrzec i wyjaśnić jej specyfikę. Nie stroni od wartościowania; stara się jednak uniknąć rutynowych porównań z powieścią późniejszą, które wyznaczają utworom pisanym przed rokiem 1863 pozycję drugorzędą, nacechowaną pewną niedojrzałością. Przyjmuje, że dla rozwiązań stosowanych w prozie międzypowstaniowej kontekstem najbliższym i najwięcej mówiącym jest estetyka romantyczna z jej „otwartością” i „fragmentarycznością”, nadekspresją podmiotu mówiącego, który przy całym wewnętrznym rozkołysaniu nie stroni od językowej retoryki.

Zdaniem badaczki powieść międzypowstaniowa aktualizuje jeszcze inną tradycję narracyjną: tradycję sylwy, tekstu z natury otwartego, złożonego z niejednorodnych części, spisywanego często przez nieprofesjonalnych autorów – czasem na użytek własny, czasem z myślą o drukowaniu w gazetach, które stały się w tej właśnie epoce elementem mody i przedmiotem *quasi*-literackich ambicji⁴.

Te dwa konteksty estetyczne – romantyczny i sylwiczny – zderzone z naturalnymi dla powieści ciągotami realistycznymi wpłynęły na ukształtowanie dwu pod-

¹ Z. Stefanowska, *O przelomowości i przelomie romantycznym*. „Teksty” 1972, nr 5, s. 31.

² Zob. M. Żmigrodzka, *Romantyzm – historyzm – realizm*. W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Wrocław 1981.

³ O negatywnym ciężeniu na badaniach nad powieścią formuły „powieść dojrzałego realizmu” mówił ostatnio J. Bachórz na tegorocznym (1995) Zjeździe Polonistów.

⁴ Zob. S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych „silva”*. W zbiorze: *Europejskie związki literatury polskiej*. Warszawa 1969.

stawowych modeli powieści międzypowstaniowej. Pierwszy z nich to, zdaniem Ewy Owczarz, model paraboliczny, zakładający uniwersalizację sensów niesionych przez opowiadaną historię. Znaczenie fabuły nie wyczerpuje się w jej realistycznym przedstawieniu, niesie ona zwykle, prześwitujące spoza symboli i metafor, przesłanie filozoficzne; jest egzemplifikacją odwiecznych sporów między dobrem a złem, wiarą a poznaniem, miłością a nienawiścią.

Klasycznym przykładem międzypowstaniowej paraboli jest powieść Józefa Bohdana Dziekońskiego *Sędziwój*. Biografia autora i samo dzieło mają charakter sensacyjny, nie pozbawiony nuty tragicznej. Dziekoński, urodzony w roku 1816, brał udział jako czternastolatek w powstaniu listopadowym, po wielu perypetiach rozpoczął studia medyczne, najpierw w Królewcu, potem w Dorpacie. I tam, i tu uosabiał – jak pamiętają współtowarzysze niedoli – ideał bursza „tak pod względem oryginalności pomysłów, jak i śmiałości przy ich wykonaniu”⁵.

Z powodu tejże oryginalności nie otrzymał stopnia doktora, ale udało mu się wrócić do Warszawy. Zetknął się tutaj z Cyganerią i zaczął jej przewodzić. W tym też czasie dużo pisał, ujawniły się jego zainteresowania dla alchemii, okultyzmu, magii, przypominające, ale w sposób bardzo ogólny, spirytystyczne fascynacje Juliana Ochowicza, Bolesława Prusa i innych twórców następnych dziesięcioleci. Owocem tych zainteresowań jest napisany w 1845 roku *Sędziwój*.

Dalsze etapy biografii pisarza wiążą się luźno z literaturą. Pióro przegrywa z szablą, a może z pistoletem. W roku 1846 Dziekoński po cichu wyemigrował do Francji, unikając spodziewanego aresztowania. Zaciągnął się do tzw. legionu Mickiewicza i walczył na różnych frontach, nigdy nie godząc się z klęską działań niepodległościowych i popadając z tego powodu w kłopoty, a ostatecznie – w nędzę. Nosił w sobie ambitne plany literackie, które nie ujrzały światła dziennego. Rękopiśmienne próby spalił. Zmarł w tym samym roku co Mickiewicz, a jego talent nie doczekał się uznania.

Z tym większą ciekawością sięgamy do *Sędziwoja*. Bohaterem powieści uczynił Dziekoński postać autentyczną. Michał Sędziwój żył na przełomie XVI i XVII wieku i był znanym w całej Europie polskim alchemikiem. Powiedzmy od razu, że odtwarzając te realia Dziekoński nie był zainteresowany napisaniem powieści historycznej. *Sędziwój* nie jest również utworem *sensu stricto* fantastycznym, chociaż nawiązuje do prozy Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna i Jeana Paula (Paula Richtera) i jest często wspólnie z nią klasyfikowany.

Sędziwój to romantyczna parabola powieściowa, utwór filozoficzny, stawiający pytania istotne dla całego wieku XIX – o granice ludzkiego poznania, o tajemnicę bytu, o konsekwencje ludzkiego buntu. *Sędziwój* jest w najgłębszym sensie powieścią faustyczną; w obszarze polskojęzycznym pokrewieństw dla tego utworu można szukać albo w poezji romantycznej, skąd autor zaczerpnął ogólne inspiracje, albo dopiero w Młodej Polsce, zbulwersowanej dziełami Tadeusza Micińskiego.

Ewa Owczarz nie tylko formułuje te tezy, ale także drobiazgowo je udowadnia. Pokazuje tryby i trybiki składające się na precyzyjną maszynię *Sędziwoja*. Omawia kompozycję skrojoną według zasady moralitetu (pokusa, grzech, odkupienie), otwartą mitologizującym *Prologiem* i zamkniętą *Epilogiem*, rysunek postaci, ujętych blado pod względem psychologicznym, ale przekonująco z punktu widzenia przesłania filozoficznego. Pokazuje, że ważniejsze i mniej ważne elementy świata przedstawionego – ludzie, pejzaże, opisy przyrody, a nawet kolory – nacechowane są tutaj metaforycznie, stając się nośnikami wartości lub idei.

Jak wszystkie utwory paraboliczne – *Sędziwój* wymaga lektury podwójnej lub też – zwielokrotnionej. Może ekscytować jako przygodowa opowieść o losach nie-

⁵ Cytuję opinię Z. K. Faleńskiego, przytoczoną przez A. Gromadzkiego w *Posłowniu* do: J. B. Dziekoński, *Sędziwój*. Warszawa 1974, s. 396.

pokornego poszukiwacza, może też intrygować jako moralitet, dotykający sensów uniwersalnych, filozoficznych, ostatecznych. „I właśnie w tej swojej niejednoznaczności interpretacyjnej powieść Dziekońskiego bliższa jest XX-wiecznym parabolom niż archaicznym wzorom, do których nawiązywała formą, a nie funkcją” (s. 144).

W tej samej grupie utworów parabolicznych autorka widzi m.in. powieść Julii Woykowskiej *Z Kudowy* (1850), powstające w latach czterdziestych i pięćdziesiątych utwory Kraszewskiego (*Pod włoskim niebem*, 1845; *Pamiętniki nieznanego*, 1846; *Sfinks*, 1847; *Tomko Prawdzic*, 1850; *Metamorfozy*, 1859), niektóre powieści Żmichowskiej. Ich cechą jest to, że nie gardząc realistycznym przedstawieniem rzeczywistości, dążą do przekroczenia granic wyznaczonych przez konwencję realistyczną; ich ambicją jest uniwersalizm budowany na wzór i podobieństwo romantycznej poezji.

Drugi model powieści międzypowstaniowej określa Owczarz mianem – sylwicznego. Sylwy skomponowane są luźno. Składają się z wielu heterogenicznych elementów: klasycznych opowieści, listów, dygresji, cytatów, komentarzy, polemik. Swoboda autora sylwy jest konsekwencją faktów różnej wagi: przeświadczenia o chaotyczności świata, a także przekonania, że sama powieść jako gatunek jest strukturą amorficzną, swoistym workiem, do którego można wrzucać zaiste wszystko.

Dobrze widać workowatą pojemność sylwy na przykładzie czterotomowej powieści Tytusa Szczeniowskiego *Bigos hultajski*. Dzieło powstało w latach czterdziestych ubiegłego stulecia i jest ciekawym (szkoda więc, że nie wznawianym) przykładem struktury powieściowej skomponowanej według zasady *cicer cum caule*. Elementy powieści obyczajowej mieszane są tutaj w płynnych proporcjach z polemikami autorskimi (pojedynek Szczeniowskiego z Rzewuskim jako autorem *Mieszanin literackich*), dygresjami na temat istoty świata i wywodami natury socjologicznej (fragment o bałagulach).

Badaczka słusznie zauważa, że taka swoboda narracyjna i autorska musi być w jakiś sposób ubezpieczana. Tę rolę powieściowego lepiszcza pełnią przedmowy, części kompozycyjne w powieści międzypowstaniowej bardzo rozbudowane i nierzadko bardziej pociągające niż tekst główny.

2. Jak to często bywa z konstrukcjami modelowymi, nie do końca potrafią one sprostać empirii literackiej. Tak też jest w przypadku typologii Ewy Owczarz. Spora liczba wybitnych powieści „romantycznych” sytuuje się pomiędzy wyróżnionymi modelami, ujawniając jednocześnie luz konstrukcyjny, typowy dla sylwy, i ambicje uniwersalistyczne, wpisane w parabolę. Pograniczną pozycję zajmują *Alkhadar* Edmunda Chojeckiego, powieści Żmichowskiej, niektóre utwory Kraszewskiego. Uwaga ta w niczym nie umniejsza syntetyzującego trudu autorki pracy; zakłada jedynie pewien dystans wobec konstruktorów teoretycznych, które im doskonalsze, tym trudniej poddają się praktycznym zastosowaniom, tym mocniej zachęcają do uzupełnień i dopowiedzeń.

Pomysłowa, kompetentna i świetnie napisana praca Ewy Owczarz, przywracająca blask wielu zapomnianym dziełom, a może i arcydziełom polskiej literatury, porządkująca teren dziki i z pozoru mało atrakcyjny, pobudza do myślenia, polemik i do stawiania dalszych hipotez.

Oto sporne kwestie, które nasunęły mi się w trakcie lektury. Sprawę najbardziej dyskusyjną stanowi miejsce wyznaczone powieściom Żmichowskiej – moim zdaniem i zbyt skromne, i zbyt schematyczne mimo wielu naprawdę świetnych pomysłów interpretacyjnych dotyczących poszczególnych dzieł tej autorki. Dlaczego? Dlatego, że rozchwianie reguł kompozycyjnych ma w przypadku Żmichowskiej charakter zupełnie podstawowy, fundamentalny – nie dotyczy kwestii: jak mam opowiadać, by amorficznej strukturze narracyjnej nadać pewną spójność (co jest, powiedzmy, problemem Szczeniowskiego i innych)? ale: czy opowiadanie jako akt poznawczy i komunikacyjny jest w ogóle możliwe, skoro odnosi się do różnych podmiotów, punktów widzenia i stanowisk, czy może być czymś innym niż relacją narracyjnych niepowodzeń?

Ewolucja pisarska Żmichowskiej jest dość jednoznaczna: na postawione pytania udziela ona odpowiedzi negatywnej. Narracyjne rozterki międzypowstaniowych twórców mieszczą się na ogół w ramach konwencji i nie naruszają czytelniczego zaufania, podczas gdy Żmichowska wyraźnie zbliża się do granicy ryzyka, sugerując, że odpowiedzialne pisanie nie jest możliwe, że o świecie nie można powiedzieć niczego w sposób ostateczny, że twórczość artystyczna to jedna z dróg osiągnięcia wewnętrznej dojrzałości, nigdy zaś narzędzie poznania lub dominacji.

Przekonania tego nabrała Żmichowska po latach zmagania z materią artystyczną. Dlatego młodzieńcza *Poganka* (1846) jest – by posłużyć się typologią Ewy Owczarz – parabolą, a *Książka pamiątek* (1847) powieścią w miarę tradycyjną, ale już *Niektóre pisma bezimiennej autorki*, dzieło późniejsze, to seria zapytań i odpowiedzi, które nie układają się w żadną zamkniętą i spełnioną całość. Sens tej dziwacznej próby pozostaje nie wyczerpany, nie wiadomo, czy autorka przede wszystkim potępia marzycielstwo, czy chodzi jej głównie o przedstawienie rozterek dojrzewającej kobiety, czy też – być może – o obie rzeczy naraz.

Spytajmy jednak, dlaczego rozstrzygnięcie to u Żmichowskiej nie następuje. Ponieważ słowo nie nadąża za rzeczywistością (wszystko jedno – realną czy intelektualną), jest w stosunku do niej spóźnione, płytsze, nie sięgające sedna rzeczy. Dokonując aktu nazwania, aktu wypowiedzi otwieramy nowe obszary niewiedzy, prowokujemy nowe pytania i wątpliwości. Tego procesu nie jesteśmy w stanie zatrzymać ani odwrócić. W najlepszym wypadku jesteśmy o krok od prawdy, ale zawsze we frustrującym oddaleniu od celu.

Bez szczegółowych analiz⁶ sądy te trzeba przyjąć trochę na wiarę. Wydaje się jednak, że w przypadku Żmichowskiej ograniczonym zaufaniem do literatury można tłumaczyć strukturalne i znaczeniowe powikłania jej powieści: hybrydyczność „pism”, uciekanie od pointy w stronę nie kończących się rozważań i dociekań, które podważają ustalony, wydawałoby się, sens.

Wątpliwości zgłaszane przez Żmichowską wobec słowa pisanego można śmiało porównać z zastrzeżeniami Irzykowskiego jako autora *Pałuby*. Oboje mieli jasną świadomość prymatu egzystencji nad sztuką, faktycznej „bezimienności” życia. Odkryty przez Irzykowskiego „pierwiastek pałubiczny”, polegający na „inkongruencji” obrazu wymyślonego z rzeczywistym, inkongruencji w następstwach przykrej lub nawet tragicznej, nie jest obcy Żmichowskiej. Jej na wskroś „pałubiczny” utworem jest *Stary dwór w Świerszczowej*, opowiadanie o tragicznej klęsce marzeń przegrywających z rzeczywistością, o swoistej zemście, jakiej „życie” dokonuje na bohaterach.

Ducha *Pałuby* antycypuje Żmichowska w wielu innych miejscach swego dzieła, nie wyłączając korespondencji, która jest próbą omińnięcia problemu paradoksalnej nieproduktywności słowa literackiego.

Oczywiście tak szczególne rozumienie relacji życie–sztuka rzuca nowe światło na kwestię stosunku Żmichowskiej do romantyzmu, kwestię ważną także dla Ewy Owczarz, która zakłada, że wzorem wielu rozwiązań powieściowych jest w omawianym okresie poezja romantyczna i romantyczna koncepcja słowa. Żmichowska, jak widzimy, pozostaje poza tymi wpływami. Jest sceptyczna nie tylko wobec kreacjonizmu romantycznego, ale także w stosunku do ironii romantycznej. Jej dystans wobec sztuki przekroczył miary stosowane w wieku XIX. Dlatego utworów Żmichowskiej nie można tłumaczyć wyłącznie poprzez zwrot w tył – ku romantyzmowi. Żmichowska wymaga – jak mało kto – postmodernistycznego wychylenia ku przyszłości, ponieważ intuicyjnie dotyka kwestii, które w przyszłości staną się ważne, podstawowe.

⁶ Naszkicowałam je w pracy G. Borkowska, *Obrzeża pozytywizmu: Żmichowska*. W zbiorze: *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postycziowej*. Białystok 1994.

Czy rozbudowanie uwag na temat Żmichowskiej zmienia w jakimś punkcie ogólne ustalenia Ewy Owczarz? Wydaje się, że w kilku, może nie najważniejszych, miejscach – tak. Po pierwsze, okazuje się, że ostatecznie decyduje nie forma, lecz funkcja. Kompozycja otwarta może być odbiciem reguł rządzących poematem dygresyjnym, co nie przesądza o stosunku autora do zjawiska ironii romantycznej czy samego romantyzmu. Proces dezintegracji pierwotnych form i funkcji (np. poematu dygresyjnego i dominującej podmiotowości artysty) należy do powszechnych zjawisk w sztuce. Powieści międzypowstaniowej nie był on obcy.

Po drugie więc, jeśli brać na serio pierwsze zastrzeżenie, dyskusyjny staje się ów kontekst romantyczny, który dla badaczki ma znaczenie nadrzędne. Co to znaczy, że powieść międzypowstaniowa obraca się „wśród romantycznych struktur powieściowych”, skoro jej najwybitniejsze realizacje (myślę o utworach Żmichowskiej) są tak ostentacyjnie antyromantyczne, skoro nie ma gwarancji, że otwartość kompozycyjno-interpretacyjna zaprowadzi nas zawsze do, jak najszerszej rozumianych, korzeni romantycznych, skoro w najbardziej swobodnych manifestacjach powieściowych odnajdujemy ślady rozwiązań retoryczno-epickich, starszych niż romantyzm?

Myślę, że wygodniej i bezpieczniej jest opisywać powieść międzypowstaniową unikając ogólnych kwalifikacji typu „romantyczny” czy „romantyczna”. Rozwiązanie to pozostawia piszącemu więcej swobody, a nie wyklucza wypunktowania istotnych związków z formacją Mickiewicza i Słowackiego.

Jeśli brać serio dwa powyższe zastrzeżenia, to przyjdzie zgodzić się i na trzecie. Kiedy bowiem romantyzm przestaje być podstawowym kontekstem porządkującym, zachwianiu ulega sama typologia, ustalona przez odniesienie do tej właśnie formacji literackiej, ów dwubiegunowy podział na model paraboliczny i sylwiczny. Być może ważniejszy (w znaczeniu: bardziej zasadniczy) od podziału na powieści-parabole i powieści-worki jest podział na powieści „naiwne”, podtrzymujące iluzję rzeczywistości przedstawianego świata, i powieści „autotematyczne”, obdarzone świadomością warsztatową na temat reguł i filozofii pisania. Omawiana tu książka uświadomiła nam, że ta generalna dystynkcja, którą chętnie wiązalibyśmy z wyrafinowanymi przykładami prozy XX-wiecznej, dokonała się w polskiej literaturze sto lat wcześniej – na obszarze powieści międzypowstaniowej, gdzieś pomiędzy Sternem a Irzykowskim lub, według innego rozumowania, między Goethem a Micińskim. Że jest częścią historii powieści jako gatunku.

Zauważmy, że Ewa Owczarz dokonywała rozpoznania i rekonstrukcji na materiale bardzo starannie wyselekcjonowanym: odwołała się do kilkunastu tytułów, doskonale wiedząc, iż stanowią one szczyt produkcji powieściopisarskiej tamtych czasów. Był to zamysł świadomy, powiązany z udaną próbą dowartościowania przedmiotu badań. Wydaje się jednak, że poza owym kanonem podział na powieści-parabole i powieści-sylwy może się okazać tym bardziej niewystarczający. Pójście w stronę ustaleń bardziej szczegółowych lub bardziej ogólnych może być konieczne.

Grażyna Borkowska

Stanisław Barańczak, *UCIEKINIER Z UTOPII. O POEZJI ZBIGNIEWA HERBERTA*. Wydanie drugie (pierwsze krajowe). (Suplement [do bibliografii] opracował Adam Poprawa). Wrocław 1994. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, ss. 252.

Wydana niedawno książka Stanisława Barańczaka *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta* debiutuje w oficjalnym obiegu wydawniczym w 12 lat po ukazaniu się jej pierwszego, londyńskiego wydania i w 11 lat po podziemnym wydaniu krajowym. Autor wznawianej po takim czasie monografii nadal aktywnego twórczo pisarza