

**Rec. : Trzydzieści arcydzieł romantycznych.
Pod. red. Elżbiety Kiślak i Marka
Gumkowskiego. Warszawa 1996**

Barbara Zwolińska

rozległy materiał. Wiele miejsca zajął petrarkizm, jego artystyczne wcielenia, spór z nim²⁹. W obu książkach wcześniejszym szczególnie – i cennym – obszarem dociekań była popularna poezja miłosna, coraz intensywniej badana w ostatnich latach³⁰. W tomie *Erotyk staropolski* analizowane były też, naturalnie, i arcydzieła (Jana Kochanowskiego czy Jana Andrzeja Morsztyna).

Tamte książki dopełnia teraz tom *Theatrum mundi*, bogaty bujnością materiału, precyzją obserwacji i rozmachem zarysowanej wizji całości. Powstała książka wybitna, niezbędna do wszelkich dalszych prac nad fascynującą spuścizną epok dawnych.

Antoni Czyż

TRZYNAŚCIE ARCYDZIEŁ ROMANTYCZNYCH. Pod redakcją Elżbiety Kiślak i Marka Gumkowskiego. Warszawa 1996. Instytut Badań Literackich – Wydawnictwo, ss. 208. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

arcydzieło pełni rolę szczególną, chroniąc tożsamość narodu i kształtując jego *ethos*. [s. 5]

Nie jest łatwo napisać coś „świeżego” i odkrywczego na temat wielkich dzieł romantycznych. Repertuar arcydzieł wieszczych był bowiem interpretowany na wiele sposobów i zestawiany w różnych problemowych oraz porównawczych kombinacjach. Ale wielkość tej literatury polega na tym, że można ją badać wciąż na nowo i ciągle odkrywać nieznane możliwości, kody interpretacyjne.

Udowadniają to autorzy *Trzynastu arcydzieł romantycznych*, próbując nadać nowe sensy niekwestionowanej wielkości utworów Mickiewicza, Słowackiego, Malczewskiego, Fredry, Norwida i Kraszewskiego. Nie jest to bynajmniej pierwsza publikacja tego grona badaczy literatury romantyzmu, której celem zdaje się być odczytywanie na nowo kanonu lektur romantycznych. Wystarczy wspomnieć o wcześniejszych *Naszych pojedynkach o romantyzm* (1995), która to praca powstała z potrzeby ponownego określenia stosunku do romantyzmu.

Podobny cel przyświecał badaczom, których prace złożyły się na *Trzydzieści arcydzieł romantycznych*. Założeniem książki stało się dążenie do nowego odczytania dzieł, skonfrontowania ich ze współczesną wrażliwością, odsłonięcia zapoznanych tematów utworów obciążonych przeważnie bogatą tradycją interpretacyjną.

Rozkład przeprowadzonych analiz nie jest proporcjonalny. Najwięcej, bo aż osiem artykułów dotyczy dzieł Mickiewicza, cztery poświęcone zostały Słowackiemu, i to wyłącznie utworom z okresu mistycznego, po jednym Marii Malczewskiego, *Panu Jowialskiemu* Fredry oraz *Ulanie* Kraszewskiego. Żaden nie dotyczy twórczości Krasieńskiego, za to jeden poświęcono Norwidowi. W kanonie wybranych przez autorów lektur znalazły się prawie wyłącznie utwory poetyckie (również proza poetycka), tylko Stanisław Burkot w artykule *Czy możliwe jest arcydzieło polskiej powieści romantycznej* zastanawia się, czy powieść może być arcydziełem. Sądzę jednak, że nie można tego wyboru traktować jako elementu wartościowania dzieł romantycznych.

²⁹ Kotarska przekroczyła tam tradycję badawczą, którą wytyczył M. Brahm er klasyczną już książką *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku* (Kraków 1927), na nowo rozpoznała zjawisko. Urok, finezja petrarkizmu były jednak powodem, dla którego nazbyt surowo chyba został potraktowany przez nią Kochanowski jako poeta miłosny – przecież horacjański (nie znaczy: prosty), nie z ducha Petrarki (zob. s. 32 i 84–88).

³⁰ Zob. monografię gatunku: A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1978.

Badacze próbowali w rozmaity sposób odpowiedzieć na pytanie, co nazywamy arcydziełem, określić wyznaczniki owej arcydzielności, dotrzeć do istoty tego, co odróżnia jedne dzieła od drugih. Tak więc np. Zofia Trojanowiczowa w artykule „*Dziady*” Adama Mickiewicza jako „*niedokończony poemat*” stwierdziła: „Z arcydziełem jest ponieważ jak z epopcją — arcydzieła się nie pisze, arcydziełem utwór się staje. Czynnikiem decydującym jest złożony proces społecznej recepcji, nie wola autora. Istnieją jednak przypadki szczególne, nie całkiem odosobnione, kiedy w świadomości twórcy krystalizuje się idea utworu przewyższającego wszystko, co dotąd napisał” (s. 45).

Autorzy zgadzają się, że o arcydzielnym charakterze utworu decyduje kilka czynników, a jednym z najważniejszych jest odbiór czytelniczy. Zgodnie z tym Burkot pisze: „Arcydzieła umierają, jeśli tracą czytelników. [...] Umierają także z powodu powtarzania się, nawarstwiania stereotypów interpretacyjnych” (s. 181).

Takim stereotypem może być np. widzenie utworu w kontekście obowiązków wobec narodu w niewoli. Niekiedy jednak odejście od jednego stereotypu grozi popadnięciem w inny. Takie niebezpieczeństwo zawisło obecnie nad twórczością Słowackiego, odczytywaną uprzednio z narodowo-patriotycznego stanowiska, a ostatnio zbyt jednostronnie w konwencji metafizyczno-mistycznej. Podobnie jest zresztą z myśleniem o całości literatury romantycznej jako o wszystkim, co fantastyczne, wzniosłe i metafizyczne.

Toteż tom *Trzyście arcydzieł romantycznych* jest udaną próbą przełamania nawarstwionych przez lata stereotypów myślenia o romantyzmie, a także skutecznie skłania do zastanowienia się nad dzisiejszym kanonem.

Książkę rozpoczyna *Estetyka melancholii* Marka Bieńczyka. Autor, wychodząc z założenia, że zrebem melancholii jest poczucie straty, zastanawia się, jak poetyka straty funkcjonuje w świecie poetyckim *Marii*. Niewątpliwie jest ona wpisana w technikę narracyjną, dotyczy każdego bohatera powieści oraz rządzi istnieniem w niej stepu, którego obraz jest wyraźnie dwuwarstwowy (zawiera głębię i powierzchnię). Melancholia dotyczy tu nie pojedynczych motywów, lecz jest „sprawą ogólnej metody bycia w świecie” (s. 10). Szczególnie istotne jest „doświadczenie oka” w utworze, badanie jego możliwości, poddawanie różnym próbom, swoista „nadobecność oka, furia wzroku, ciągła świadomość patrzenia” (s. 11). Sens i podstawowe napięcie *Marii* określa Bieńczyk jako „konfrontację spojrzenia melancholijnego i kontemplacyjnego” (s. 12). Elementem estetyki melancholii jest poczucie fragmentaryczności, rozpoznanie świata jako pustki, wyczuwanie wszędzie śmierci. Zwraca tu uwagę sprzężenie estetyki alegorycznej z ironią oraz widzenie stepu jako pośmiertnej maski historii. Doświadczenie *Marii* potrzebne było romantykom, jak stwierdza autor, aby „oczyszczać egzystencję z zapadłej w nią śmierci, przywracać ją życiu, przywracając Historii jako procesowi celowemu” (s. 15).

Na koniec Bieńczyk zadaje pytanie, czy jego odczytanie nie jest błędne metodologicznie, bo wynika z pozycji czytelnika postmodernistycznego. Na kojarzącą się z postmodernizmem estetykę, dostrzegalną w *Marii*, składałyby się: tempo i kalejdoskopowa zmienność obrazów i punktów widzenia, szybkość montażu, deformacje optyczne, estetyka śmierci i zabijania, swoisty pęd do kłęski oraz specyficzny, nasycony cytatami język utworu. Autor artykułu stwierdza, że nowoczesność literacka *Marii* nie jest rezultatem modernizującej lektury, ale wynika z pokrewieństwa estetyki melancholijnej i postmodernistycznej. Łączy je metoda posługiwania się cytatem i kryptocytatem, ironią i alegorią. W obie też wpisane jest doświadczenie nieciągłości i straty, a bez tej ostatniej *Maria* nie byłaby „piękna, tajemnicza i niezmiennie urzekająca” (s. 16).

Marta Piwińska z kolei bada „koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografię wyobraźni” w *Balladach i romansach* Mickiewicza. Zastanawiając się nad cyklicznością ballad zauważa, że Mickiewicz lubił cykliczność. Cykl określa jako „szereg wariantów” skupionych wokół „centrum — cudu, *mirum*” (s. 29).

Powtarzalność motywów, np. motywu wianka, przemawia za tezą o cykliczności ballad i romansów. Ponadto — kolistość, czyli umieszczanie akcji w niewielkiej prze-

strzeni, znanej, swojskiej (leśna, nocna, jesienna, mglista, dżdżysta i księżycowa Litwa). Można też mówić o szczególnym uwrażliwieniu kolorystycznym, o preferowaniu takich kolorów, jak zieleń, czern, biel. Oddają one klimat wewnętrzny, pejzaż duszy, np. motywy bieli w różnych odcieniach skojarzony został z niesamowitością. Takie znaczenie ma motyw białych kwiatów o strasznej władzy, kwiatów, których nie wolno dotykać ani zrywać. Podobnie ciemność i zmrok mają opisywać „nocną stronę świata i ciemność ludzkich serc” (s. 27).

Ballady i romanse to w zasadzie historie o braku miłości, zdradzie, podstępach, złamanym przysięgach, zawiedzionych uczuciach i okrutnych próbach, i ta jednorodność tematyczna również przemawia za tezą o cykliczności ballad, podobnie jak powtarzalność motywów i kolorów.

Jacek Brzozowski, opisując w pracy *Sens krymskiej podróży* arcydzielność *Sonetów* Mickiewicza, stwierdza, że o ich wyjątkowej pozycji w literaturze świadczy „wciąż żywa otwartość i niedopowiadalność” (s. 37). Temat *Sonetów* określił jako historie uczucia oraz „kłopotów” z własną tożsamością. Dwa zasadnicze doświadczenia: miłosne i pielgrzymie, znalazły się w centrum wyobraźni poetyckiej, natomiast „ważne poetyckie wędrowanie nadaje sonetom wymiar uniwersalny” (s. 42).

Zofia Trojanowiczowa z kolei swoje rozważania o *Dziadach* rozpoczyna od ich charakterystyki jako arcydzieła. Mickiewicz miał do swego utworu stosunek ambiwalentny – stwierdza autorka artykułu. Dążył do zastąpienia romantycznej fragmentaryczności klasyczną pełnią oraz do uczynienia z *Dziadów* jedyne swojego dzieła „wartego czytania” (s. 47). Nadanie uniwersalnego wymiaru przesłaniu ideowemu dramatu miało zapoczątkować „poezję-czyn”. Krasieński, podobnie jak Mickiewicz, zamierzał napisać dzieło życia, arcydzieło, którym miał być *Niedokończony poemat*. Oba utwory pozostały jednak w sferze zamierzenia, planu niemożliwego do spełnienia. „Miały inicjować nową »poezję-czyn«, a prowadziły do jej unieruchomienia, zamknięcia” (s. 56).

Ciekawą interpretację dramatu Mickiewicza przedstawił również Zbigniew Majchrowski w artykule „*Dziady*” jako arcydzieło w ruchu. Zauważył, że jest to utwór wędrujący z poetą-pielgrzymem, a więc mający rozległą topografię – od Wilna aż po Paryż. Sam poeta zresztą uważał *Dziady* za dzieło „rozwijające się” (s. 57), narastające, będące niejako w toku, ruchu. Sens *Dziadów* autor artykułu widzi w tym, że jest to „najdoskonalszy mit integracyjny Polaków, mit wspólnoty cierpienia, a zarazem opowieść o indywiduacji i wyobcowaniu” (s. 59).

Obrazowaniem w *Dziadach* rządzi oksymoron, paradoks, kontrpunkt oraz antyteza. Świat ukazany jest w napięciu między skrajnościami: ułamkiem, fragmentem, drobiną, momentem a ogromem, całością, ciemnością, mitem, kosmosem. Zasadniczy układ dramaturgiczny w *Dziadach* to wtargnięcie obcej postaci na scenę, postaci nacechowanej w szczególności sposób. Natomiast podstawowe napięcia w utworze to: ruch i bezruch, dynamizm i stagnacja, przy czym wartościowanie ruchu jest ambiwalentne. „Jako tułaczka bez celu staje się torturą, przekleństwem, karą” (s. 63), z kolei wartością jako metamorfoza i transgresja. Ważny jest ruch myśli i wyobraźni w postaci improwizacji, widzeń i snów. Ogólnie rzecz ujmując, „tematem *Dziadów* jest życie wewnętrzne: życie ukryte, utajone, [...] życie duszy” (s. 64). Jest to także dzieło, jak stwierdza Majchrowski, o bolesnym doświadczeniu ciała, „o uciążliwości cielesnej powłoki” (s. 64). Przykładowo – ciało więzi duszę Gustawa. Autor *Dziadów* jawi się jako poeta przeobrażeń, przemian. Można mówić o szczególnej osobliwości wyobraźni poetyckiej w *Dziadach*. Obraz znieruchomienia w pędzie, ruch wstrzymany to niejako tajemnica całego dzieła „jakby nagle zatrzymanego w ruchu, [...] w oczekiwaniu na poruszenie, czyli gest interpretacji” (s. 67).

Temu samemu dziełu poświęcony jest też kolejny szkic: *Dwie interpretacje „Dziadów” Mickiewicza – Czesława Miłosza i Jarosława Marka Rymkiewicza Marii Kalinowskiej*. Autorka zajęła się przede wszystkim opisem i analizą dwóch odmiennych interpretacji tego utworu. Jeśli o *Panu Tadeuszu* Miłosz pisze w *Ziemi Ulro*, że jest to

remedium na odnowienie harmonii bytu, ocalające źródło w dobie romantycznego kryzysu ludzkiej egzystencji, to *Dziady* odrzuca jako skażone zenującym mesjanizmem. Dyskredytuje też model narodowej, nieautentycznej lektury dzieł Mickiewicza. Według autora *Ziemi Ulro* tematem *Dziadów* jest, ogólnie biorąc, człowiek wobec nieszczęścia, przy czym jest to wizja człowieka wierzącego w swe przeznaczenie w świecie. Podkreśla też Miłosz uniwersalność teodycei wpisanej w tekst *Dziadów*. Krytykuje natomiast ich mesjanistyczny nacjonalizm, który, według niego, jest „pęknięciem organicznej struktury świata poetyckiego dramatu” (s. 72). Rymkiewicz, inaczej niż Miłosz, wskazuje na narodowość *Dziadów*, zaprzeczając ich uniwersalności. Jeśli Miłosz zauważył, że brak w *Dziadach* refleksji nad złem, to Rymkiewicz sądzi, że jest to centralny temat utworu. Twierdzi, że historia jest w nim otoczona nicością, podejmuje więc polemikę z Mickiewiczowską historiozofią, jako nacechowaną wiarą w sens, nieprzypadkową. Te dwie, jakże różne interpretacje *Dziadów* wskazują na bogactwo tematyczne, na wielość znaczeń, a w związku z tym i odczytań tego arcydzieła.

Marta Zielińska w artykule *Droga do Rosji* zajęła się *Ustępem III* części *Dziadów*. Według niej utwór ten dał „pierwszą pełną romantyczną syntezę Petersburga” (s. 79). Dążenie do stworzenia syntezy Rosji warunkuje specyficzna strategia poznawcza narratora – wszechwiedzącego, zmieniającego punkty widzenia, korzystającego z całej dostępnej mu wiedzy. Petersburg jest u Mickiewicza gniazdem samoderżawia, jądrem zła. Obszar na rubieżach Europy nacechowany jest pustką, to miejsce spotkania sił dobra i zła. W *Ustępie* wpisana jest polemika z »przyjaciółmi Moskalami« dotycząca losów Rosji i świata” (s. 87). Rosjanie właśnie stanowią tę szczególną tajemnicę, którą narrator usiłuje przeniknąć. Miasto oglądane z perspektywy ptaka narzucało paralełę z Babilonem i Konstantynopolem, a więc miastami leżącymi „na skraju« przestrzeni kulturowej” (s. 89). To „idealne sztuczne miasto»” (cyt. na s. 90) posiada pozorny porządek, który w istocie jest chaosem. Zielińska słusznie zauważa, że Petersburg jest dla Mickiewicza współczesną Rosją.

Kolejnemu niekwestionowanemu arcydziełu Mickiewicza poświęcony został artykuł Aliny Witkowskiej „*Pan Tadeusz*” emigracją naznaczony; autorka bada genezę i losy utworu na tle ówczesnego środowiska emigracyjnego. Jest to, według niej, poemat silnie zakorzeniony w ziemi i historii. Do emigracji odnosi się w *Epilogu*, nie dołączonym do pierwodruku. Bezpośrednie nawiązania do spraw emigracji dostrzec można również w tekście *Pana Tadeusza*, np. w stylu retorycznym oraz naradach światopoglądowych w Dobrzynie. Postać ks. Robaka jest anachronizmem w dobie napoleońskiej, ma raczej cechy emisariusza i spiskowca epoki współczesnej poecie. Wewnętrzne podziały i niejednorodność etniczna zaścianka przypominają konflikty etniczne emigracji.

Znamienne jest estetyczne ukształtowanie poematu jako snu emigranta po powstaniu listopadowym. Dodać należy, że „snu przymusowego emigranta” (s. 96). Nostalgiczne widzenie tej wytęsknionej Polski, swoista „obsesja miejsca” (s. 96) prześwieca przez bogactwo detali, świadczących o swojskiej rodzimoci, oraz przez uwrażliwienie na kolor, zapach, światło. Wszystko to prowadzi do jakiejś wizji syntezy ojczyzny. Jak stwierdza Witkowska, sen ma tu wymiar estetyczny i terapeutyczny, gdyż w *Panu Tadeuszu* poeta jest wyrazicielem tęsknot i marzeń ówczesnej emigracji.

Pan Tadeusz nie stał się jednak lekarstwem na duchowe choroby emigracji, gdyż wyprzedzał niejako swój czas. Inne były oczekiwania uchodźców, którzy chcieli poematu o walce polsko-rosyjskiej, o niedawnym powstaniu, a nie nostalgicznego powrotu do przeszłości.

Zaskakującą interpretację przedstawił Aleksander Nawarecki w artykule *Arcydziałko Mickiewicza*. Zaskakującą, bo dotyczy ona tekstu zaledwie dwuwiersowego, lecz tak wyjątkowego, że *Uciec z duszą na listek...* nazwano „arcydziałkiem”. Badacz zaznacza, że usytuowanie utworu w sąsiedztwie mistrzowskich liryków (*Nad wodą wielką i czystą...*, *Gdy tu mój trup...*) nie jest przypadkowe. Niedocenianie przez historyków literatury tego „ułamka-westchnienia”, jak go określa Nawarecki, przez lat ponad sto, było krzywdzące, bo jest on – jak pokazuje badacz – małym majstersztykiem (s. 103).

Cztery kolejne teksty poświęcone są dramatom Słowackiego. Maria Janion i Maria Żmigrodzka w *Gorzkim arcydziele* porównują poetycki wizerunek dwóch bohaterów autora *Horsztyńskiego*: Kordiana i Szczęsnego Kossakowskiego. Łączy ich „dojmujące przeżycie nieautentyczności własnego istnienia, antynomie samowiedzy i samooceny, zachwianie czy wręcz utrata poczucia tożsamości” (s. 115). Przeżywają swój los konfrontując dylematy jednostkowej egzystencji z konfliktami z historii Polski. W tym sensie *Horsztyński* jest kontynuacją *Kordiana*. Jeśli jednak Kordian dokonuje wyboru politycznego, dramat Szczęsnego kryje się w niemożności podjęcia decyzji. Mamy tu do czynienia z jednoznacznie pesymistyczną koncepcją świata. Śmierć lub obłąd naznacza życie wszystkich postaci, a tytułowy bohater wybiera samobójstwo. Szczęsny, jak piszą autorki pracy, zasługuje na miano polskiego Hamleta „miotającego się między obowiązkiem patriotycznego ojcostwa a synowską miłością” (s. 118). To zbliża dramat również do *Marii* Malczewskiego, w której tragizm indywidualnej egzystencji łączy się z nieszczęściem historii. Szczęsny jest dramatycznie uwikłany w społeczne role i maski, w sytuacje bez wyjścia. Wybór pomiędzy wartościami będzie w każdym przypadku złem. Podobnie jak w *Marii*, również i tu świat przedstawiony przenika ironia, będąca wyrazem romantycznego pesymizmu egzystencji. Nowością utworu Słowackiego jest z pewnością przewartościowanie romantycznego stosunku do piękna (wzniosłe cierpienie nie zawsze jest zbawcze i nie zawsze prowadzi do piękna i harmonii). Według autorki interpretacji *Horsztyńskiego* jest to dzieło gorzkie, odmienne i niezwykle w tonacji, przecierające nie uczęszczane szlaki.

Alina Kowalczykowa w artykule *Widmo bankructwa i harda hrabianka* wskazuje na arcydzielną *Fantazego*, uzasadniając to m.in. tym, że jest on najznakomitszym w dramacie wyrazem romantycznej ironii, arcydziełem dla teatru oraz utworem wyjątkowym ze względu na wpisane weń ponadczasowe wartości duchowe. Badaczka zwraca uwagę na nieustanne przenikanie się dwóch planów: komediowego i dramatycznego, grę pozorów i prawdy, tragizmu i komizmu. Tradycja została tu sprowadzona do roli ujednolicającego emocje poloru. Fantazy to bohater zmierzający do reżyserowania wydarzeń, eksperymentujący z ludźmi. Nakłada przy tym maskę poetyzującego oryginała. W ironicznym stylu oraz w dygresyjności odnajdujemy analogie z *Beniowskim*. Poeta wykazał w *Fantazym* świetne wyczucie teatru romantycznego. Autorka artykułu zauważa istnienie pewnej trudności w interpretacji dzieła, które jak gdyby wodzi na manowce, jest wieloznaczne, złudne, a bohaterowie pokazywani są w coraz to nowych wcieleniach, zaskakują nowymi maskami i rolami.

Andrzej Kotliński, autor artykułu *Strategia pająka*, odszukał w *Zawiszy Czarnym* istotny trop w figurze anioła. Dostrzegł w utworze Słowackiego „poemat o duszy anielskiej” (s. 143). Przedstawił ambiwalentny, dwuznaczny portret Zawiszy jako „przywódczego ducha narodu”, „rycerza bez trwogi i skazy”, ale też „skażonego”, „bohatera szalonego”, wieloznacznego „błędnego i obłądnego rycerza idealnej Polski” (s. 144). Ważny i odkrywczy wątek w interpretacji dramatu to rozważania Kotlińskiego o istocie Twierdzy. Według niego Zawisza jako rycerz wciela ideę Twierdzy. Stanem permanentnym jest dla tego bohatera osaczenie i oblężenie. Autor zauważa istnienie analogii między Zawiszą a Don Kichotem. Obaj oni nie pasują do rzeczywistości, uosabiają poezję, żyją na granicy świata realnego i nierealnego. Zawisza jest „budowniczym i obrońcą swej twierdzy-pajęczyny” (ojczyzny), ale też jej więźniem, ofiarą (s. 151). Sądzę, że to niezwykle oryginalny i odkrywczy wątek myślenia o dramacie Słowackiego.

Ostatni tekst poświęcony Słowackiemu to „*Król-Duch*” – czyli *tajemnica początku i końca* Stanisława Makowskiego. Autor zwraca uwagę na fragmentaryczną budowę utworu. Tematem *Króla-Ducha* są różne fazy rozwoju ducha narodowego, służące jako wykładnia podstawowych tajemnic genezyjskich (np. mitu początku oraz „celów finalnych” wszechrzeczy). Słowacki stworzył mit historyczny, nie historię narodu. W założeniu miał to być utwór filozoficzny o charakterze rewelatorsko-profetycznym, poświęcony istocie i egzystencji bytu, odślaniający prawdy uniwersalne i narodowe. Stał się

„nową księgą świętą”, „księgą objawień” (s. 162), dziełem oryginalnym i awangardowym przez skrajny fragmentaryzm i otwartość kompozycji, wytworem nieskrępowanej, wręcz surrealistycznej wyobraźni.

Dorota Siwicka w artykule *Śmiech jowialny* pisze o zauważonym przez większość badaczy zjawisku odczłowieczenia postaci Pana Jowialskiego w komedii Aleksandra Fredry. Bohater ów posługuje się językiem przysłów i powiedzonek — odpowiedzi stosownych w każdej sytuacji. Ale to, że jest on wyczulony na poprawne posługiwanie się powiedzonkami jako komentarzem do wydarzeń i osób, nadaje Panu Jowialskiemu, według autorki, charakter realnej osobowości. Poza tym wyposażony on został w inne cechy — jest np. despotą, który zrobi wszystko, aby zatrzymać przy sobie słuchaczy. Pojmuje rzeczywistość na swój sposób — jako świat, w którym nic nowego nie może się wydarzyć (sprowadzanie nowego do starego).

Jedyna interpretacja poświęcona prozie romantycznej dotyczy *Ulany* Józefa Ignacego Kraszewskiego. Jest to wspomniany już tu artykuł Stanisława Burkota *Czy możliwe jest arcydzieło polskiej powieści romantycznej? Załączki nowatorskiego ujmowania psychiki człowieka* badacz dostrzega w prozie Ludwika Szyrmera, który drążył stany patologiczne, zakłóconą równowagę między sferą uczuciową a rozumową, pokazywał człowieka bez maski, na łożu śmierci. Kraszewski pisał natomiast o nagim człowieku, odartym z idealnych wyobrażeń na temat miłości i kobiety-aniola. *Ułana* to jedna z najbardziej niezwykłych powieści romantycznych, zdyskredytowana, jak pisze Burkot, przez wieloletni stereotyp interpretacyjny (zapoczątkowany przez Edwarda Dembowskiego), kwalifikujący ją jako powieść ludową o krzywdzie chłopskiej. „A przecież kreacje postaci Ulany i Tadeusza łamią nie tylko literacki stereotyp złego pana uwodzącego niewinną dziewczę, lecz także inny stereotyp — charakteru” (s. 188). Są to kreacje „zwrócone ku ciemnemu wnętrzu człowieka” (s. 189). Ważne jest tu tło społeczno-obyczajowe, natomiast fabuła jest uboga, przedstawia powolny ciąg zdarzeń. Powieść romantyczna, którą niewątpliwie jest *Ułana*, przewyciężyła zewnętrzną opisowość, wdarła się w krąg tajemnic ludzkiej psychiki. *Ułana* to postać tragiczna, ale nie występna, należy do grupy „wielkich miłości”, „piękna i szlachetna w swym samozniszczeniu”. „Wybór chłopki na bohaterkę romansu mówiącego o »wyzwoleniu« kobiety jest prowokacją literacką” (s. 192), ale też doskonałym czynnikiem przełamywania stereotypów w doborze bohaterów.

Elżbieta Kiślak w artykule *Cień arcydzieła* zajęła się utworem, który nigdy nie był uważany za arcydzieło, choć — według badaczki — na takie miano zasługuje. Kluczem do poematu Norwida *Quidam* jest pytanie o tożsamość. Poszukiwanie nauczyciela stanowi tu odmianę inicjacji. Bohater utworu, Grek, nie dotrze do tajemnicy centrum, nie zdobędzie własnej tożsamości, skazany zostanie na niespełnienie losu, na kondycję ucznia pozbawionego mistrza oraz nieuchronność fiaska inicjacyjnej wędrówki. „W antropologii Norwida człowiek odbija obraz Boga i tylko rozpoznając się w tym pierwotnym wzorze może osiągnąć samoświadomość i utwierdzić się w swej tożsamości” (s. 201). W świecie bohaterów *Quidama* można zauważyć charakterystyczną symetryczną obsadę ról, która nie przełamuje jednak alienacji międzyludzkiej. *Quidam* jest przypowieścią o „niespełnionej próbie zdobycia tożsamości” (s. 201) i jednocześnie apologią chrześcijaństwa. „Widzenie jest [tu] sposobem wtajemniczenia w rzeczywistość poematu” (s. 205). Norwid miał świadomość wyjątkowości swego dzieła, gdy pisał, że jest to „rzecz, której w literaturze naszej całej nie ma” (s. 206).

Zróznicowany dobór reinterpretowanych utworów literackich należy, jak mi się wydaje, traktować jako pewną propozycję możliwych odczytań utworów „od zawsze” należących do kanonu uznanych arcydzieł, jak też tych, które na takowe miano z pewnością zasługują (np. *Quidam* Norwida czy dwuwiersz Mickiewicza *Uciec z duszą na listek...*).

Konieczna jest nieustanna czujność badawcza w stosunku do kanonu lektur, czujność chroniąca przed popadnięciem w stereotypy zabijające piękno literatury. Arcy-

dzielność utworów zależy od nas, czytelników, od tego, czy zadamy sobie nie tylko trud dostrzeżenia wyjątkowości, oryginalności *Pana Tadeusza*, ale też nie przeoczymy wierszyka-westchnienia o „duszy na listku”. Wrażliwość czytelnicza i badawcza najsukuteczniej ochraniają arcydzieła, które właśnie dlatego są arcydziełami, że wciąż odnajdujemy w nich nowe sensy.

Barbara Zwolińska

Anna Sobolewska, **MAKSYMALNIE UDANA EGZYSTENCJA. SZKICE O ŻYCIU I TWÓRCZOŚCI MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO**. Warszawa 1997. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, ss. 128 + 2 wklejki ilustr. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

Swoją książkę tytułuje Anna Sobolewska znamienne: *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*. Zjawisko „Miron Białoszewski”, może najważniejsze, obok Zbigniewa Herberta, w liryce powojennej, to egzystencja zatem, życie i twórczość – w takiej właśnie kolejności. Kolejność tę przyjmuje osoba uczestnicząca od r. 1970 aż po śmierć poety (1983) we „wtorkach” u Mistrza Mirona, teraz zaś portretująca człowieka i poetę. To atrakcyjny, a zarazem niebezpieczny punkt wyjścia. Atrakcyjny, bo czytelnik chce wiedzieć, jak rodzi się poeta i jak rodzi się wiersz; czytelnik szuka wizerunku lepionego nie z domysłów. Niebezpieczny, bo wraz z tytułami kolejnych rozdziałów nasila się pokusa biografizmu, z którym wadziło się nasze literaturoznawstwo po 1956 roku.

Przed laty Sławiński, Barańczak, Rutkowski, Pustkowski proponowali dla tej twórczości warianty interpretacyjne: strukturalny, socjolingwistyczny, socjokulturowy lub „gramatykę poezji”. Mówiono wówczas o niekoniumkturalnych, naukowych kryteriach, dzięki którym poważny badacz literatury uniknie anachronizmu, za jaki poczytywano wtedy biografizm. Swego czasu teksty Białoszewskiego – mam na myśli przede wszystkim poezję lingwistyczną z *Rachunku zachciankowego* czy *Mylnych wzruszeń* – zdawały się wręcz projektować ten „wreszcie tylko” naukowy, kompetentny pod względem metodologicznym odbiór i opis. Ale może inaczej niż poprzez odwołania do biografii pisać o Białoszewskim się nie da? Może nie sposób wyeliminować biografii, skoro na powrót konwencja autobiograficzna stała się problemem, podobnie jak jest nim sygnatura, „ja” empiryczne i jego relacja z bohaterem wewnętrznym. Sam kodyfikator metodologii strukturalnej – Janusz Sławiński – po latach dokonał korekty instrumentarium. Raz jeszcze się okazało, że niezależnie od aktualnej mody metodologicznej trzeba podążać za autorem, który na przekór interpretatorom powtarza: wartością oraz gwarancją mojego pisania jest tożsamość życia i sztuki, bo „idą razem”, bo nawet w tej skali eksperymentu jest miejsce na anachroniczną ponoć zależność, mającą sankcję przede wszystkim romantyczną, gdzie konflikt człowieka z artystą rozwiązywano przez kreowanie autorskich sobowtórów, ironię i swoisty sceptycyzm poznawczy; granice fikcji były jednocześnie granicami liryzmu oraz identyfikacji.

O biografii czy o autobiograficznym wzorcu poetyckim pisać dziś wszakże można różnie i niekoniecznie musi mieć to związek z psychologizmem typu kleinerowskiego. Dowodem choćby rozdział książki Aleksandry Okopień-Sławińskiej zatytułowany *Semantyka „ja” literackiego*. („Ja” tekstowe wobec „ja” twórcy)¹, rozprawa Małgorzaty Czermińskiej *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie* (Gdańsk 1987) czy jedna z ostatnich zbiorowych publikacji, poświęcona relacji „ja” tekstowego i „ja” empirycznego². Wariant interpretacyjny Sobolewskiej, który najbardziej wyraziście został zaak-

¹ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka „ja” literackiego*. („Ja” tekstowe wobec „ja” twórcy). W: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. (Preliminaria). Wrocław 1985.

² *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżko. Warszawa 1996.