

Stanisław Gawliński

"Mit niespójności : twórczość Adama
Ważyka w okresie
międzywojennym", Wiesław
Krzysztozek,
Warszawa-Poznań-Toruń 1985 :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 79/3, 317-323

1988

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.

miary ogólnoludzkie. Dokonał tego zabiegu przez wprowadzenie — z jednej strony — kilku drugorzędnych postaci „historycznych” z otoczenia króla Kazimierza i Esterki, z drugiej strony — widm (duchów) zarówno postaci rzeczywistych, jak i mitycznych, m.in. Jezusa i Żyda Wiecznego Tułacza. Przenikanie się wzajemne obu płaszczyzn: realistycznej i mitycznej, dało Zeitlinowi możliwość konfrontacji wypowiedzianych przez te postaci poglądów na odwieczny, nie rozwiązany i zdaniem autora nierozwiązywalny dylemat stosunków obu narodów, wyznań, religii; stosunki te w utworach dotychczasowych symbolizowała Esterka, a szczególnie — tragiczny finał jej miłości do króla polskiego. Uniwersalistyczne ujęcie wątku zbliżyło tym samym twórczość Zeitlina do literatury współczesnej, pozwoliło zrewidować występujące do tej pory w literaturze polskiej i żydowskiej stereotypy Esterki. W *Esterke* Zeitlina widać jak na dłoni znaczenie polskich wpływów literackich dla pisarzy żydowskich. Świadczą o nich w „misterium” Zeitlina odniesienia do *Wielkiej Improwizacji* Mickiewicza oraz aluzje do żydowskiego pochodzenia jego przodków. W dialogu koryfeuszów literatury polskiej i żydowskiej: Mickiewicza i Pereca, znajdujemy konstatację, którą Szmeruk uczynił mottem swego studium, a która jakby symbolicznie je zamykając odsłania przyczyny niedoceniań przez Polaków literatury żydowskiej. Żydowski klasyk oświadcza Mickiewiczowi: „Ja wiem, kim ty jesteś, ale kim ja jestem — tego ty nie wiesz”.

Dołączony do studium Szmeruka *Appendix: Esterka and Casimir in Polish and Jewish Historiography*, zawiera przegląd opinii o podaniu przeważnie polskich i obcych historyków pochodzenia żydowskiego. W miłostkach króla Kazimierza i Esterki widzą oni przekaz podaniowy, nie zastanawiając się nad jego stosunkiem do rzeczywistości historycznej. Ten problem stał się tematem rozdziału nie wymienionej przez Szmeruka książki Ernesta Sulimczyka Świeżawskiego *Esterka i inne kobiety Kazimierza Wielkiego* (1892, 1894).

Obejmująca niezmiernie bogatą czasowo i przestrzennie problematykę komparatystyczną książka Szmeruka siłą rzeczy nie mogła w sposób należyty wyczerpać postawionego tematu (bądź tematów). W przeciwieństwie do wzorowego niemal przedstawienia wątku Esterki w obu literaturach — w zakresie ukazania wzajemnych i skomplikowanych związków między tymi literaturami stanowi dopiero rekonesans. Z takiego charakteru swego studium zdawał sobie sprawę sam autor pisząc w *Some Conclusions* m.in., że szkic jego wymaga pogłębienia i rozszerzenia (s. 107). Ta świadomość przewija się stale w obfitych przypisach studium. Zawierają one bowiem rejestr trudno dostępnej u nas literatury naukowej różnojęzycznej, dotyczącej zarówno literatury jidysz, jak i jej związków z literaturą polską. Przy nadarzających się okazjach Szmeruk nie omieszczał wskazywać zagadnień godnych opracowania, które by owe związki mogło należyte wyjaśnić. Mnogość przypisów pozornie stoi w sprzeczności z charakterem szkicu, jak nazywa autor swoją książkę. Szkic zwykł się bez takiego „balastu” obywać. Gdyby odrzucić jednak owe przypisy, studium Szmeruka istotnie byłoby esejem. Wcześniej zostało ono opublikowane w wersji hebrajskiej. Niektóre jego rozdziały (uzupełnione i odpowiednio zaadaptowane) warto by przyswoić czytelnikowi polskiemu.

Aleksander Zyga

Wiesław Krzysztozek, MIT NIESPÓJNOŚCI. TWÓRCZOŚĆ ADAMA WAŻYKA W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM. Warszawa—Poznań—Toruń 1985. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 202, 2 nlb. „Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego”. Tom XXX. Zeszyt 2.

Książka Wiesława Krzysztozka posiada wszelkie znamiona rozprawy doktorskiej. Jest erudycyjna, ekonomicznie zaplanowana, śmiała w konkluzjach. Dociekliwa

i pomysłowa, słowem — potrzebna. Potrzebna tym bardziej, że Adam Ważyk nie doczekał się jeszcze pełnego opracowania, oddającego sprawiedliwość jego wszechstronnej twórczości: artystycznej, przekładowej, popularyzatorskiej, publicystycznej, *last, not least* — politycznej. Autor *Mitu niespójności* skupił swą uwagę na twórczości Ważyka z okresu międzywojennego, a dokładniej mówiąc, z lat 1922—1938 wypełnionych jego zróżnicowanym dorobkiem poetyckim i prozatorskim. Od *Semaforów* po *Mity rodzinne*. Krzysztozek programowo zrezygnował z monograficznego studium na rzecz wielostronnej analizy tych „obszarów tematycznych”, które odsłaniają specyficzne cechy światopoglądu artystycznego Ważyka. Zdaniem Krzysztozka i cytowanego przezeń na wstępie Jacka Trznadla — światopogląd ów cechuje antynomiczność odczuć i nieufność wobec wszelkich zamkniętych formuł poznawczych. Już tutaj dostrzega się skłonność do wymiennego operowania pojęciami „światopogląd Ważyka” i „światopogląd artystyczny pisarza”, a nie są to przecież synonimy, o czym autor rozprawy wie równie dobrze, jak i o tym, że rekonstruowany z badanych dzieł światopogląd artystyczny wymaga pełnej suwerenności wobec poglądów Ważyka dotyczących sztuki awangardowej, które upowszechniał on w trybie eseistycznym bądź dyskursywnym dopiero po wojnie. W przedwojennej twórczości Adama Ważyka interesują Krzysztozka konkretyzacje mitu niespójności, który posiada swój analogon w paradygmacie kultury pierwszych dziesięcioleci naszego wieku. W obrębie tego paradygmatu kultury niespójnej umieścił Krzysztozek, zgodnie z intencjami twórcy *Dziwnej historii awangardy*, „zjawiska różnorodne — marksowską kategorię świadomości fałszywej, pewne aspekty filozofii Bergsona, idee konwencjonalizmu filozoficznego, nowy obraz świata wyłaniający się z odkryć fizyki teoretycznej, rewelacje psychoanalizy, a nawet konwencje montażowe filmu niemego” (s. 6).

Recenzowana książka posiada nieco paradoksalny tytuł. Podkreśla to zresztą sam autor. Według niego paradoks ów polega na sprzeczności pomiędzy gotowym obrazem świata danym w micie a główną zasadą epistemologii Ważyka — burzyciela mitów. Pomimo pożytecznej egzegezy obu tytułowych wyrazów książki Krzysztozka jej czytelnik równocześnie ulegnie pewnej dezorientacji z winy autora. Otóż w tym samym *Słowie wstępnym* informuje on, że „Praca usiłuje wyjaśnić literacką genezę »mitu niespójności«” (s. 6), czyli powracającej w prozie, poezji oraz eseistyce Ważyka „obsesji niespójności”. W poezji potwierdzają tę obsesję Ważykową jukstapozycje, w prozie zaś mamy do czynienia z „tematem”, „wątkiem”, „poetyką” i ostatecznie „kompleksem niespójności” (zob. s. 90, 168). Podsumujmy: mit, obsesja, temat, wątek, poetyka, kompleks niespójności. Jak na mój gust, za wiele grzybków w tym barszczu; albo — co też się zdarza — te same podgrzybki sprzedaje się na różne sposoby: raz jako szatany, raz jako prawdziwki. A tego lubić nie sposób! Cały *Mit niespójności* składa się z sześciu mądrze pomyślanych rozdziałów, które tworzą przejrzystą sekwencję problemów rozpatrywanych w takiej kolejności: *W kręgu „Almanachu Nowej Sztuki”, Między konstrukcją a podświadomością, Niespójne widzenie świata, Między zabawą a konwencją, Powieść asymetryczna, Powieść o próżni psychicznej*.

Rozdział I stosunkowo niewiele mówi o samym Ważyku. Cel tutaj jest inny, spełnia on bowiem rolę klasycznego tła, na którym rozpatrywać się będzie twórczość bohatera rozprawy Krzysztozka. Natomiast w bardziej ogólnym planie jest ten rozdział cennym przyczynkiem do badań mniej znanej fazy przekształceń międzywojennej poezji w Polsce. Fazę tę ograniczają daty od listopada 1921 do kwietnia 1925, kiedy wydano komplet (6 numerów) czasopism „Nowa Sztuka” i „Almanach Nowej Sztuki”. Te efemeryczne organy stały się przystankiem nowatorskich poszukiwań poetów związanych uprzednio z futuryzmem, np. Stanisława Brucza, Brunona Jasińskiego, Aleksandra Wata czy Stefana Kordiana Gackiego. Miesięcznik artystyczny „Nowa Sztuka”, pomyślany jako organ futurystów, był tworem eklektycznym,

gdzie skamandryta Jarosław Iwaszkiewicz sąsiadował z formistą Leonem Chwistkiem, natomiast 4 numery „Almanachu Nowej Sztuki” zostały upodrzednione w naszej świadomości kulturalnej przez ekspansywny program „Zwrotnicy”. Adam Ważyk przez lata całe próbował *per fas et nefas* z podwójnego cienia futuryzmu i peiperyzmu eklektyczny program kręgu „Almanachu” i Stefana Kordiana Gackiego wydobyć. Wiesław Krzysztoszek przekonująco i trafnie interpretuje zabiegi oraz poczucie niedowartościowania twórcy *Dziwnej historii awangardy*: „Mozaika układana przez Ważyka z okrucichów wspomnień własnej literackiej młodości jest przede wszystkim układem faktów i tendencji, które zastąpić miały nigdy nie sformułowaną do końca poetykę własną i grupy. Jego eseje dokonują przewartościowania konstalacji ruchów awangardowych i wskazują na rzeczywiste i domniemane, przywoływane *a posteriori* konteksty własnej twórczości” (s. 12).

Do tego wątku wypadnie jeszcze powrócić przy omówieniu rozdziału następnego, który traktuje o debiucie poetyckim Adama Ważyka i jego antypeiperowskiej strategii.

Pierwszy wiersz 17-letniego poety opublikowany został w zeszycie 27 „Skamandra” (1922), drugi zaś i zarazem ostatni oryginalny, przedwojenny tomik ukazał się cztery lata później nakładem „Zwrotnicy”. Ten uderzająco rozbieżny patronat nie ułatwiał krytycznoliterackiej recepcji wierszy Ważyka, które umiarkowanie satysfakcjonowały koryfeuszy „Skamandra” oraz „Zwrotnicy” — Juliana Tuwima i Tadeusza Peipera. Autor rozprawy rozważa, jak tę nowatorską lirykę recenzenci przemiennie lokalizowali bliżej bieguna konstrukcji (nieliczni. np. Czesław Bobrowski) bądź też podświadomości (Stefan Napierski). Stabilizację sądów znakomicie utrudniał i sam główny zainteresowany, dokonując znacznych przeróbek pierwowzorów w edycji *Wierszy zebranych*, w 1934 roku. Światopoglądowa radykalizacja Ważyka, który wówczas związał się z ruchem komunistycznym, ujawniła się w tym tomie w usuwaniu z wcześniejszych wierszy śladów dziedzictwa symbolizmu i w konsekwentnej sekularyzacji własnej twórczości. Broniąc odrębności swojej sztuki poetyckiej przed wpływami Awangardy krakowskiej Ważyk świadomie wybierał drogę pośrednią — między konstruktywizmem zwrotnicowej proweniencji a podświadomością. Niestrudzony popularyzator Guillaume’a Apollinaire’a i nowej poezji francuskiej przeciwstawiał zdominowanej przez rywala awangardzie polskiej ten model awangardy europejskiej, „który opierał się na asocjacji, psychologizmie, podświadomości” (s. 64).

W zmienionej sytuacji historycznoliterackiej w latach trzydziestych, gdy klasą konstruktywistycznej awangardy mianowano Tadeusza Peipera, dla niezwykle na tym punkcie drażliwego Adama Ważyka pozostała rola pierwszego w Polsce nadrealisty, którą mu już w 1926 r. przypisał Jakub Appenzlak. Trzeba przyznać, że warszawski poeta jako „użytkownik” estetyki i zwolennik orientacji surrealistycznej dobrze nadawał się do tej roli. Wraz z upływem czasu odgrywał ją z coraz większą wiarą i upodobaniem.

Rozdział zatytułowany *Niespójne widzenie świata* zajmuje centralną pozycję w książce. Znajduje się tu bowiem epistemologiczne uzasadnienie Ważykowego mitu. Uzasadnienie to ogarnia bogate konteksty kultury europejskiej początków w. XX, ponieważ motyw niespójności był — w przekonaniu Ważyka — powszechną własnością awangardowej sztuki i nauk szczegółowych. Należy podkreślić, iż autor rozprawy nie zagubił się w tych rozległych dziedzinach sztuki i wiedzy. Nie zabrnął też w ogólniki na temat Prousta, Poincarégo, Gödla, Einsteina i Einsensteina. Ogromnie trafia mi również do przekonania opinia Krzysztoszka, że „Niespójność awangardowej wizji świata staje się czytelna dopiero w zestawieniu z pozytywistycznymi i modernistycznymi usiłowaniami scalenia obrazu świata i osobowości. Pojęcie to ma więc zawsze charakter relatywny i stanowi antykonwencjonalną replikę na konwencjonalne formy przeszłości” (s. 66).

Znacznie bardziej natomiast wątpliwa wydaje mi się typologia kultur, którą posługuje się Krzysztozek analizując opozycje pomiędzy modernizmem a awangardą. W rozumieniu Ważyka modernizm, operujący pojęciami *correspondances*, synestezji, historycznego synkretyzmu, tworzy specyficzną kulturę metafory. Awangarda zaś ze swoim programem ideowostylistycznym przeciwstawia formacji poprzedniej kulturę metonimii. Taka projekcja struktury językowej na strukturę kulturową oparta jest na kruchej podstawie. Ponadto pozostaje w niezgodzie z historycznoliteracką empirią, zawężoną choćby tylko do poezji i prozy polskiej lat trzydziestych. Świadczą o tym teksty literackie Czechowicza, Miłosa, Żagarystów w ogóle czy — na inny sposób — proza Schulza, Piętaka, Flukowskiego... Wreszcie przeczy takiej koncepcji awangardowej kultury międzywojenna kariera neosymbolizmu w Polsce.

Skądinąd wiadomo, że inspirator kontrowersyjnej klasyfikacji zjawisk kulturowych, Roman Jakobson, posługiwał się opozycją metafory i metonimii w innym zakresie. W rozprawie *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych* (1956) opozycja ta charakteryzuje rozbieżne tendencje współczesnego malarstwa, przy czym kubizm, który przekształca przedmiot w zespół synekdoch, miał być zorientowany metonimicznie, a surrealizm — metaforycznie¹. Tę ostatnią supozycję całkowicie potwierdziły wyniki badań nad poezją surrealistyczną, które przedstawił Stanisław Jaworski w pracy *Między awangardą a nadrealizmem* w 1976 roku. Nasuwają się w związku z tym dwa wnioski. Albo Adam Ważyk musiałby ująć awangardę bardzo wąsko i wtedy europejski, przynajmniej francuski wycinek jej dziejów zamyka się wraz z wystąpieniem nadrealistów. Albo akcentowana przez niego metonimiczność kultury awangardowej nie oddaje faktycznego zróżnicowania tej kultury, zwłaszcza po roku 1930.

Wydaje się, że przyczyny nieadekwatności Ważykowej klasyfikacji opartej na ustaleniach Romana Jakobsona wynikają z pewnych niedostatków propozycji samego Jakobsona. Ostatnio wskazywał na nie holenderski badacz młodszej generacji Willem G. Weststeijn w artykule *Poeci nie są afatykami*. Przekonuje on o tym, że Jakobson, niezbyt fortunnie, bo dwuznacznie, posługuje się pojęciami metafory i metonimii, tzn. i jako figurami stylu, i jako dwoma typami relacji semantycznych: podobieństwa oraz przyległości. Słuszne zdaje mi się też spostrzeżenie Weststeijna, że takie utożsamienie terminów tropicznych z relacjami semantycznymi „łatwo wprowadza zamieszanie lub raczej prowadzi do pozbawionych znaczenia i dających się zakwestionować uogólnień”².

Do takich uogólnień kwalifikuje się wspomniana poprzednio typologia kultur modernizmu i awangardy. Wiesław Krzysztozek „istnienie w świecie kultury metonimii” (s. 67) uznał za równie oczywiste jak i „aformię”, którą nowemu „klasycystomowi” (!) Stefana Kordiana Gackiego wytykał Tadeusz Peiper. Krzysztozek posługuje się aformią w dwóch podstawowych kontekstach. Najpierw przy analizie programu estetycznego „Almanachu Nowej Sztuki”, który ujął w szeregu antynomicznych par: porządku—chaosu, formy—aformii, konstruktywizmu—asocjacyjizmu. Potem w uwagach dotyczących aktualizowania motywu niespójności przez wybitnych prozaików ukazujących „aformię życia psychicznego” (s. 65) za pomocą narracji monologu wewnętrznego i strumienia świadomości. O ile w pierwszym przypadku,

¹ R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*. W: R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*. Autoryzowane wydanie polskie, zmienione i rozszerzone. Wydanie polskie sporządził, przypisał i artykułem wstępnym opatrzył L. Zawadowski. Wrocław 1964, s. 129.

² W. G. Weststeijn, *Poeci nie są afatykami. Parę uwag na temat Jakobsonowskiej koncepcji metaforycznej i metonimicznej osi języka*. Przełożyła T. Dobrzyńska. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 324.

po uwzględnieniu odniesień, relacyjny sens aformii jest jako tako zrozumiały, to w drugim budzi istotne opory. Głównym celem technik narracyjnych, które wymienił Krzysztozek, nie była aformia, lecz nowa, bardziej autentyczna forma życia psychicznego, uchwyconego jakby *in statu nascendi*. Gnozeologiczne i estetyczne efekty tych rodzajów narracji badali Robert Humphrey i Wayne C. Booth. Dopowiedzmy rzecz do końca: słowo aformia poprawnie konotuje negatywne oceny jakichkolwiek artefaktów, a inne jego zastosowania w odniesieniu do programów bądź wytworów artystycznych są niezręczne i mylące. Wszak nie ma sztuki bez formy! Sir Herbert Read i Witold Gombrowicz zbudowali na tej prawdzie najznakomitsze dzieła swego życia.

Niedostatki krytycyzmu Krzysztozka wobec głównego bohatera *Mitu niespójności* wiodą do faworyzowania dedukcjonizmu jako tej metody badawczej, która lepiej uwierzytelni rezultaty jego zmagania z przedwojennymi tekstami Ważyka. Wybór tej metody zaważył na układzie materiału i wnioskach zawartych w rozdziale III. Niespójne widzenie świata pojawia się tutaj jako pewnik poświadczony cytatem z Ważykowej *Kwestii gustu* (1966). Kolejne świadectwa niespójnego widzenia świata pochodzą z *Dziwnej historii awangardy* (1976) bądź z obu powojennych antologii poezji francuskiej, opracowanych przez Ważyka dopiero po drugiej wojnie światowej. Analizy struktur poetyckich jego tekstów z tomów *Semafory* (1924) oraz *Oczy i usta* (1926) umieszczone w drugiej części omawianego rozdziału mają więc potwierdzać aksjomaty wyjściowe.

Wolałbym, aby kolejność ta była odwrotna. Wolałbym tym bardziej, że autor pracy deklarował wcześniej, iż jego celem jest „przedstawienie twórczości Adama Ważyka z lat 1922—1938 w perspektywie jej historycznoliterackich związków i powinowactw [...]” (s. 5). Zgodnie z tą deklaracją penetracja wybranych obszarów twórczości Ważyka służyć miała rekonstrukcji światopoglądu artystycznego pisarza. Tymczasem w rozdziale III stało się inaczej. Światopogląd jakby przesłonił i wyparł poetykę na drugi plan, ponieważ Krzysztozek zdecydowanie więcej miejsca poświęcił tu awangardowej *episteme* niż materii poetyckiej przedwojennych wierszy Ważyka.

Do najbardziej oryginalnych partii *Mitu niespójności* należą rozdziały poświęcone ewolucji międzywojennej prozy Ważyka, który interesował się tym rodzajem od początku swojej kariery pisarskiej. Dość wspomnieć, że debiutanckie opowiadanie *Adolf i Narcyz* ukazało się w „Almanachu Nowej Sztuki” z r. 1925, a więc tylko rok po ogłoszeniu pierwszego tomiku wierszy. Przedwojenny d'robek prozatorski Ważyka składa się z tomu opowiadań *Człowiek w burym ubraniu* (1930) oraz dwóch powieści: *Latarnie świecą w Karpowie* (1933) i *Mity rodzinne* (1938). Po 1926 r. twórczość fabulatorska stała się jego głównym zajęciem. Dlatego też Krzysztozek rozważaniem o prozie przeznaczył ponad połowę objętości swojej książki. Jest to decyzja słuszną także i z tej przyczyny, że w świadomości współczesnych czytelników przedwojenny Ważyk istnieje przeważnie tylko jako awangardowy poeta, niezbyt poprawnie skojarzony ze „Zwrotnicą” Tadeusza Peipera.

Układ końcowych rozmiarów *Mitu niespójności* odwzorowuje kolejność powstawania epickich utworów Ważyka. W rozdziale *Między zabawą a konwencją* przedstawione zostały okoliczności debiutu oraz problematyka małych form epickich. Rozdziały *Powieść asymetryczna* i *Powieść o próżni psychicznej* służą natomiast Krzysztozkowi do pełnej systematyzacji fabularnych eksperymentów autora *Człowieka w burym ubraniu*. Ostateczne wnioski na temat artystycznych warunków prozy Ważyka wynikają tu z precyzyjnych obserwacji jego podległości wobec macierzystego środowiska „Almanachu Nowej Sztuki”, a także strukturalnych nawiązań i podobieństw do krajowych oraz europejskich rewelacji w zakresie prozy. Właśnie z kręgu „Almanachu” wywodzi Krzysztozek ludyczno-kreatywny model pierwszych opowiadań Ważyka. Interesująco pokazuje, jak pomiędzy „nową real-

nością” Gackiego a „czystym bezsensem” Anatola Sterna ulegały przekształceniom Ważykowe ideały prozy. Wówczas, mniej otwarcie niż redakcyjni koledzy, polemizował poeta z racjonalizmem Peipera i metafizyką sztuki Witkacego. Ale i Ważyk, respektując odrębność języka poezji od języka prozy, uznał w końcu powieść za „dzieło sztuki jak wiersz czy poemat” (s. 101) oraz przyznał jej analogiczne jak w poezji asocjacionistycznej prawo do swobodnej gry wyobraźni i rozluźnienia rygorów kompozycyjnych. Ważyk traktował bowiem własną prozę jako inny sposób kontynuacji doświadczeń zapoczątkowanych w liryce. Krzysztoszek zestawiał pokazną listę słów, obrazów, motywów — kryptocytatów, w których mowa poetycka wspomaga język prozy Ważyka. Tropiąc narracyjno-liryczne eksperymenty pisarza z lat późniejszych ujawnił również odwrotny kierunek wpływów. Np. pokazał, jak poemat *Labirynt* z 1961 r. powtarza nie zmienione stylistycznie fragmenty epickiego *Obrachunku* z 1934 roku. Być może tutaj należy szukać stylistycznej niepowściągliwości Ważykowych opowiadań, w których dominowały pierwiastki ludyczne, ironiczny humor, intelektualna mistyfikacja i groteska. Podobnie zresztą jak w utworach prozą Brunona Jasińskiego (*Nogi Izoldy Morgan*, 1923) czy Aleksandra Wata (*Bezrobotny Lucyfer*, 1927). W kręgu „Almanachu Nowej Sztuki” chętnie wskazywano przy tym na *Napoleona z Notting Hill* i *Człowieka, który był czwartkiem* Gilberta Chestertona oraz *Heretyka i s-kę* Guillaume’a Apollinaire’a jako uznane, światowe tradycje podobnej twórczości.

Ewolucja Ważykowej prozy w latach trzydziestych nie oznacza dla Krzysztoszka całkowitego zaniechania poprzednich tradycji, lecz zmianę zainteresowań twórczych w kierunku powieści psychologicznej i środowiskowej o tendencjach neonaturalistycznych. Pisze Krzysztoszek: „Pierwsza powieść Ważyka, podobnie jak późniejsze *Mity rodzinne*, znajduje się w osobliwej sytuacji genologicznej: jednocześnie jest powieścią środowiskową i jej radykalnym zaprzeczeniem” (s. 143). Jest nią poprzez wybór egzotyki prowincji jako tematu i poprzez formę studium środowiska społecznego, lokując się w kontekście takich fenotypów gatunkowych jak *Strachy* Ukniewskiej, *Zakłęte rewiry* Worcella czy *Dwadzieścia lat życia* Uniłowskiego. Ale jednocześnie — obie powieści Ważyka podważają prawidła gatunku poprzez poliperspektywność narracji, luźną, epizodyczną fabułę, niespójną wielowymiarową konstrukcję postaci, dialektykę kontrastowych ujęć stylistyczno-kompozycyjnych, zsubiektywizowaną wizję świata... Lista tych naruszeń jest w pracy Krzysztoszka dłuższa, przecież i wymienione wystarczą, aby przekonać, że dla powieściopisarza Adama Ważyka naturalistyczna wiara w prawdziwość literackiego przekazu jest zwyczajną uzurpacją. Wypada w tym miejscu z satysfakcją przyznać, że autor *Mity niespójności* przekonał mnie również o wartości swoich norm lektury prozy Ważyka i udowodnił, że pisarz ten „w [...] utworach prozatorskich wykazuje szczególne uwrażliwienie na zjawiska sprzyjające powstawaniu form świadomości fałszywej, na wszelkiego rodzaju deformacje faktu przez element konwencji. Kategoria konwencji, traktowana jako specyficzny wytwór świadomości fałszywej, łączy się w tworzonych w tej prozie obrazach świata z takimi jego cechami jak spójność, ciągłość, uporządkowanie formalne. Ład świata był dla Ważyka zjawiskiem budzącym sceptyczną podejrzliwość. W sposób demonstracyjny zmierzał on do ukazywania niespójności, niekoherencji i chaosu opisywanych przez siebie rzeczywistości” (s. 166).

Zasadniczy dylemat Ważyka można więc najbardziej lapidarnie streścić w formie zdania pytającego: Jak tworzyć literaturę, żywiąc głęboką nieufność do wszelkich konwencji literackich?

Doceniając wnikliwość interpretacji światopoglądu i poetyki dzieł Ważyka, której dokonał Wiesław Krzysztoszek, wynajdujący dla nich znakomite — rzeczywiste i domniemane — powinowactwa, jak Witkacy, Schulz, Gombrowicz, Apollinaire, Chesterton, Pirandello i Huxley, żałować muszę, że nie próbował bodaj stawić kwestii: dlaczego pisarz tak inteligentny, o takim wyczuciu ograniczeń form

literackich nie odniósł sukcesu? Przegrał nie tylko z *Ferdynurke*, ale i z *Adamem Grywałdem*. Dlaczego czas i czytelnice *désintéressément* zdegradowały jego przedwojenne opowiadania i powieści do roli historycznoliterackich eksponatów? Lecz jest to żal, który nie pomniejsza wartości *Mitu niespójności* dla koneserów i przyszłych badaczy całego dzieła Adama Ważyka.

Stanisław Gawliński

Bolesław Hadaczek, POLSKA POWIEŚĆ ROZWOJOWA W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM. Szczecin 1985. Wydawnictwa Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Szczecinie, ss. 176. „Rozprawy i Studia”. T. LXIX. (Komitet redakcyjny: Tadeusz Białecki, Kazimierz Jaskot, Henryk Lesiński — Redaktor Naczelny). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Szczecinie.

Badania nad prozą dwudziestolecia zaowocowały w latach osiemdziesiątych rozprawami, które nie są już tylko monograficznymi opracowaniami twórczości poszczególnych pisarzy, lecz mają ambicję syntetycznego ujmowania zjawisk literackich. Są to przy tym syntezy dokonywane z punktu widzenia tak historii literatury, jak i poetyki historycznej czy genologii opisowej. Chodzi tu przede wszystkim o książkę Andrzeja Chruszczyńskiego *U schyłku międzywojnia*, rozprawę Ireny Skwarek *Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego* oraz — wymienimy dwie najważniejsze prace — książki Krystyny Jakowskiej (*Powrót autora*) i Włodzimierza Boleckiego (*Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*)¹. W tym nurcie literaturoznawczej refleksji mieści się recenzowana tu rozprawa Bolesława Hadaczka. Jej autor podjął się ambitnego zadania: celem pracy jest opis jednej z odmian gatunku powieściowego — powieści rozwojowej — na przykładzie utworów powstałych w dwudziestoleciu międzywojennym.

Rozpocznijmy omówienie rozprawy od rekonstrukcji jej założeń metodologicznych. Autor w recenzowanej pracy przywołuje trzy różne koncepcje istnienia kategorii gatunkowych; kłopot w tym, że trudno je uzgodnić między sobą. Pierwsza z nich, określimy ją mianem „esencjalnej”, to koncepcja przedmiotu genologicznego istniejącego w materiale literackim niezależnie od myśli poznawczej (s. 5). Ujęcie to zawdzięcza Hadaczek pracom Stefani Skwarczyńskiej, w których było ono wielokrotnie formułowane (przede wszystkim w tomie 3 *Wstępu do nauki o literaturze*). Do tej teorii nawiązuje autor *Polskiej powieści rozwojowej* w swych szczegółowych rozważaniach, operując przy wyodrębnianiu interesującej go odmiany gatunkowej głównie kryteriami tematycznymi. Równocześnie jednak na tej samej stronie odwołuje się do „operacjonistycznej” koncepcji Klausa Hempfera, wyłożonej w *Gattungstheorie*; według niemieckiego badacza gatunki to „konstrukcje będące wynikiem wzajemnego oddziaływania podmiotu i przedmiotu poznania”. Kolejna definicja pojawia się na s. 153. Hadaczek cytuje tam Jonathana Cullera, według którego „nadrzędną funkcją konwencji gatunku jest zawarcie między pisarzem a czytelnikiem

¹ A. Chruszczyński, *U schyłku międzywojnia. Autentyzm literatury polskiej lat 1933—1939*. Warszawa 1987 (pierwsza redakcja tej pracy ukazała się kilka lat wcześniej: A. Chruszczyński, *Po cezurze. Studium tendencji rozwojowych literatury polskiej lat 1933—1939*. Częstochowa 1982). — I. Skwarek, *Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego*. Katowice 1985. — K. Jakowska, *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*. Wrocław 1983. — W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982.