



**Rec.: Elżbieta Rybicka, Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku. Kraków (2000).**

Mirosław Gołuński

runek Seweryna Goszczyńskiego. Znakomicie wpisała efekt swych przemyśleń w dotychczasową wiedzę o towianizmie, istotnie ją wzbogacając. Stworzyła też świetną przeciwwagę dla książki Krzysztofa Rutkowskiego; interesująco także nawiązała dialog z opowieścią o życiu poety pióra Janiny Rosnowskiej. A nadto zarysowała kondycję generacji romantycznej, ukazała początki demokratycznej kultury.

To, co mi się w *Biografii duchowej* podoba szczególnie, co ujmuje mnie jako jej czytelnika, to rzetelność w tworzeniu nowego portretu autora nie tylko *Zamku kaniowskiego*.

Anna Kurska

Elżbieta Rybicka, *FORMY LABIRYNTU W PROZIE POLSKIEJ XX WIEKU*. Kraków (2000). (Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”), ss. 196.

Mity stały się w ostatnich dziesięcioleciach źródłem inspiracji dla myśli humanistycznej. Odkrycia Junga, rozległe badania Eliadego i Lévi-Straussa czy niezwykle pobudzające intelektualnie teorie Campbella dały podstawy do nowego odczytywania kultury. Okazało się, że człowiek wciąż boryka się z podobnymi problemami, których rozwiązania podsuwały już mity. Oczywiście, nie były to rozwiązania proste, ponieważ same pytania, złożone i niejednoznaczne, wymagały cierpliwego poszukiwania odpowiedzi, co można śmiało porównać do mozolnego przedzierania się przez labirynt.

Władysław Kopaliński definiuje labirynt jako „budowlę o rozmyślnie skomplikowanym układzie sal, korytarzy i przejść, z której osoba niewtajemniczona nie może znaleźć wyjścia”<sup>1</sup>. Pojęcie opisywane za pomocą terminologii z zakresu architektury od razu wprowadza poza obręb samych mitów, które mają przede wszystkim tekstowy charakter. Przy tym definicja przywołuje jeden z najistotniejszych elementów związanych z labiryntem – wtajemniczenie. Autorka *Form labiryntu w prozie polskiej XX wieku* na ów aspekt problemu zwraca uwagę w rozdziale I swej pracy. Wtajemniczony to ten, który posiadał pewną wiedzę, otrzymał (zdobył, wykrał) sposób na pokonanie pułapek budowli<sup>2</sup>.

Po co konstruowano labirynty? Jak wiadomo, pierwszy labirynt, zbudowany przez Dedala, miał służyć jako mieszkanie-więzienie dla Minotaura, syna Pazyfae i białego byka; Minotaur był owocem szaleństwa żony króla Minosa (tenże Dedal umożliwił jej bowiem sparzenie z bykiem, budując drewnianą makietę krowy). Dziwne upodobanie królowej to efekt przestępstwa, jakiego dopuścił się Minos wobec Posejdona. W środku labiryntu zamieszkał więc ten, którego istnienie było karą, hańbą, wywoływało lęk, a zarazem fascynowało. Mówiąc językiem psychoanalizy: Minotaur uosabiał wszystko, co człowiek tłumi w swej podświadomości.

To zresztą jedna z możliwych interpretacji mitu, pominięta przez Elżbietę Rybicką, która przedstawia bardzo obszerny, erudycyjny katalog form i odczytań symboliki labiryntu. W swych poszukiwaniach badaczka sięga do filozofii (Giorgio Colli – szkoda, że przywołany incydentalnie, bo wydaje się, że konfrontacja jego koncepcji z analizowanymi powieściami mogła być bardzo twórcza; Wolfgang Welsch – jeden z bardziej kontrowersyjnych myślicieli minionego stulecia), psychoanalizy (Carl Gustav Jung, Sigmund Freud), religioznawstwa (Mircea Eliade – choć i w tym przypadku można odczuwać pewien niedosyt, zwłaszcza w kontekście stosowanej przez autorkę metodologii, zbliżonej do myślenia Eliade’owskiego), wspomina też o Paulu de Saint-Hilaire, którego książka ukazała się

<sup>1</sup> W. Kopaliński, *Labirynt*. Hasło w: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985, s. 570.

<sup>2</sup> Zob. R. Graves, *Mity greckie*. Przeł. H. Krzeczkowski. Wstęp A. Krawczuk. Wyd. 3. Warszawa 1974, s. 315.

w wydawnictwie ewidentnie związanym z orientacją New Age w jej okultystycznej odmianie. Już te nazwiska sygnalizują, jak rozległą perspektywę metodologiczno-światopoglądową przyjęła autorka w rozdziale I książki, zatytułowanym *Rzut oka na konstrukcje labiryntowe*. To również świadczy o żywotności labiryntu jako pewnego symbolu czy znaku kulturowego.

Badaczka po tym szerokim przeglądzie wraca do pierwotnego, nawiązującego do architektury znaczenia labiryntu – wszak za cel pracy uznała „usytuowanie labiryntu w krajobrazie kulturowym XX wieku” (s. 8), a za przykłady posłużyły jej formy prozatorskie w literaturze. Główną hipotezę, potwierdzoną przez książkę, można zrekonstruować następująco: istnieją prozatorskie teksty, których konstrukcja została oparta na zasadach przypominających reguły budowy labiryntu. Oczywiście, labirynt nie musi pojawiać się w tytule, a nawet w samym tekście – tak jest np. w *Oziminie* Wacława Berenta, gdzie labirynt występuje jedynie okazjonalnie, jako szczególne porównanie czy metafora przestrzenna. Sensem labiryntowości prozy byłoby więc takie ukształtowanie tekstu, by samo jego odczytywanie stało się wędrówką wśród zdań w poszukiwaniu wyjścia, co wiąże się z unikaniem pułapek podsuwanych przez konstruktora narracji, a także z samodzielnym rozwiązywaniem zagadek tekstowych. Ilustracją przywołaną w tymże rozdziale I są m.in. tak słynne teksty, jak *Ulisses* Jamesa Joyce’a, *Kalkwerk* Thomasa Bernharda, *Zagubiony w labiryncie śmiechu* Johna Bartha, *49 idzie pod młotek* Thomasa Pynchona czy opowiadania Jorge Luisa Borgesa. Podstawą wyłonienia tej klasy tekstów staje się ich odejście od ukształtowanego przez *Poetykę* Arystotelesa wzorca, wedle którego utwór powinien mieć jasno sformułowaną fabułę rozwijającą się linearnie, odpowiednią liczbę punktów kulminacyjnych, etc. Tekst-labirynt łamie te kanony tworząc nową jakość. Trudno z całkowitą precyzją ukazać, na czym ta nowa jakość polega. Podstawowym efektem i zarazem sposobem kreowania prozy tego typu jest zmiana sposobu narracji: odejście od klasycznej trzecioosobowej – co zresztą w literaturze dokonało się już nieco wcześniej – i zastosowanie narracji nazwanej przez Bachtina polifoniczną. Wielogłosowość (nawet jeżeli jest to „rozdwojenie” jednego bohatera, jak u Teodora Pamickiego), zgodnie z twierdzeniem autorki, stanowi konstytutywną cechę prozy labiryntowej, ponieważ tylko wówczas już dzięki samej konstrukcji tekstu możliwe bywa budowanie tajemniczej i pełnej zagadek przestrzeni. W konsekwencji istotna rola przypada bohaterowi, prowadzącemu czytelnika po powikłanych ścieżkach labiryntu – i dla badaczki to pojęcie jest wyjątkowo ważne w analizie tekstów. Podobnie dzieje się z czasoprzestrzennymi uwarunkowaniami, w jakie uwikłane są postacie literackie. To, z jednej strony, konsekwencja przyjęcia takiego właśnie obszaru badań przez Rybicką, z drugiej zaś bardzo dobry sposób na zrealizowanie podstawowych celów pracy.

Zadanie, które wyznaczyła sobie autorka, polega na prześledzeniu ewolucji „labiryntowości” prozy od modernizmu do postmodernizmu, czyli od labiryntu moderny: racjonalnego, przewidywalnego, mającego wyraźne centrum i wykrywalną drogę wyjścia, do nieprzewidywalnego, zdecydowanie pozbawionego środka, bezwyjściowego – posługując się metaforą Gilles’a Deleuze’a – labiryntu-kłacza, który jest wyznacznikiem tego, co zwykło się określać mianem ponowoczesności. Przywołane tu klasyczne utwory prozy naszego kręgu kulturowego odzwierciedlają drogę myślową Rybickiej. Zestawiając Joyce’a z Borgesem najlepiej można pokazać, jakie zmiany zaszły w labiryntowym budowaniu tekstów w ciągu zaledwie kilkudziesięciu lat: oto istniejący i z mimetyczną dokładnością odtwarzany Dublin z *Ulissesa*, błąkający się bohaterowie, którzy jednak wcześniej czy później dotrą do swej Itaki, i nigdy nie kończący się Borgesowski „ogród o rozwidlających się ścieżkach”, w którym wszystko jest potencjalnie możliwe, a jednak tworzący go umysł nie potrafi się z niego wydostać.

Na tak zarysowanym tle autorka podejmuje interesującą, inspirującą próbę zrekonstruowania podobnej ewolucji na gruncie polskiej prozy. W tym celu poddaje wnikliwej anali-

zie utwory czworga prozaików: Wacława Berenta, Brunona Schulza, Teodora Parnickiego i Manueli Gretkowskiej. Wybór tekstów jest, rzecz jasna, zawsze indywidualną sprawą badacza. Niemniej rodzi się pytanie: dlaczego właśnie ci, dlaczego tylko ci twórcy ilustrują hipotezy Rybickiej? Zwłaszcza że ona sama przywołuje nazwiska innych pisarzy (Marka Słyka, Tadeusza Konwickiego, Magdaleny Tulli *etc.*). Jest to szczególnie widoczne w zapowiadającym książkę artykule zamieszczonym w „Pamiętniku Literackim”<sup>3</sup>. O ile nie powinien budzić zastrzeżeń wybór pierwszej trójki, to ostatnia na tej liście Gretkowska zastanawia. Wątpliwości wywołuje nie sam tekst (każdy można i należy poddać badaniu, zwłaszcza taki, który jest poczytny), lecz uznanie *Kabaretu metafizycznego* za końcowe – w tej chwili – ogniwo procesu ewolucji prozy labiryntowej.

Na pewno utwór Gretkowskiej należy do nurtu postmodernistycznego i zgodnie z ujęciem Rybickiej jest to tekst-labirynt. Bardzo interesująca, odbiegająca od schematów lektura powieści w jakimś stopniu uzasadnia jej pojawienie się w wywodzie badaczki. Jednak „łatwość” owej powieści i oczywistość intelektualnej gry z czytelnikiem zbyt kontrastują z tekstami autorów wymienionych wcześniej. Czy nie dałoby się wpisać hipotez powstałych przy tej analizie np. w złożoną z recenzji nie istniejących książek *Doskonałą próżnię* Stanisława Lema? U podstaw obu utworów leży autorska chęć gry z konwencjami bądź usunięcie (lub ujęcie w cudzysłów) podmiotu mówiącego w tekście. Realizują więc obie te książki elementy poetyki postmodernistycznej, wszakże lektura Lema mogłaby okazać się chyba bardziej płodna i inspirująca, a na pewno nie nasuwałaby takich wątpliwości, jak lektura Gretkowskiej.

Można również pytać o nieobecność jedynie odnotowanego Konwickiego, którego co najmniej kilka tekstów (a nie tylko przywołane *Wniebowstąpienie*) można śmiało poddać „labiryntowej” analizie. Jego „tę-dziennik” czy *Mała Apokalipsa* wprowadziłyby sporo twórczego zamętu do książki Rybickiej. Wydaje się, że ich „labiryntowość”, ewidentna przecież (zgodnie z definicją wypracowaną przez autorkę), lokowałaby te teksty na pograniczu nowoczesności i ponowoczesności, rozszerzając sferę „labiryntowego” pogranicza.

Pytania o to, czego w książce nie ma, można by, oczywiście, mnożyć, ale nie wolno zapominać o tym, co w niej jest. Autorka bowiem przyjęła taki klucz konstrukcyjny dla swej wypowiedzi, wedle którego każdy analityczny rozdział poza przedstawieniem tego, co będzie analizowane, podsuwa główną tezę interpretacyjną, a każdą z owych tez można uznać za etap na drodze ewolucji labiryntowej.

Rozdział II zatytułowano *Szukać szukaniem: „Ozimina” Wacława Berenta*. Ta powieść od momentu swego pojawienia się spotykała się z różnymi – także bardzo nieprzychylnymi – reakcjami krytyki, właśnie ze względu na swoją konstrukcję, co Rybicka podkreśla za Michałem Głowińskim<sup>4</sup>. Wydaje się, że taki los spotykać musi wszystkie utwory przypisane do form labiryntowych, choćby ze względu na odstępstwa takich utworów od Aristotelesowskich wzorców. Klucz wybrany przez Rybicką pozwala jednak w sposób wyjątkowo interesujący odczytać tę powieść. Badaczka uznaje, że to zjawisko, które analizował później Bachtin, polifoniczność<sup>5</sup>, zostało spożytkowane przez Berenta do zbudowania tekstowego labiryntu: czytelnik sam musi rozstrzygać, która z postaci utworu w danym momencie jest punktem odniesienia dla narracji. Takie przedstawienie tekstu umożliwia dotarcie do zupełnie nowych odczytań, w wyniku czego powieść z pozoru ocierająca się o papierowość – skoro poszczególni bohaterowie są nośnikami jasno określonych idei – ujawnia wewnątrztekstową grę, której podporządkowane zostają zarówno czas, jak i przestrzeń.

<sup>3</sup> E. Rybicka, *Labirynt: temat i model konstrukcyjny. Od Berenta do młodej prozy*. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 3.

<sup>4</sup> M. Głowiński, *Wstęp* w: W. Berent, *Ozimina*. Oprac. M. Głowiński. Warszawa 1974, s. XXI–XXII. BN I 213.

<sup>5</sup> Zob. *ibidem*, s. XXX.

O niezwykłości czasu w tej powieści wspomina Głowiński<sup>6</sup>, lecz propozycja Rybickiej spaja oba elementy świata przedstawionego w logiczną, nierozzerwalną całość, centrum labiryntu lokując w bibliotece, gdzie dochodzi do niewyczuwalnych na pozór, ale przez autorkę dokładnie wskazanych zaburzeń temporalnych.

W jej rozumieniu labiryntowość ogarnia cały utwór. Tezeuszem czyni badaczka Ninę, bohaterkę powieści edukacyjnej wplecionej w tekst *Oziminy*<sup>7</sup> (to właśnie Nina „szuka szukaniem”), próbującą odnaleźć wyjście ze świata Minotaurów, którymi są nosiciele idei: profesor, Komierowscy, baron, pułkownik, Bolesław. Symboliczna scena kończąca utwór sugeruje wyjście, tylko że jest ono usytuowane bardzo daleko od biblioteki, gdzie przecież zgodnie z logiką labiryntową powinien znajdować się klucz. Pozostaje więc niedopowiedzenie, niejasność wzbudzająca czujność i zachęcająca do dyskusji. Tytułowa sugestia podwójności szukania wprowadza modernistyczną kategorię świadomości tragizmu ludzkiej egzystencji; owa świadomość tragizmu wynika z relacji między ludźmi, ale też tkwi w każdym człowieku, gdyż jednostka kształtuje się w odniesieniu do innych, poszukując samej siebie. Ten wniosek wywiedziony z analizy staje się dla Rybickiej punktem wyjścia: stosuje ona ów chwyt kompozycyjny, który zaobserwowała, ponieważ – co godne podkreślenia – analizując kompozycję, nie traci z oczu bohatera.

Kolejny rozdział zatytułowany został *Błądzić w czytaniu: proza Brunona Schulza*; ta część książki nie przynosi znaczących przewartościowań w odbiorze twórczości autora *Sklepów cynamonowych*. Badaczka włącza ją do konsekwentnie budowanego przez siebie obrazu przemian „labiryntowej” prozy, rozwijając standardy interpretacyjne opracowane przez Jerzego Jarzębskiego dla tekstów opublikowanych w tomie *Opowiadania*<sup>8</sup>. Szczegółowej analizie poddaje przede wszystkim *Wiosnę*, w ograniczonym zakresie przedstawiając również *Sklepy cynamonowe*. Zastanawiająca jest korelacja, jaka ujawnia się między stwierdzoną fragmentaryzacją Schulzowskiej narracji a tekstem, który ją analizuje. Cały rozdział został poszatkowany na krótkie fragmenty, jakby sam uległ rozpadowi. To wywołuje pewien niepokój, czy aby kompozycyjny zamysł autorki nie jest efektem wpływu analizowanego utworu.

Tytuł rozdziału również odsyła do ustaleń Jarzębskiego, u którego czytamy: „Człowiek Schulzowski zadaje więc sobie pytanie, czy jego światem rządzi istotnie wyższy porządek, czy jest on jedynie przestrzenią błędzenia”<sup>9</sup>. I choć sama myśl – jak widać – nie jest oryginalna, to jej analiza u Rybickiej przyciąga subtelnością wywodu i umiejętnością dostrzeżenia elementów, które stają się wyraźne dopiero w momencie ujęcia utworu w szerszym kontekście, po wyprowadzeniu go poza li tylko świat przedstawiony *Sanatorium pod Klepsydrą* i *Sklepów cynamonowych*. Najlepszym tego przykładem jest analiza przestrzeni, jej płynność bowiem, brak jakichkolwiek stałych punktów oparcia pozwalających bohaterowi siebie usytuować, ujawnia już wstępna lektura. Zyskuje to zupełnie nowe znaczenie w zestawieniu z biblioteką u Berenta, uznaną za centrum labiryntu: wobec niej bohater może się określić mimo całej wieloznaczności i metaforyczności, jaka temu miejscu zostaje przydana. Destabilizację centrum trzeba przyjąć jako wyraźną ewolucję, która nie pozostaje bez konsekwencji dla odczytania tekstu. To niemal truizm, ale mówi również wiele o świecie, w jakim Józef – dojrzewający chłopak, bohater literacki *Wiosny* – funkcjonuje. I w takich chyba nie zawsze dostatecznie akcentowanych porównaniach i przekrojach tkwi wartość książki Rybickiej.

Rozdziałowi IV nadała ona tytuł *Gubić się w domysłach rozumu: „Labirynt” Teodora Parnickiego*, jakby od razu zastrzegając się, że ten pisarz sprawi jej największą trudności.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. XVI–XVIII.

<sup>7</sup> Zob. *ibidem*, s. XXIV.

<sup>8</sup> J. Jarzębski, *Wstęp* w: B. Schulz, *Opowiadania. – Wybór esejów i listów*. Oprac. J. Jarzębski. Wrocław 1989, s. LIII–LVI. BN 1 264.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. LVII.

Jeszcze dobitniej potwierdziła tę obawę w podsumowaniu: „Swoje uwagi na temat *Labiryntu* pozostawiłam w niejako samopodważającym się geście [...]” (s. 163). W kontekście rozważań badaczki ów fragment książki nabiera podwójnego znaczenia. Nikt, kto zetknął się z powieściami autora *Palca zagrożenia*, nie ma wątpliwości, że obcuje z prozą wyjątkowo trudną i złożoną, a pisanie o niej wymaga – i Rybicka robi to w sposób bardzo przekonujący – ciągłych zastrzeżeń i stawiania hipotez. Do analizy zostały wybrane dwa teksty należące do 6-tomowego cyklu *Nowa baśń*. Główny nacisk położono na tom, który już samym tytułem przywołuje problematykę znajdującą się w centrum zainteresowania badaczki. Ma ona świadomość, że jest to wybór arbitralny, uzasadnia go więc zawartością kompozycyjną utworu, przejawiającą się w nim cyklicznością *etc.* Czy jednak można pojedynczy tekst Parnickiego traktować jako zupełnie samodzielną i samowystarczającą całość? Parę razy wspomniany w książce Stefan Szymutko twierdzi, że wielokrotna lektura i rozszyfrowywanie poszczególnych utworów to w ogóle jedyny sposób, by tę prozę odczytać poprawnie<sup>10</sup>. Zaproponowana przez katowickiego badacza koncepcja została przez niego potwierdzona na przykładzie *Końca „Zgody Narodów”* – powieści pochodzącej z lat pięćdziesiątych minionego stulecia, a więc z dość wczesnego okresu twórczości Parnickiego, utworu skonstruowanego w sposób tradycyjny. *Labirynt* powstał kilka lat później, w momencie dla autora przełomowym, gdy jego klasyczna powieść historyczna – o czym zresztą Rybicka wspomina – ulega istotnej transformacji, prowadzącej ku pisarstwu historyczno-fantastycznemu. Konsekwencją tej transformacji m.in. stała się też sformułowana przez Parnickiego teoria budowania kolejnych ogniw powieściowego łańcucha<sup>11</sup>. W *Labiryncie* intertekstualne związki na pozór są jeszcze niezbyt widoczne, choć i tu dostrzec można nawiązania zarówno do poprzednich tomów cyklu (to oczywiste), jak i do utworów spoza niego, np. do części trzeciej *Twarzy księżycy*<sup>12</sup>. Nawiązania do drugiej części *Nowej baśni* są jednak o wiele wyraźniejsze i dla rozważań o „labiryntowości” tej prozy bardziej istotne, niż to wynika z tekstu badaczki. Nie pada tutaj owo określenie, jakby bała się ona użyć go w odniesieniu do analizowanego także w swojej książce sposobu kreowania postaci przez Parnickiego: otóż cały tekst *Labiryntu* jest palimpsestem niejako nakładającym się na to, co stanowiło istotę części drugiej, czyli na „zbiór BE pism biskupa Alfonsa de Santa Maria” (cyt. na s. 134). *Nb.* ów zbiór również nasuwa podejrzenie, że i on jest falsyfikatem czy przeróbką jeszcze wcześniejszych tekstów.

Należy w tym miejscu pokreślić, iż samo odczytanie powieści Parnickiego przez Rybicką jest bardzo interesujące i jeśli wyrażone tu zostały pewne wątpliwości, to mają one charakter pytań rodzących się w toku lektury. Badaczka bowiem przy okazji omawiania formy labiryntu przywołuje jedną z najważniejszych kwestii związanych z twórczością autora *Srebrnych orłów*: jak ją zaklasyfikować? Czy przystać na nazwanie Parnickiego „ostatnim pisarzem bytu”<sup>13</sup> i bez zastrzeżeń uznać go za modernistę, czy też zaliczyć do grona autorów może nie postmodernistycznych, ale zdecydowanie przekraczających myślenie modernistyczne?

Rybicka unika wyraźnej odpowiedzi na to pytanie i ma po temu przesłanki. Na początku rozdziału IV cytuje słowa samego pisarza: „Zaczynam książkę będąc w labiryncie, z którego szukam wyjścia” (cyt. na s. 129). Wysnuwa stąd wniosek, że akt twórczy to przedzie-

<sup>10</sup> S. Szymutko, *Zrozumieć Parnickiego*. Katowice 1992, s. 11–12.

<sup>11</sup> Zob. *Atlas wyobraźni historycznej. Z Teodorem Parnickim rozmawia Michał Sprusiński*. „Nowe Książki” 1970, nr 23, s. 1441: „każda nowa powieść niesie nie tylko wątki i postacie znane z poprzednich, lecz jest kolejnym nawiązaniem, jeszcze jednym ogniwem łańcucha, łańcucha otwartego...”

<sup>12</sup> T. Parnicki w *Labiryncie* (Warszawa 1964, s. 311) przywołuje sobór chalcedoński, który jest jednym z głównych wątków *Twarzy księżycy*.

<sup>13</sup> S. Szymutko, *Parnicki – ostatni pisarz bytu*. W zb.: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*. Red. A. Brodzka i L. Burska. Warszawa 1996, s. 107.

ranie się przez labirynt, a ostatecznym celem jest rozwiązanie rozumiane bardzo szeroko (s. 129). W *Labiryncie* o księdzu Diazie, jednym z głównych bohaterów, mówi się, że dla niego „fakty były czymś nieporównywalnie mniej doniosłym niż dążenia”<sup>14</sup>, a te ostatnie czyż dadzą się w pełni wyrazić? Słusznie zauważa badaczka, iż przy swych rekonstrukcjach rzeczywistości bohater(owie) stosuje(a) wszelkie dostępne metody: od dedukcji kryminalistycznej (tu ciekawe spostrzeżenia Rybickiej dotyczące związków tej prozy z powieścią kryminalną) do psychoanalizy. Tyle tylko, że to niewiele wnosi, bo ciągle znajdujemy się w „»błędnym kole« – skąd wyjście jest jednocześnie powrotem do punktu wejścia” (s. 138). Taki labirynt jest – zgodnie z definicją zaproponowaną w rozdziale I książki – wariacją klasycznej konstrukcji modernistycznej. Pewien problem powstaje jednak, gdy weźmie się pod uwagę, że – jak stwierdza autorka – „Narrator ponosi [...] klęskę poznawczą, gdyż zawierzył p i s m u” (s. 152). Po lekturze *Farmakonu* Jacques’a Derridy takie zdanie staje się bardzo znaczące.

Zdanie to odsyła zarazem do jednego z problemów kluczowych dla całej twórczości Parnickiego, a mianowicie do relacji słowa i ciała, ujętej wprost w tytule wczesnej powieści owego pisarza<sup>15</sup>. Zarówno w *Słowie i ciele*, jak i w wielu następnych utworach bohaterowie stają bezradni wobec rozdzwisku dostrzeżonego między tekstem a światem. Krzysztof Villafana, bohater i narrator *Labiryntu*, „Minotaurobójca”, jak określa go – właściwie kto: narrator, czyli sam Krzysztof? (a może ktoś inny?), błąka się po budowanym przez siebie labiryncie w poszukiwaniu własnej tożsamości (w bardzo szerokim tego słowa znaczeniu); jest Metysem, a więc mieszkańcem pod każdym względem: i biologicznym, i kulturowym. Aby dotrzeć do tego – zdecydowanie modernistycznego – celu, uruchamia cały aparat intelektualny, jaki jest mu dostępny. Buduje setki hipotez, które stara się weryfikować. W ostatecznym rozrachunku ponosi jednak klęskę, ponieważ mimo że potrafi wydość się z labiryntu, nie umie rozwiązać jego zagadki, a dokładniej – własnej zagadki, gdyż bohaterowie Parnickiego z reguły stanowią zagadkę przede wszystkim dla samych siebie. Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej w również analizowanym przez Rybicką *Palcu zagrożenia*, kiedy bohaterowie konstruując tekst uświadamiają sobie, że i ich rodowód jest... tekstowy. Jak zinterpretować tę sytuację? Może warto byłoby w takim razie całą twórczość Parnickiego potraktować jako jeden tekst (zgodnie z wyrażoną przez niego i wskazaną tu wcześniej intencją) i wówczas rozpatrzeć sieć relacji zbudowanych przez pisarza. Czy będzie to wciąż „błędne koło”, czy – jak sugeruje Małgorzata Czermińska w przywołanej metaforze – „ogród o rozwidlających się ścieżkach”?<sup>16</sup> Owo pytanie wykracza poza ramy omawianej książki, niemniej wydaje się ono podstawowe i już zainspirowanie do postawienia go jest osiągnięciem autorki.

Ostatni rozdział analityczny Rybicka zatytułowała *Tracić siebie z oczu: „Kabaret metafizyczny” Manueli Gretkowskiej*. O kontrowersyjności tego wyboru mowa była wcześniej, za to badawcze ujęcie problemu jest wyjątkowo interesujące. Zarówno forma, jak i konstrukcja tekstu doskonale nadają się do przejrzystego ukazania hipotez wypracowanych w rozdziale I. Wspomniany utwór przekracza schematy narracyjne, do jakich przywykł współczesny odbiorca. Badaczka wnikliwie interpretuje przypisy, z których w dużej mierze składa się tekst utworu, dostrzega ich wzajemne interakcje, otwartą grę, jaką Gretkowska prowadzi z czytelnikiem – dodać wypada – czasami o wiele mniej wyrobionym, niż zakłada to sama autorka. Prawda, że – mówiąc po ingardenowsku – wiele w tym tekście miejsc niedookreślenia, w których czytelnik znajduje odsyłacz do innego tekstu, klišy kulturowej czy mitu nowoczesnego (jak w zakończeniu utworu, gdy jeden z bohaterów wkracza na scenę jako Błękitny Anioł<sup>17</sup>). Badaczka rozkłada strukturę owej powieści,

<sup>14</sup> Parnicki, *op. cit.*, s. 273.

<sup>15</sup> T. Parnicki, *Słowo i ciało. Powieść z lat 201–203*. Warszawa 1959.

<sup>16</sup> M. Czermińska, *Teodor Parnicki*. Warszawa 1974, s. 182 n.

<sup>17</sup> Zob. M. Gretkowska, *Kabaret metafizyczny*. Wyd. 3, popr. Warszawa 1999. s. 105.

usilnie starając się zrekonstruować przy tym narratora-bohatera opowiedzianej historii, i w ten sposób dodaje do poprzednich czwartą postawę – „akceptacji radykalnego pluralizmu, afirmację przygodności i tożsamości w zawieszaniu, ryzykującej nietożsamością [...]” (s. 184).

Tak oto tytuły poszczególnych rozdziałów układają się w pewien logiczny ciąg, mający opisywać zmieniającego się bohatera, któremu przychodzi mierzyć się z również ulegającym przemianom labiryntem. Bohater ustawicznie pozostaje w centrum zainteresowań autorki. Ta konsekwencja bardzo wzbogaciła recenzowaną tu pracę, dzięki temu bowiem w poetyce powieści „labiryntowej” ważne miejsce zajmuje postać literacka i w gruncie rzeczy to właśnie ona wymusza taki a nie inny kształt „labiryntowej” konstrukcji. Książka pokazuje, że XX wiek w literaturze charakteryzuje przejście od prymatu „ciała rzeczywistości” (Berent) do bezspornej władzy tekstowego mikrokosmosu (Parnicki), a w tym łańcuchu utworów historia opowiedziana przez Gretkowską staje się siecią tworzoną w wirtualnym świecie biblioteki.

*Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku* Elżbiety Rybickiej to rozprawa niezmiernie interesująca, choć czasami prowokacyjna. Badaczka podejmuje w niej na ogół udaną próbę dopisania fragmentu trudnej i powikłanej historii kultury niedawno minionego stulecia. Książka skłania do refleksji, wywołuje nowe pytania, a obok erudycyjności i otwartości oraz precyzji analitycznej – to jedna z najważniejszych zalet tej pracy.

Mirosław Goluński

Ryszard Waksmund, OD LITERATURY DLA DZIECI DO LITERATURY DZIECIĘCEJ. (TEMATY – GATUNKI – KONTEKSTY). (Recenzent: Gertruda Pomierska-Skotnicka). Wrocław 2000. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 444.

## 1

Ryszard Waksmund – uczeń i wychowanek Jerzego Cieślukowskiego – należy do grona najwybitniejszych badaczy nowej stosunkowo dziedziny wiedzy, jaką jest literatura dla dzieci i młodzieży. W swoim dorobku ma on już kilka książek. W ostatnich dekadach ukazały się następujące jego prace: *Literatura pokoju dzieciennego* (1986), *Nie tylko Robinson* (1987), *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów* (wyd. 1: 1987; wyd. 2: 1999), *Gabinet wróżek. Antologia baśni francuskiej XVII–XVIII wieku* (1998).

W roku 2000 pojawiła się na rynku wydawniczym długo oczekiwana kompendialna praca na temat rozwoju literatury dla dzieci i funkcji, jaką pełni ona w skomplikowanym socjologicznie świecie młodocianych: *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej. (Tematy – gatunki – konteksty)*. Ta obszerna publikacja podzielona jest na 9 rozdziałów. Rozdział I, *Od historii dzieciństwa do etnografii dzieciństwa*, wprowadza nas w kulturowy kontekst badań nad literaturą dla dzieci, w rozdziałach II i III: *Podróż w dalekie lata* oraz *Blahy temat*, autor, idąc wzorem Cieślukowskiego, uwypukla w strukturze opracowania materiału – topos. Kolejne rozdziały to *Rehabilitacja baśni* i *Metamorfozy baśni*. Ta część pracy ma charakter genologiczny. Podobny typ ujęcia materiału cechuje rozdziały VI i VII, zatytułowane: *Od wiersza do poematu* oraz *Od dramatu dla dzieci do dramatu dziecięcego*.

W rozdziale przedostatnim: *Od nobilitacji do degradacji*, daje się zauważyć przełom w badaniach nad literaturą dla dzieci. W przeciwieństwie bowiem do Cieślukowskiego, który akcentował optymistyczno-idylliczny wymiar tej literatury (*nb.* zbieżny z celami edukacji, o czym za chwilę), Waksmund „po korczakowsku” prezentuje także utwory, w których los dzieci jest smutny i tragiczny (np. przywołuje utwory Dickensa, Do-