

Jadwiga Sawicka

"Rzeczy i marzenia : studia o
wyobraźni poetyckiej
skamandrytów", Aleksander
Nawarecki, Katowice 1993 :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 86/1, 203-208

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.

sko-Polskiego to plan systematycznego tłumaczenia literatury polskiej, począwszy od arcydzieł naszej prozy, następnie Reja, Paska, Krasickiego, Skargi i komedii Fredry. Ziejka referuje namienne dyskusje towarzyszące tej inicjatywie, znowu odwołując się do źródeł rękopiśmiennych. W grę wchodziło przy tym umniejszenie nie zawsze uzasadnionej popularności literatury rosyjskiej we Francji. Interesująca w tym zakresie jest też postawa tłumaczy na francuski, a zwłaszcza Paula Cazina.

W rozdziale pt. *Patronat wieszczów* Ziejka podejmuje rekapitulację wydarzeń związanych z pamięcią Adama Mickiewicza we Francji, które doprowadziły do wystawienia pomnika poety według projektu Émile'a A. Bourdelle'a; następnie wydatki omówienie triumfu *Quo vadis* we Francji oraz skutków przyznania nagrody Nobla Sienkiewiczowi zamieszcza autor w rozdziale pr. *Bestseller i jego pokłosie*. Rozdział ostatni, pt. *Młoda Polska u bram Europy*, zawiera 5 szkiców dotyczących spotkań z Paryżem następujących pisarzy: Stanisława Wyspiańskiego, Jana Augusta Kisielewskiego, Józefa Weyssenhoffa, Stefana Żeromskiego i Władysława Stanisława Reymonta. W szkicach tych autor szczególnie obficie uzupełnił własny komentarz fragmentami korespondencji wydobytych z zasobów tak paryskich, jak i krajowych. W świetle tych „donosów rzeczywistości” inaczej, bardziej wyczerpująco niż do tej pory, odtworzyć można losy wymienionych pisarzy w Paryżu.

Znaczną zasługą Ziejki jest przypomnienie, przedstawienie w żywszych barwach i udokumentowanie stosunków kulturalnych francusko-polskich w XIX i XX wieku. Książka, opatrzona starannymi przypisami, wyborem bibliografii i indeksem, jest trwałą pozycją w literaturze dotyczącej tego tematu. Całość, wzbogaconą cytataми z autografów, ze starych czasopism i nowszych publikacji, ożywia celny dobór ilustracji, wśród których jest też wkładka barwnych reprodukcji francuskiego malarstwa.

Drobne uchybienia dotyczą korekty, np. w odniesieniu do rocznicy urodzin (a nie śmierci) Krasińskiego w r. 1912 (s. 120) czy śmierci Norwida w rok, a nie w kilka miesięcy po uroczystości w kwietniu 1882 (s. 154), oraz rzekomego udziału 13-letniego wtedy Ludwika Staffa w uroczystości w r. 1903 (s. 225, potwierdza to indeks). Zaskakują też nieco stwierdzenia autora o pozytywnym stosunku Jana Lorentowicza do Reymonta⁴, jak też nieznaną świadectw z czasów pierwszego pobytu twórcy *Chłopów* w Paryżu (s. 220)⁵. Nazwisko: Puszw, pominięte w indeksie, odnosi się do r. 1890, a nie do wyprawy Reymonta do Londynu i Paryża, którą organizował dr Józef Drzewiecki.

Można oczywiście żałować, iż autor *Paryża młodopolskiego* nie uwzględnił paryskich związków np. Zenona Przesmyckiego, Stanisława Przybyszewskiego czy Bolesława Leśmiana, lecz są to przecież *pia desideria*.

Barbara Koc

Aleksander Nawarecki, RZECZY I MARZENIA. STUDIA O WYOBRAŹNI POETYCKIEJ SKAMANDRYTÓW. (Recenzenci: Tadeusz Kłak, Marta Piwińska a). Katowice 1993. „Śląsk”. Spółka z o.o., ss. 182. („Z Prac Zakładu Teorii Literatury Uniwersytetu Śląskiego”).

Rzeczy, kształty, linie, instrumenty muzyczne, graty, przestrzenie wody i powietrza, rupiecie jako elementy skamandryckiego świata poetyckiego zostały zaprezentowane w tej interesująco i trochę przekornie pomyślanej książce.

⁴ Stosunek Lorentowicza do Reymonta pokazany jest w książce: *Reymont. Z dziejów recepcji twórczości*. Opracowała B. Kocówna. Warszawa 1975.

⁵ Materiały do pierwszego pobytu Reymonta w Paryżu pomieścił A. Bar w notach wydawcy do tomu 1 *Pism* (Warszawa 1948–1952, s. 433–435). Odmiany odczytania autografu Reymonta przez Bara (Bibl. Ossolineum, rkps 6954/I) zob. w książce: B. Kocówna, *Reymont*. Warszawa 1973, s. 65. Zob. też W. S. Reymont, *Lato za granicą*. Opracował T. Mikułski. Wrocław 1948 (odbitka z „Zeszytów Wrocławskich” 1948, z. 1).

Powstała ona w kręgu prac o poezji, poetyce, socjopoetyce Skamandra, prowadzonych przez wiele lat w zespole prof. Ireneusza Opackiego w Uniwersytecie Śląskim. W wyniku konferencji, dyskusji, prac indywidualnych powstało kilkanaście książek ujmujących w różnych aspektach twórczość poetów tej grupy. Prace katowiczian prezentują najnowsze propozycje interpretacyjne i różnorodne metodologicznie studia dotyczące „Pięknej Plejady”.

Nawarecki wybrał ujęcie oryginalne, niezwykle, jak się okazuje, trafne, przedstawiające w nowej perspektywie „rzeczy” skamandryckie. We wstępie autor wskazał kierunki badawcze, które zainspirowały go metodologicznie, przede wszystkim francuską krytykę tematyczną.

W centrum rozdziału I znajduje się rzecz, której różne ujęcia, koncepcje i sposoby widzenia zaprezentowane zostały w oszalałającej ilości i telegraficznym skrócie. Ten ciekawy rozdział jest przeładowany informacjami, nazwiskami, egzemplifikacjami, które ukazane są w sposób przypominający film puszczony w przyspieszonym tempie. Rozdział ma charakter teoretyczny, brak jednak ścisłej łączności między nim a dalszymi analizami.

Nawarecki chce udowodnić, że skamandrycy byli rewelatorami rzeczy. Tytułowe „rzeczy i marzenia” obrastają w poszczególnych szkicach w konkret historyczny, społeczny, psychologiczny. Skamander nie był zresztą jedynym rewelatorem przedmiotu. Trzeba tu także należne miejsce przyznać futurystom i poezji Młodej Polski w końcowym okresie. Zwrot do rzeczy ma uzasadnienie w rozmaitych tendencjach przełomu wieków.

Bardzo szczególną funkcję pełni rzecz w całej twórczości Józefa Wittlina; daje świadectwo, jest bohaterem fabuły. Autor *Soli ziemi* sprzeniewierzył się założeniom ekspresjonizmu zawartym w wypowiedziach programowych Jana Stura – sprowadził sprawę ducha do materii. Moment wypowiedzi poetyckiej przestał być tożsamy ze stanem duszy. Bohaterem analizowanego przez Nawareckiego utworu jest przedmiot: „łyżka ciepłej zupy” – przedmiot z rzeczywistości niskiej, pospolitej, codziennej. Łyżka ciepłej zupy nie stanowi odbicia idei, nie jest też przedmiotem w ogóle – to właśnie ten rzeczywisty i konkretny przedmiot. (Może dlatego tak zafascynował Miłosza.) „I ta zwyczajna łyżka, wolna od poetyckiego uwznioślenia – pisze Nawarecki – zanurza się w hymnicznym żywiole. I czyni tam zamieszanie” (s. 52).

Hymny Wittlina są abstrakcyjne, retoryczne, *Hymn o łyżce zupy* wyróżnia się w ich tle. Funkcja, jaką pełni w nim przedmiot, łączy ten utwór z ogólną tendencją panującą w literaturze pacyfistycznej po pierwszej wojnie światowej – z rezygnacją z wielkich uogólnień na rzecz zwykłości i codzienności. Mamy tu do czynienia z odwołaniem do doświadczeń żołnierza, który był właściwym bohaterem literatury pacyfistycznej. Wiąże się to jednak, jak pisze Nawarecki, z traumatycznymi doświadczeniami weterana pierwszej wojny światowej – Józefa Wittlina. „Bez tej chorobliwej samowiedzy i somatycznej nadwrażliwości nie byłoby zapewne *Hymnu o łyżce zupy*” (s. 66).

Przedmiot pełni równie ważną rolę w swoistej epopei pacyfistycznej, jaką jest *Sól ziemi*. Przypomnijmy: to urzędowa czapka kolejarska na stacji Topory – marzenie Piotra, klucz od jego domu, menażka ciepłej zupy (!), na której dnie ukazuje mu się twarz matki: „Jidz, Petro, jidz, od toho budiesz żyw” – mówi.

Wittlinowska wizja wojny, jak pisze Nawarecki, kompromituje „ideologiczne zakłamanie» [...] Wobec nagiej prawdy somatycznego doświadczenia milknie każdy człowiek, a Bóg jest daleko [...]. Liczy się tylko jedno – łyżka zupy” (s. 63).

Na jeszcze jeden aspekt wojennej doli żołnierza w *Hymnie* Wittlina zwraca uwagę Nawarecki – na chodzenie:

I szedł, i szedł,
I bez końca ciągle szedł,

Ten moment także jest wspólny dla całej literatury związanej tematycznie z wojną – od Remarque’a do Hańska. „Wędrować”, „maszerować”, „chodzić”, „wlec się” – to jakby podstawowe figury sytuacji żołnierza pierwszej wojny światowej. „Szedł” to według Nawareckiego słowo-klucz Wittlina, *Hymn o łyżce zupy* mógłby tu stanowić prolog *Powieści o cierpliwym piechurze*. Chodzenie jako los piechoty obsesyjnie powraca w poezji obu wojen. Figurze tej odpowiada rzecz – buty. I tu znów niekończąca się seria żołnierskich butów: od wiersza Kiplinga (drukowanego w „Skamandrze” <1922, z. 19> w przekładzie Horzycy) po piosenkę Okudźawy o żołnierskich butach. Tak ogromne pole skojarzeń i porównań otwierają przedmioty z *Hymnu* Wittlina wybrane przez Nawareckiego.

Całkowicie inną przestrzeń tworzy, równie ciekawie pomyślany, „świat muzyczny” Juliana Tuwima. Tutaj pomysł zrodził się pod znakiem socjologii literatury. Zmiany rodzajów muzyki, instrumentów muzycznych jako elementu życia zbiorowego mogą ujawnić przemiany rzeczywistości pozapoetyckiej XX wieku. Wybór muzyki jako tematu przewodniego jest szczególnie przewrotny w wypadku poety, któremu Nawarecki zarzuca brak kultury muzycznej (nie chodził jakoby nawet na koncerty).

Okazuje się jednak, że można również w tej sytuacji, wykorzystując metodę Guirauda, ukazać konteksty i pola semantyczne piosenki, muzyki perkusyjnej, mechanicznej – w sumie powiedzieć o socjopoetyce więcej niż w pokaznym tomie rozważań socjologicznych. „Muzyczny konkretny może być [...] znakiem rzeczywistości społecznej” (s. 84). Tuwim, jak pisze Nawarecki, uchwycił moment, kiedy muzyka wyszła na ulicę, „stała się masowym towarem”, a poezja Tuwima „stała się sejsmografem socjalno-kulturowych przeobrażeń” (s. 75). I tak pieśń, słowik, śpiew zamieniły się w muzykę grzmiącą – jazz, a w końcu w muzykę mechanicznie odtwarzaną – typowy produkt kultury XX wieku. Jazz nacechowany jest u Tuwima erotycznie, politycznie, diabolicznie, apokaliptycznie – najznakomitszą wykładnią poetycką takiego jego rozumienia jest oczywiście *Bal w Operze*.

„Ryczące megafony”, głosy miejskiego motłochu zagłuszają indywidualny głos ludzki. Znakomicie też – jak słusznie pisze Nawarecki – ukazał Tuwim zjawisko ogłuszających dźwięków miasta w *Melodii Warszawy*; właśnie w tekście kabaretowym ma ten opis świetną motywację sytuacyjną. Człowiek współczesny oszołomiony jest nadmiarem nie tylko informacji, ale i muzyki. W tych warunkach – konkluduje Nawarecki – człowiek „Już nie gra i nie śpiewa, ale jeszcze nie zamilkł, ogłuszony dźwiękiem płynącym z głośników” (s. 94).

W systemie wartości wyznawanych przez Tuwima istnieje, jak sądzę, kilka przestrzeni muzyki, które godne są ocalenia. Jeśli chodzi o poezję wysoką, to warto zwrócić uwagę na organizację foniczną utworu, na utożsamienie wiersza i muzyki, na źródła muzyczne liryki; widoczne jest to w takich utworach, jak *Scherzo*, *Dumy*, *Muzyka*:

Spadasz – melodia wieczna,
A kiedy spadniesz – słowo.

Dwa instrumenty związane z tradycją Homerową: harfa i lutnia, stoją na straży wysokiej sztuki; Tuwim tom przekładów zatytułował: *Lutnia Puszkina*, w tym samym okresie puentował swój wiersz *Zapowiedź*:

„Ocuć się, harfo, ocuć się, lutni,
Gdy o świtanu powstanę”.

Więc jeszcze „świtanie”, „wstanie”, „ocucenie” jest w jakiejś sferze możliwe. Oczywiście w socjologicznej interpretacji nie mają te teksty wyraźnej wykładni.

Na niższym pięttrze muzycznym zwraca uwagę konotacja słowa „piosenka”. Duże znaczenie przypisywał poeta zwyczajnej piosence, co wyrażało się także w tytułach (np. *Piosenka umarłego*). W jednym ze szkiców pisał Tuwim o anonimowej lub uzyskującej anonimowość dzięki sukcesowi piosence – od *Patrz, Kościuszko...* po *Czarną Mańkę*. Od tego tekstu już niedaleko do kabaretowego szlagieru, a trzeba przy tej socjomuzyce pamiętać też o *Starym Cyganie*. Tuwim lubił swoją produkcję muzyczną, wydaje się, że uważał tę piosenkę za bliską ludowej, a może nawet za jej współczesny odpowiednik (anonimowość, zmieniający się tekst słowny). Pamiętajmy, że z *Kwiatów polskich* dla masowego odbiorcy został piękny utwór *Grande Valse Brillante* – dzieło trojga autorów: Tuwima, Ewy Demarczyk i Koniecznego; to właśnie „człowiek nuci”.

Dla zestawienia różnorodności metod i chwytów stosowanych przez Nawareckiego zmienię nieco ustalony przez niego porządek i obok szkicu o muzyce umieszczę najlepszy, jak sądzę, szkic – o ostatnich wierszach i samobójczym skoku Jana Lechonia.

Skok z dziesiątego piętra hotelu „Hudson” nie był grą poetycką, był prawdziwym samobójczym lotem w dół. Wiedza o tym wpływa na lekturę *Dzienników* poety, urywających się na kilka dni przed śmiercią. Ta wiedza wpisana jest w tekst Nawareckiego. „Dramatyczny finał biografii poety skupia wokół siebie rozproszone teksty, spaja je ze sobą, dookreśla [...]” (s. 123). W wyobraźni twórczej pojawiają się figury z pola semantycznego spadania, pochylenia, ciężenia w dół, które organizują poetycko fakt biograficzny. Każdy gest czy przedmiot zapowiada tragiczny skok. A gdyby on nie nastąpił, czy trzeba by zmieniać koncepcję całościową ostatnich wierszy? Można powiedzieć, że w nieświadomości istniało samobójstwo, jako ucieczka, skok, i ujawniało się w określonych kształtach poetyckich; wprowadzenie tych wątków w obręb wierszy było rodzajem sublimacji, terapii psychoanalitycznej, która nie dała wyników. Analiza Nawareckiego nie jest psychoanalityczna, ale pewne pomysły z tej sfery badań się wywodzą, szczególnie kiedy autor mówi o sondowaniu głębi wyobraźni.

Prawa rzeczywistości pozapoetyckiej właściwie przestają w późnych wierszach obowiązywać Lechonia. Kiedy poeta pisze „widzę”, „poznaję” – są to z pewnością rzeczy i osoby, których zobaczyć ani poznać nie może. W tych tekstach istnieje rzeczywistość śniona, mityczna, rzeczywistość drugiego stopnia, której status zakotwiczony jest w dziele sztuki (malarstwie, muzyce). Nie przestała obowiązywać, w wymiarze biografii, siła przyciągania. „On się tyle w życiu nateatralizował” – pisał Nowakowski. Jakby nie wierzone w prawdę jego śmierci. Był niezwykle ważną postacią w życiu emigracji i zarazem nie mieścił się w nim. Należał do najbardziej popularnych i najdowcipniejszych poetów w przedwojennej Warszawie. Musiało zatem istnieć coś w psychice i w poezji, co początkowo (pomimo pierwszej próby samobójczej) było nie dostrzeżone. Nawarecki te elementy w późnej poezji wskazuje: „siła przyciągania”, „ciężkie niebo”, „fantazmat defenestracji”. Romans ze śmiercią rozpoczął Lechoń bardzo wcześnie. Nawarecki wiele cytatów potwierdzających jego pomysły czerpie z *Grobowca na Harendzie* – wiersza ogromnie zagadkowego. We wczesnych przekładach Błoka (1923 r.) już pojawia się kształt zamkniętego koła, który, jak wiadomo, oznacza u tego symbolisty zamknięcie w „straszonym świecie”¹.

Widomy znak, że zamknął nas
Fatalny krąg, nie do rozbicia.

Również wspomniana przez Nawareckiego „zielona furtka” z wiersza o Toniu Krógerze (1926 r.) nie stanowi – jak myślę – dowodu na zainteresowanie rzeczą (jak

¹ Zob. Z. Minc, *Struktura „przestrzeni artystycznej” w liryce Błoka*. W antologii: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janus, M. R. Mayenowa. Przedmowa S. Żółkiewski. Warszawa 1975, s. 296 (tłum. J. Faryno).

np. furtka w Miłoszowym poemacie *Świat. Poema naiwne*). Ta furtka prowadzi donikąd, za nią nie ma nikogo. To, w mniejszym wymiarze, brama cmentarna, ulubiony przez romantyków ikoniczny znak drogi do wyższego bytu. „Albo się wierzy w życie, albo w śmierć się wierzy” – puentuje Lechoń swój wiersz o Marcelu Prouście.

Wiadomo, że u Bachelarda żywioł wody należy do najciekawiej opisanych i szczególnie inspirujących. Niestety, wśród skamandrytów nie ma marynisty. Znalazła się jednak „Ofelija biedna”. Nawarecki swój szkic o Pawlikowskiej i żywiole akwatyicznym określił jako dyskretny pastisz francuskiego badacza. Bachelard pisze: „Woda to głęboki organiczny symbol kobiety, która potrafi tylko płakać nad swoją niedolą i której oczy tak łatwo »toną we łzach«”². W związku z tym zapewne żywioł wody nadawał się do interpretacji poezji Pawlikowskiej, u której w wielu wierszach można znaleźć ożywienie wyobraźni dzięki wodzie – morzu, oceanowi, rzece. Zanurzenie bohaterki oznacza zanurzenie w miłości, z płaczem, jak syrenę, może ją wyłowić marynarz (*Gorzka zatoka*). Szekspirowska Ofelia tonie naprawdę – popełnia samobójstwo. Bachelard w związku z tym pisze: „Dla niektórych marzycieli woda to kosmos śmierci. Ofelizacja jest wówczas substancjalna, woda staje się żywiołem nocy”³. Ofelizacja Pawlikowskiej jest jakby na próbę, stanowi formę potencjalnego niebezpieczeństwa w obliczu nie odwzajemnionej miłości. W tych utworach woda jest ciężka i zimna. Tak nacechowana jest Sekwana (*Topielice*) – „Zimny ciężar Sekwany”, „Topielice Sekwany”. (Znamy pozapoetyckie przyczyny tych paryskich nastrojów – nieszczęśliwa miłość.) Najczęściej jednak żywioł wody to żywioł erotyczny; to kolejne zanurzenia w miłość lub westchnienia opuszczonej: „Morze jest dzisiaj smutne”. Wszystkie akwatyki Pawlikowskiej – jak pisze Nawarecki – są jednocześnie erotykami. Więcej – są erotykami, bo są akwatykami.

„Biedna Ofelija”, wspaniała poetycka miłośnica, traktowała wodę jako żywioł kolejnych fascynacji erotycznych: „Milczący kochanek jest jak ciemna rzeka”. Żadne zanurzenie nie prowadziło do śmierci. Nawet w przywołanym wierszu Tuwima *Zbrodnia*, dedykowanym Marii Pawlikowskiej, mamy do czynienia z nieprawdziwą zbrodnią – z zabawą słów i dźwięków. Morderstwo dokonane na bohaterce także jest nieprawdziwe, krew jest zielona – rusańczana. I tak akwatywne czary poetki potraktował, mimo różne meandry, Nawarecki – „Bezmiar oceanu i siła miłości” (s. 119).

Przemyślnie ułożoną całość o rzeczach i marzeniach zamykają dwa studia o gratach, rupieciach i śmietniku. Rzeczy są dla Nawareckiego „zmaterializowaną autobiografią” Iwaszkiewicza, układają się w martwą naturę, graciarnię, śmietnik, kolekcję i wreszcie w stos pogrzebowy; „ekspozycja motywów finalnych to typowy »chwyt« Starego Poety” (s. 153). Wyliczanki poetyckie obejmują kolekcję wskazującą na elegancję i powściągliwość Starego Poety oraz frędzle, kokardy, szpilki do krawatów, perły – atrybuty młodego poety. Nawarecki bardzo skrupulatnie porządkuje sposoby występowania rzeczy i formy poetyckiego przymierza z rzeczami. Był czas, kiedy Iwaszkiewicz miał złą passę u badaczy, teraz dominują tony panegiryczne; Nawarecki zachował roztropany umiar. Ze swojej strony tylko sędzę, że dość znęcania się nad trumiennym strojem Starego Poety, który kazał się pochować w uniformie górnika. Idąc tropem pomysłów Nawareckiego można spróbować takiego odczytania tego stroju: w obliczu wielu tragicznych katastrof górniczych w ostatnich latach ten mundur mógł oznaczać ostrzeżenie, przecucie poetyckie i współczucie.

Inny charakter ma nostalgiczna rupieciarnia w *Kwiatach polskich*. Trudno w literaturze, której ulubionym tekstem wyznałbym jest fragment rozmowy Mickiewicza przekazany przez Bełzę, nie sakralizować śmiecia jako znaku ojczyzny.

² G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*. Przełożyła A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 155.

³ *Ibidem*, s. 164.

„Mówiono mi – rzekł [Mickiewicz] – że w Smyrnie ma być grota Homera; ale ja tam nieciekawo tego! Ja się przypatrywałem czemu innemu: leżała tam kupa gnoju i śmieciiska, wszystkie szczątki razem – gnój, śmiecie, pomyje, kości, potłuczone czerepy, kawał podeszwy starego pantofla, pierza trochę – to mnie się podobało! Długo stałem tam, bo zupełnie tam było jak przed karczmą w Polsce”⁴.

Kwiaty polskie istnieją w tym kręgu pamięci ojczyzny. O pamięci emigranta decyduje drobiazg, rupieć, rzecz nikomu niepotrzebna. Tuwim pragnął stworzyć „tułacze, wygnańcze, nędzarskie i śmieciarskie muzeum drobnych przywiązań i pamiątek”⁵. Sam chciał zostać jego kustoszem. Jako pierwszy eksponat proponował proszek od bólu głowy, tzw. kogutka, w oryginalnym warszawskim opakowaniu. Przywiązanie do rzeczy małych było przeciwstawione w *Kwiatach polskich* militarno-mocarstwowemu marzeniom emigracji. Że było patriotyczne – na pewno; przypuszczam, że Tuwim, Lechoń, Wierzyński – wszyscy tęsknili, każdy na swój sposób poetycki. Więc „oszczędzaj graty przy porządkach” – jak radzi poeta – bo nie wiadomo, jaki w gracie tkwi mit.

W dedykacji na ofiarowanej mi książce Nawarecki określił siebie jako „przygodnego badacza Skamandra”. Może właśnie trzeba być kimś stojącym z boku, aby na nowo i w nowatorski sposób zobaczyć rzeczy w dziele „Pięknej Plejady”, której większość uczestników obchodziłaby w 1994 r. już setną rocznicę urodzin. Pomniki swe wzniesli, jak widać, z przedmiotów osobliwych, ale bardzo interesujących.

Jadwiga Sawicka

Jan Ijsbrand van der Meer, FORM VS ANTI-FORM. DAS SEMANTISCHE UNIVERSUM VON WITOLD GOMBROWICZ. Amsterdam – Atlanta, GA, 1992, ss. 280.

Praca Jana van der Meera jest konsekwentną analizą problemu formy w dziełach Witolda Gombrowicza. Napisana po niemiecku książka holenderskiego slawisty z pewnością powinna zainteresować wielu znawców pisarstwa autora *Ferdydurke*, choć z drugiej strony – język i trudności w dostępie do książki mogą ograniczyć krąg jej odbiorców. A skoro tak, to na mnie, jako na jej recenzentce, spoczywa przede wszystkim obowiązek rzetelnego zrelacjonowania treści pracy i omówienia przyjętych przez autora rozwiązań.

Punktem wyjścia dla bardziej szczegółowych analiz jest pojęcie formy. Jan van der Meer zarówno analizuje treść pojęcia u Gombrowicza, jak i śledzi różne sposoby jego interpretowania przez polskich badaczy. Tak więc u Gombrowicza zauważyć można pewną różnicę w rozumieniu, czym jest forma, różnicę między ujęciem z *Dzienników* a przedstawieniem z *Rozmów* (z Dominique’iem de Roux). W *Dziennikach* akcent pada na społeczny charakter formy, jak też na jej charakter kolektywny. Forma to zatem społeczne konwencje zachowań, występujące pod postacią narodowych stereotypów i ideologii. Kształtują one jednostkę niejako z zewnątrz, narzucają jej się jako standardy zachowań międzyludzkich. Ale forma to także coś więcej, to struktura organizująca

⁴ [W. Bełza,] *Kronika potoczna i anegdotyczna z życia Adama Mickiewicza*. Lwów 1884, s. 175. „Książeczka ta była moją stałą lekturą i pociechą, w trudnych latach czytałem ją często” – pisał T. Różewicz (*Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 538). Wysoko oceniał też tę wypowiedź Mickiewicza Miłosz.

⁵ J. Tuwim, [*Słowo wstępne na wieczorne polskich piosenek*]. W: *Dzieła*. T. 5. Warszawa 1964, s. 143.