

MOJE ZDZIWIENIA

Pytanie do augurów

Ukazała się niedawno w przekładzie polskim już druga po *Poetyce pisarstwa historycznego* (2000) książka Haydena White'a pt. *Proza historyczna* (pod redakcją Ewy Domańskiej, Kraków 2009) – wybór jego artykułów z lat 1976–2007, traktujących głównie o związkach między historią a literaturą. Może szkoda, że przedtem nie udostępniono czytelnikom polskim głównego dzieła tego autora, *Metahistory*, bo oba te zbiory w znacznej części powtarzają, uzupełniają i modyfikują ową książkę. W oderwaniu od zawartych tam analiz wydają się niekiedy gołosłowne i po części niezrozumiałe, ale również lektura *Metahistory* tym trudności odbioru nie zapobiega. Spróbuję tu zreferować, co przeszkadzało mi w przyswojeniu poglądów White'a.

Najpierw więc – brak definicji niektórych podstawowych terminów, którymi White się posługuje. Bardzo często używa on słów „znaczenie” i „sens”, co jednak przez nie rozumie – tego możemy się tylko domyślać. Nie wiadomo, jaka jest definicja narracji, dowiadujemy się tylko tyle, że to sposób mówienia różny od opisu (s. 130), ale nie stosujący narratywizacji, czyli „nadawania mu charakteru opowieści i tego rodzaju spójności, jaką posiada dobrze skonstruowana opowieść z zaznaczonym początkiem, rozwinięciem i zakończeniem” (s. 121). Mglisty jest sens synonimicznie używanych terminów „imaginative” i „imaginary” (s. 274), które mogą oznaczać i to, co zmyślane, i to, co wyobrażone (w sposób twórczy lub odtwórczy) w przeciwieństwie do przedstawień pojęciowych. Terminy „figura” i „figuracja” White łączy z tworzeniem fikcji (s. 12) i obrazowością w przeciwstawieniu do dosłowności (s. 46), a wreszcie z narratywizacją (s. 115). Bez objaśnienia pozostaje często określenie „pisarstwo realistyczne”, w którym White umieszcza powieści i nie tylko historiografię, ale niektóre eseje filozoficzne, epistolografię, a także niejasne „świadcetwa” (s. 18).

Ten sam termin używany bywa przez White'a w różnych znaczeniach. Tak jest z tropologią czy operacjami tropologicznymi: najpierw czytamy, że należy tu uporządkowanie na osi czasowej, fabularyzacja (w sensie narratywizacji) oraz – co niezbyt jasne – „ustanowienie” danego układu zdarzeń jako przedmiotu rozumowań, mających ustalić ich „znaczenie” poznawcze, etyczne czy estetyczne (s. 33). Ale w tym samym artykule White definiuje tropologię jako zbiór pochodzących z neoklasyckiej retoryki wyobrażeń na temat języka figuratywnego (s. 35), a w innym tekście – jako „literacką i semiotyczną teorię figuracji i dyskursywnej narratywizacji” (s. 109).

I na odwrót: to samo zjawisko otrzymuje u White'a różne nazwy: fabulację można nazwać także narratywizacją (s. 284) – a więc w sensie odmiennym od cytowanej uprzednio definicji, ale też alegoryzacją (s. 143) i symbolizacją (s. 147).

Są i inne kapryśne redefinicje. Procesem poetyckim nazywa White proces łączenia wydarzeń w zrozumiałą całość (s. 92), translacją – użycie w opowiadaniu tropów i figur (s. 147). Proponuje, by nazywać dyskursem tylko taką formę kompozycji werbalnej, która różni się i od dowodzenia logicznego, i od czystej fikcji (*Poetyka pisarstwa historycznego*, s. 173). Synekdocha, zgodnie z tradycją, omawiana jest jako jeden z czterech głównych tropów, oparty na relacji części do całości (s. 37). Kilkanaście stron dalej dowiadujemy się jednak, że synekdocha to zasadniczy trop narracji „ogarniający części całości, pojmowane jako rozproszone wzdłuż osi upływu czasu *całość* w trybie *utożsamiania*” (s. 52).

Kłopot sprawia twierdzenie, że dyskurs historyczny „raczej tworzy obraz słownego bytu dyskursywnego, który kłóci się z postrzeganiem jego domnianego odniesienia, nawet jeśli skupia na nim naszą uwagę i rozjaśnia je” (s. 30). Przecież cały czas autor dowodzi, że przedmiot owego odniesienia, czyli rzeczywistość historyczna, jest nam bezpośrednio niedostępna, więc chyba nie można go postrzegać, a to, co niepostrzegalne, jak można rozjaśniać?

Inny kłopot to enumeracja pojęć, najwyraźniej naruszająca zasadę łączyłości jej członów, więc np. „mit, fikcja i literatura” (*Poetyka...*, 45), „wyobraźnia, gest lub literackie przedstawienie” (s. 262), „toposy, tropy i figury, schematy myślowe, opisy, personifikacje, fabularyzacje itd.” (s. 185), „metafora, figuracja i narratywizacja” (s. 116), „artystyczne, poetyckie i literackie potraktowanie rzeczywistych zdarzeń” (s. 217).

Wątpliwości czytelnice budzi wreszcie natrętne umieszczanie w cudzym słowie kluczowych terminów, co sugeruje, że autor uważa je za cudze, niezupełnie adekwatne, prowizoryczne i sam się wobec nich dystansuje.

W tej niefrasobliwej gospodarce terminami White popada nieraz w sprzeczności. Twierdzi na przykład, że używa pojęcia fikcji „w nowożytnym, Benthamowskim i Vaihingerowskim sensie, rozumiejąc ją jako hipotetyczny konstrukt i jako rozważania o rzeczywistości prowadzone w trybie «jak gdyby»” (s. 121). Wbrew tej deklaracji przeważa termin „fikcja” w sensie zmyślenia literackiego. Raz White twierdzi, że „jakikolwiek zbiór faktów można opisać na różne sposoby, a każdy z nich będzie tak samo prawomocny” (s. 96), ale gdzie indziej zastrzega się: „wybór stylu farsowego dla przedstawienia pewnych rodzajów zdarzeń historycznych stanowiłby nie tylko nietakt, ale i zniekształcenie prawdy o nich” (s. 39). Kilka zdań wcześniej dowiedzieliśmy się, że nie ma czegoś takiego jak „prawdziwe opowieści”, pojęcie „prawdziwej opowieści” zawiera sprzeczność. „Wszystkie opowieści to fikcje” (s. 34). W pewnym miejscu autor jednak oświadcza, że „każda opowieść fikcyjna musi zdać test korespondencji, być adekwatna jako obraz czegoś poza nią samą, jeśli przypisuje sobie umiejętność reprezentacji ludzkiego doświadczenia świata” (s. 88).

Ale czytamy także, iż nawet opowieść historyczna nie koresponduje z niczym poza gatunkowymi typami opowieści, których jest realizacją (s. 141). W odniesieniu do wspomnieniowej książki Primo Leviego *Czy to jest człowiek*, pytanie, co jest w jego dziele prawdą, a co fałszem, jest równie bezsensowne, jak pytanie o prawdziwość czy fałszywość *Guerniki* Picassa (s. 186). I bądź tu mądry...

Zupełną abrakadabrą jest zdanie „Typ fabuły użyty do stworzenia interpretacji zdarzeń ocenić można jedynie w kategorii wiarygodności, co w tym wypadku oznacza mimetyczną zgodność z typem fabuły wykorzystanym do opisanego przebiegu zdarzeń” (s. 175). Po pierwsze, trudno zrozumieć, co tu miałyby znaczyć wiarygodność, po drugie – gdzie indziej White podkreśla, że wybitni historycy nigdy nie są wierni określonemu typowi fabulacji (będzie jeszcze o tym mowa).

Inny przykład: raz White twierdzi, że nie ma historiografii bez narracji, kiedy indziej – że istnieje dyskurs historyczny, który składa się głównie z kroniki i rozprawy bądź formalnej argumentacji (s. 148), i nie są to jakieś zjawiska marginalne, skoro przykłady wzięte są z Tocqueville’a, Burckhardta i Huizingi.

Pojawiają się także pod piórem White’a opinie, które budzą zdumienie. Dowiadujemy się na przykład iż „dramat różni się od epiki w przypisywaniu zdarzeniom znaczenia w ten sposób, że można w nim rozpoznać sekwencje z początkiem, środkiem i końcem” (s. 262) – jakby nie było i dramatów, i utworów epickich o wręcz przeciwnych cechach.

Są wreszcie fragmenty wręcz niezrozumiałe. Do przykładów rozproszonych w tym artykule dodam tylko jeden: „W przypadku melodramatu [...] znaczenie ma charakter widmowy i wydaje się polegać jedynie na przestrzennym rozproszeniu zjawisk, które pierwotnie zeszyły się jedynie po to, by zasygnalizować zaistnienie zdarzenia” (s. 300).

Rezultat tego wszystkiego jest taki, że stanowisko White’a w wielu kwestiach staje się nieuchwytnie, przypomina mokre mydło toaletowe chronicznie wymykające się z rąk (zapożyczam tę metaforę od Leonarda Neugera). Ale ktoś powie, że są to tylko drugorzędne szczegóły („pon ino widzisz pchły”, nieprawdaż?), mało istotne dla głównego tematu rozważań White’a – „związków historii i literatury” (s. 9). Odpowiedź na to pytanie zależy oczywiście od definicji literatury – przedmiotu niekończących się dyskusji. White odrzuca utożsamienie literatury z fikcją (choć gdyby był konsekwentny w traktowaniu fikcji w duchu Bentham’a i Vaihinger’a, powinien uznać całą literaturę za odmianę fikcji), opowiada się natomiast za tezę Jakobsona o dominacji funkcji poetyckiej, czyli nastawieniu na sam komunikat. Nie jest to opcja fortunna. Oczywiście, można czytać na przykład teksty historyczne, koncentrując się na nich samych, nie na rzeczywistości, do której się jakoś odnoszą, ale w ten sposób da się czytać każdy tekst (tak na przykład czyta korektor artykuł prasowy o aferze hazardowej czy aresztowaniu Polańskiego), ale w tym wypadku nie komunikat „nastawia na siebie”, lecz odbiorca – wbrew intencji tekstu – „nastawia się na komunikat”.

Sam zresztą Jakobson prozaiczną odmianę sztuki słowa uważał za „przechodnią między językiem ściśle poetyckim i referencyjnym, następczą więcej trudności” i przyznawał, że tak zwana literatura realistyczna „wciąż jeszcze wymaga interpretacji” (*Poetyka w świetle językoznawstwa* [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, Kraków 1976, t. II, s. 62–63).

W toku swych wywodów White najczęściej chyba za wyznacznik literatury w odróżnieniu od historiografii uznaje występowanie w niej narracji fikcjonalnej. I tu jednak nie jest konsekwentny, gdy na przykład usuwa z obrębu literatury *fantasy*, a włącza do niej pamiętniki i opisy podróży.

Niełatwo też sprecyzować generalny pogląd autora na relacje między literaturą a historiografią. Kiedyś wypisałem sobie z różnych jego prac takie oto sformułowania (lokalizacja w książce *Utarczki i perswazje 1947–2006*, Kraków 2007, s. 207):

Historia to forma działalności intelektualnej, jednocześnie poetycka, naukowa i filozoficzna w swych zainteresowaniach.

Podobieństwa między poetycką a dyskursywną reprezentacją rzeczywistości są równie ważne jak różnice.

Dyskurs historyczny więcej łączy, niż dzieli z dyskursem powieściowym.

[Dzieła historyczne] to wytwory werbalnej fikcji, których treść jest tyleż rezultatem *odkrycia*, co produktem *inwencji*, a których forma ma więcej wspólnego z ich odpowiednikami w literaturze pięknej aniżeli w naukach ścisłych.

Dyskurs historyczny przypomina i rzeczywiście zbiega się z fikcjonalnym opowiadaniem zarówno co do strategii, których używa, by nadać wydarzeniom znaczenie, jak i co do rodzajów prawdy, z którymi ma do czynienia.

Chociaż historycy i autorzy fikcji mogą być zainteresowani różnymi rodzajami wydarzeń [historycznymi lub fikcjonalnymi], formy ich dyskursów i ich cele są często te same.

Dodam tu jeszcze:

Historiografia jest rodzajem pisarstwa, które należy do kategorii prozy artystycznej. Oczywiście niecałe pisarstwo historyczne aspiruje do bycia artystycznym (s. 114).

Techniki lub strategie, które historycy i pisarze stosują do budowania swych dyskursów, zasadniczo są takie same, choć mogą się one wydawać odmienne, na czysto zewnętrznym poziomie stylu (s. 87; uwaga nietrafna, bo właśnie zbieżności na poziomie stylu są często bezsporne).

O ile dyskurs historyczny występuje w formie *opowieści*, o tyle nie można go odróżnić od takich „fikcji” literackich, jak eposy, romanse, powieści, nowele czy nawet mity (s. 148–149).

Każde z tych sformułowań orzeka coś innego o relacjach historiografii i literatury. „Jest to dość mylące”, przyznaje samokrytycznie White w związku z tą kwestią (s. 12). W najostrożniejszym sformułowaniu White stwierdza, że oba te dyskursy nie są wobec siebie w opozycji, przeciwnie, mają wiele z sobą wspólnego.

Jak White uzasadnia te tezy? Rzadko odwołuje się do „obecności retorycznych ukwieceń i ozdobników” (s. 204). Główne jego argumenty to występowanie w historiografii retorycznych tropów – metafory, metonimii, synekdochy i ironii. Ale w wywodach White’a – idącego tu zresztą śladem Vico i Kennetha Burke’a – za retorycznymi terminami kryją się tu inne, nie retoryczne pojęcia, lecz „tryby (*modes*) świadomości” czy też „modalności użycia języka w ogóle” (s. 96; co zresztą wcale nie to samo) – takie mianowicie, które ustanawiają relacje między częściami jakiejś całości oraz między tymi częściami a całością, występujące w języku poetyckim, lecz także w żywej mowie (s. 92) i w zwykłym języku (s. 105). Nie są więc one specyficzne ani dla poezji, ani dla dyskursu historiograficznego, a w stosunku do swego właściwego retorycznego znaczenia pozostają – jak sam White przyznaje – tylko w stosunku metaforycznym (s. 96): nazwy figur słownych zostały przeniesione na swoiste figury myśli. W dodatku u wszystkich wielkich historyków i filozofów historii owe alternatywne modalności użycia języka nie występują w postaci czystej, lecz jako „przemieszczanie się między nimi” (s. 98), co jest zapewne dowodem dialektycznego myślenia (s. 98–99), ale zarazem niewielkiej przydatności tej koncepcji dla celów systematyzacyjnych.

Podobnie ma się sprawa z odmianami fabularyzacji (*emplotment*). White przejął je od Northropa Frye’a, który z żelazną konsekwencją wtlaczał całą literaturę zachodniego świata w cztery wzorce fabularne: *romance*, tragedię, komedię i satyrę. Były to u niego struktury wywodzące się z mitów, w postaci „przemieszczonej” występujące między innymi w literaturze i nazwane za pomocą jej terminów gatunkowych, ale pod względem zakresu znacznie od nich szersze, na terenie historiografii stosowane tylko w jej odmianie nieregularnej, niestandardowej. White także mówi, że wywodzą się one z mitów, przyznaje, że wzorce, o których pisze, obecne są również w przypowieściach, folklorze, wiedzy naukowej, religii, przeważnie jednak traktuje je jako już *l i t e r a c k i e w z o r y g a t u n k o w e*. Co więcej – dodaje do nich epos, sielankę, powieść, nowelę, farsę, bajkę, baśń, parabolę, alegorię (s. 269), melodramat (s. 300). W rezultacie, zauważmy – cała koncepcja Frye’a ulega tu destrukcji.

White przy tym owe nazwy gatunków literackich stosuje do tekstów historycznych, w których dostrzec można zaledwie nikielne podobieństwo do owych wzorców fabularnych. Doszukuje się go z sofistyczną przesadą. Niech przykładem tu będzie interpretacja owej farsowości. Któż by się domyślił, że należy jej upatrywać w tym, że według Marksa w czasie wydarzeń 1848–1851 we Francji „postacie dramatu mówią jedno, a robią drugie, żadna klasa społeczna nie potrafi zrozumieć, co leży w jej interesie”, w walce występuje osobnik „przeciętny i groteskowy” [Ludwik Napoleon], a deklarowane idee wolności,

równości i braterstwa prowadzą ostatecznie do dominacji wojska na scenie politycznej (s. 170). Że Marks użył określenia „farsa” tylko jako dyskredytującej metafory, do której nie przykładał większego znaczenia, bo nazywał owe wydarzenia również innymi metaforami, „tragikomedią”, „parodią” i „karykaturą” – tym się White nie przejmuję.

Skoro opowieści mityczne, historyczne i fikcyjne mają, zdaniem White’a, „wspólną formę fabularną”, a dałoby się ją odnaleźć również w innych tekstach (White wspomina o przypowieściach, wiedzy naukowej, folklorze, religii – *Poetyka...*, s. 7), można by tu wymienić także informacje prasowe czy przemówienia sądowe – to owa forma fabularna, będąca ich wspólną cechą jako dziedzictwo mityczne, nie jest specyficzna ani dla literatury, ani dla historiografii, a tym samym nie jest żadnym dowodem na szczególną ich bliskość. Tak więc ani *quasi-tropy* ani fabularyzacja nie są przekonującymi argumentami w sprawie literackości historiografii.

Nie spotkałem się z taką jak tu listą szczegółowych zarzutów wobec poglądów White’a. Ale literatura o nim jest ogromna, znam tylko niewielką jej część, więc może nie powiedziałem niczego nowego. Jeśli nawet tak jest, myślę, że warto było te usterki pisarstwa White’a pokazać, bo w polskich publikacjach – o ile wiem – o tym nie pisano. Można by powiedzieć, że podobne usterki znaleźlibyśmy u największych sław humanistyki. Wystarczy przypomnieć, co sądził Henryk Elzenberg o Crocem: „W *Breviario* znajdują się i sprzeczności, i rażąco wadliwa terminologia, i formalnie błędne rozumowania; pojęcia naczelne są mętne, a twierdzenia – mimo groźnych pozorów stanowczości i siekającej precyzji – chwiejne i po prostu niejasne” (*Zły estetyk i jego sława*, cyt. wg *Z filozofii kultury*, Kraków 1991, s. 131). Nie zaszkodziło to sławie Crocego, także ten artykuł nie zaszkodzi sławie White’a.

Ale mówiąc *inter augures*, między nami teoretykami literatury: czy książkę obarczoną tyloma niejasnościami, sprzecznościami i paralogizmami oceniliby Państwo pozytywnie, gdyby podpisana była nazwiskiem nie amerykańskiego autorytetu, lecz jakiegoś polskiego mało znanego autora?

Jak dyskutować o kanonie literackim?

„Tygodnik Powszechny” (2009, nr 47) opublikował pod tytułem *Wojna na kanony* dyskusję, która odbyła się w jego redakcji. Zaczęłam ją czytać z zaciekawieniem, bo sam również zajmowałam się trochę tym tematem, a przy tym zachęcały do lektury nazwiska dyskutantów: Inga Iwasiów, Michał Paweł Markowski, Anna Nasiłowska, Piotr Śliwiński. Znalazłem tu sporo myśli oryginalnych, nawet zaskakujących, ale jednak kończyłem tę lekturę z uczuciem rozczarowania. Spróbuję tu przedstawić, dlaczego.

Można było oczekiwać, że Markowski, który dyskusję otwierał, postawi przede wszystkim pytanie, jak rozumieć pojęcie „kanon literacki”. Postawił je jednak dopiero w środku dyskusji, po tym, jak niektórzy rozmówcy już się w tej sprawie wypowiedzieli. On sam we wprowadzeniu odciął się od budowania kanonu przez rozważania, „który pisarz jest niedobry, a który dobry, który jest klasykiem, a którego twórczość nadaje się do śmieci”. W rzeczywistości nikt tak uproszczonych pytań nie stawiał. Kanon nie oddziela dobrych od niedobrych, wskazuje tylko najlepszych, przy czym, w odniesieniu do kanonu szkolnego (a on był przedmiotem ankiet prasowych, na które Markowski narzeka), respondenci musieli się liczyć z budżetem czasowym młodzieży, a także z jej możliwościami intelektualnymi; z żalem więc niekiedy odrzucali pozycje wysokiej wartości albo zbyt obszerne, albo zbyt trudne.

Zamiast dotychczasowej praktyki Markowski proponował pytanie inne – co w literaturze polskiej XX wieku ma dla nas największe znaczenie, tzn. żeby się dało dzięki temu dziedzictwu „żyć, oddychać i myśleć”. Od razu wyraził swe przypuszczenie, że takich wartości jest niewiele. Uczestnicy dyskusji mimochodem tylko i częściowo na to pytanie zechcieli odpowiedzieć.

W zagajeniu Markowskiego znalazła się zaimkowna formuła „dla nas” – bez sprecyzowania jaką zbiorowość ma na myśli – uczestników dyskusji? czytelników „TP”? dzisiejszych polskich inteligentów od Bartyzela do Romanowskiego? Dopiero dalej Markowski wyjaśnia, że „kanon jest narzędziem budowania wspólnoty, która posługuje się tym samym językiem, tym samym zestawem symboli”. Niezbyt to jasne. Czy mówiąc o języku, krytyk ma na myśli język etniczny? Chyba nie, skoro powiada: nie mówimy już o kanonie narodowym, tylko wspólnotowym. „Język” jest tu tylko metaforycznym synonimem „zestawu symboli”. Odzegnując się od narodu, Markowski wprowadza na jego miejsce wspólnotę. O jakiej zbiorowości mówi – trudno się domyślić. Iwasiów jako korelat kanonu wprowadza „wspólnoty” w liczbie mnogiej, na jakiej jednak zasadzie je wyodrębnia – też nie wiadomo. Zarazem stwierdza,

że pluralistyczne kanony to tylko „szlachetne złudzenie, do którego warto dążyć”, z czego można by wnioskować, że jak dotąd ich nie ma.

Kwestia terminu „naród” pojawiła się w dyskusji w związku z wypowiedzią Iwasiów, która stwierdziła, że mówienie o kanonie narodowym wydawało się „w pewnym momencie czymś anachronicznym, ponieważ samo pojęcie «naród» przestało być pojęciem operacyjnym”. Iwasiów mówi: „w pewnym momencie”, ale chyba ob staje nadal przy tym poglądzie, co więcej – traktuje go jako oczywistość, więc żadnych uzasadnień nie wprowadza. Szkoda, bo nie dla wszystkich jest to oczywiste. (Iwasiów protestuje przeciw określeniu „kanon narodowy” także z tego powodu, że postulowany przez nią kanon powinien obejmować arcydzieła literatur obcych – co było bezsporne dla tych, którzy używali terminu „kanon narodowy” – w tym sensie, że jest to kanon przeznaczony dla odbiorcy polskiego, czyli ze zrozumiałym uprzywilejowaniem literatury rodzimej. Iwasiów walczy tu więc z wiatrakami).

Iwasiów, mówiąc o kanonie, ma na myśli coś zupełnie innego, niż zazwyczaj za kanon się uważa – a mianowicie tylko tę literaturę, która „mówi o naszej słabości”, „zmaganiu się z tym, kim jesteśmy”. Liczba mnoga użyta jest tu „na wyrost”; nie ma dostatecznych podstaw, by sądzić, że takie są właśnie egzystencjalne troski i literackie preferencje nas wszystkich. Kanon, który by te właśnie kryteria spełniał, oczywiście byłby kanonem indywidualnym, kanonem Ingi Iwasiów¹. Co więcej, nie byłby to właściwie kanon, lecz ruchomy zestaw tytułów, skoro według niej „dla tych poszczególnych zdarzeń, jakimi bywają akty lektury, tekst drugorzędny może być przełomowy”. Otwiera się więc miejsce w kanonie, przynajmniej chwilowo, dla „pierwszorzędných pisarzy drugorzędnych”...

W zasadzie jednak uczestnicy dyskusji mówią o kanonie lub kanonach jako korelatach pewnych zbiorowości, ale wystrzegają się choćby przykładowego ich nazwania. Do wyjątków należy Nasiłowska, która definiuje kanon jako książki, które „uznamy za warte lektury i wpisujące się w pewną wspólnotę językową”². Tu nasuwa się sporo pytań. Po pierwsze – nigdy kanon nie był rozumiany tak szeroko, że to, co poza nim się znajduje, nie jest warte lektury. Po drugie, co to znaczy, że kanon „wpisuje się w pewną wspólnotę językową”? Czy to, że jest przeznaczony dla określonej wspólnoty językowej, czy też, że utwory, będące jego składnikami, są intertekstualnie między sobą powiązane?

¹ Egocentryzm Iwasiów, zwany przez nią „momentem biograficznym”, idzie tak daleko, że wzdraga się ona przed konstruowaniem kanonu personalnego, ponieważ sama jest pisarką i „ktoś mógłby powiedzieć: «ona wyklucza tych pisarzy, żeby zrobić dla siebie miejsce»”. Mówi także, iż gdyby miała „ideologicznie wymienić jedną autorkę, która odgrywa dla niej istotną rolę, musiałaby i chciałaby wskazać Nałkowską, co miałyby jakieś (niekorzystne?) konsekwencje. Co do skrupułu pierwszego, to Iwasiów chyba żartuje. Dlaczego obawia się wymienić Nałkowską – to dla mnie niezrozumiałe.

² Przy okazji Nasiłowska nadmienia, że przy układaniu przez redakcję „Polityki” Kolekcji Literatury Współczesnej – „kluczową rolę odgrywały kwestie dostępności praw autorskich”. „Polityka” jednak tego czytelnikom nie ujawniła. Prenumeratorki więc sądzą, że w kolekcji tej znalazły się utwory uważane przez „Politykę” za najlepsze, a nie tylko to, co najlepsze wśród utworów niechronionych. Ładny mi kanon!

Na to drugie wskazuje przykład *Trans-Atlantyku*, który wpisany na listę kanonu „ciągnie za sobą Paska”. Ale na przykład *Wesele* ciągnie za sobą *Zawiszę Czarnego* i ballady Tetmajera, które do kanonu na pewno nie należą, a *Ballady* – dramaty Szekspira, które znajdują się w kanonie polskiej zbiorowości, ale nie zostały w jej języku napisane.

Markowski podkreśla, że kanon jest zawsze zinstrumentalizowany, Iwaśków, że jest wręcz polityczny, Śliwiński, że przekształca on literaturę „w emanację władzy czy ideologii, narzędzie umacniania wspólnoty, tożsamości narodowej itp.”.

Ale tenże krytyk dodaje, że są dzieła niepodatne na „utyliczację” (=instrumentalizację) dzięki swemu potencjałowi estetycznemu – i te zapewne umieszcza w swoim kanonie. W innym miejscu akceptuje tylko „kanon wywrotowy”, utwory, które „rozbijają pewne schematy myślowe”, „komplikuja nasz obraz estetyki literackiej”, co na dobrą sprawę dotyczy głównie literatury współczesnej (trudno byłoby do takiego kanonu zaliczyć np. *Treny* czy *Pana Tadeusza*). Byłby to więc raczej antykanon, bo pojęcie kanonu łączy się zazwyczaj z utworami reprezentującymi wartości niejako „uświęcone” zgodnym osądem wielu pokoleń. Instrumentalizacji nie służy też zapewne językowe nowatorstwo i (rzetelny?) zapis historycznych doświadczeń, o czym mówiła Nasiłowska. Naraziła się tym na zarzut Markowskiego, że kategorie takie są „dziś tak wieloznaczne, że w zasadzie utraciły moc porządkującą”. Ale podobne zastrzeżenia można by wysunąć wobec wielu innych kategorii swobodnie używanych w tej dyskusji, a samemu Markowskiemu dobrze tak mówić, skoro żadnych kategorii porządkujących nie proponuje.

Skoro już mowa o tych kategoriach: Śliwiński namawia do rezygnacji z myślenia o literaturze według modelu dwubiegunowego (np. awangarda – Skamander, Miłosz – Przyboś) i obiecuje znaczne zyski stąd płynące. Na czym one miałyby jednak polegać, nie wiadomo. Nasiłowska dodaje, że myślenie dwubiegunowe jest dobre „pod warunkiem, że nie koncentrujemy się na samych biegunach, ale szukamy czegoś pomiędzy nimi”. Co by tam można było znaleźć – nie egzemplifikuje nawet jednym nazwiskiem.

Kto o kanonie decyduje? Markowski odpowiada na to najpierw: ten, kto ma większą siłę perswazji, co można różnie rozumieć, w zależności od tego, czy argumenty merytoryczne włącza się do perswazji czy nie. Chwilę później mówi trochę inaczej: kto ma władzę, ten ma kanon (w stylu Foucaulta można by tę tezę odwrócić: kto ma kanon, ten ma władzę). Wreszcie, gdy Nasiłowska polemicznie zaznaczyła, że budowanie kanonu jest to proces społeczny, w którym aktywną rolę odgrywają również opinie środowiska (zapewne samych pisarzy i znawców literatury), Markowski się częściowo wycofuje: „mówimy [...] tylko o tych, którzy ustalają listę kanonicznych lektur” – a więc o kanonie szkolnym. Ale i oni przecież muszą się liczyć z opinią środowiska, o czym niedawno mogliśmy się przekonać. Nasuwa się tu uwaga, że nawet w państwach totalitarnych, obok narzucanego przez reżim kanonu oficjalnego, funkcjonuje na zasadzie „hamburskiego rachunku”, o którym pisał Szklowski – kanon alternatywny, wytworzony przez środowisko znawców.

Na zakończenie Markowski zadaje pytanie: „jakich podręczników do historii literatury potrzebujemy, aby ożywić obraz literatury polskiej XX wieku”. Iwasiów zaczyna ostrożnie: nawet klasycznie rozumiany podręcznik musi być zarażony autorstwem, z tego powodu nie może być w pełni obiektywny – z czym zapewne każdy się zgodzi. Ale Iwasiów idzie dalej: „podręcznik powinien być historią naszej miłości do literatury”. Wtórą jej Śliwiński, któremu bliskie jest takie „namiętne podejście”: „podręcznik jest przecież od uwodzenia, a nie do informowania”. Łagodnie polemizuje z tym poglądem Nasiłowska, mówiąc o „odpowiedzialności, jaka wiąże się z kształtowaniem całościowej wizji literatury”. W moim odczuciu trzeba by powiedzieć mocniej: podręcznik, tak jak jego francuski odpowiednik „manuel”, to książka, która jest stale „pod ręką”, jako łatwo dostępne źródło informacji, a więc powinna być w miarę możliwości zobiektywizowana (o maksimum tej obiektywności należy się przede wszystkim starać, subiektywność i tak przyjdzie sama z siebie). Niemieckie i rosyjskie nazwy „Lehrbuch” i „uczebnik” mówią, że jest to książka przeznaczona do tego, by się z niej uczyć. Żeby się jednak uczyć z praktycznym pozytywnym skutkiem, powinna być dostosowana do programu szkolnego i listy lektur, a nie opowiadać o indywidualnych fascynacjach autora, które oczywiście mogą być czasem godne książkowego utrwalenia, ale na innym miejscu. Markowski kończy debatę *bon motem*: „Najgorsza rzecz, jaką możemy zrobić literaturze, to zamknąć ją w sztywnym kanonie”. Kanon jest rejestrem dzieł lub autorów, więc ze swej istoty jest jakoś sztywny. Nikt jednak nie zalecał, by w kanonie swe lektury zamykać, jest to więc znowu zwalczanie urojonego przeciwnika.

*

Dlaczego nie satysfakcjonuje mnie taka debata? Ano dlatego, że jest zanadto rozwichrzona, jej uczestnicy posługując się słowem „kanon”, mają na myśli bardzo różne rzeczy, używają określeń mglistych i wieloznacznych, częściej monologują, niż rzeczywiście z sobą rozmawiają, niekiedy nie uzasadniają swych tez nawet najbardziej paradoksalnych, popadają w sprzeczności, zwalczają poglądy przez siebie wyimaginowane lub skarykaturowane.

Dodam tu jeszcze jedną usterkę, o której nie było dotąd mowy. Dyskutanci wielokrotnie nawiązują do ankiet prasowych, natomiast zdają się całkowicie ignorować poważniejszą i ogólniejszą polską refleksję o kanonie, począwszy od ankiet w „Res Publice” z roku 1991 i w „Znaku” z roku 1994 oraz referatu Jana Prokopa na Zjeździe Polonistów w roku 1995. Może by znaleźli w nich coś dla siebie intelektualnie pożywnego? No cóż, nie bez kozery w polszczyźnie rodzimej brak wyrazu oznaczającego kontynuację...

Może w tych zarzutach jest przesada, skrzywienie pedantyczne, może wymienione tu uchybienia są nieuchronne w swobodnej ustnej debacie? Ale czy nie można było choć w części ich uniknąć przez większą staranność i odpowiedzialność za dyscyplinę myśli i słowa?

O *Przedwiośniu* raz jeszcze

Pod tym tytułem prof. Tadeusz Linkner ogłosił artykuł w książce zbiorowej *Modernizm. Zapowiedzi. Krytyczne krystalizacje. Kontynuacje* (Bydgoszcz 2009). Przeczytałem go z mieszanymi uczuciami. Sprawilo mi pewną satysfakcję, że mój studencki jeszcze referat o *Przedwiośniu* sprzed 60 lat (co prawda długo jeszcze potem towarzyszący wznowieniom tej powieści) wciąż zasługuje na polemikę (jawną bądź zapseudonimowaną zaliczeniem mnie, jeśli dobrze rozumiem, do doktrynerskich „Lulków”). Nie pod wszystkimi sformułowaniami owego referatu mógłbym się dziś podpisać, na pewno korektur wymagałyby informacje o rewolucji w Baku. Polemikę Linknera jednak uważam po części za niepotrzebną, po części za nietrafną.

Niepotrzebna jest ona w tej części, gdzie autor szeroko dowodzi, iż Żeromski publicysta potępiał zbrodnie rewolucji bolszewickiej, był zdecydowanym przeciwnikiem polskiego ruchu komunistycznego, z najwyższym niepokojem obserwował jego wpływ na część młodego pokolenia – i w tym duchu interpretował *Przedwiośnie* w artykule *W odpowiedzi Arcybaszewowi i innym* – tego bowiem nikt nie kwestionował. Powiada jednak Linkner: „Starano się mówić niby o wszystkim, ale na dalszy plan spychano to, co pisarz chciał przede wszystkim powiedzieć” (s. 459). Trudno tu udowodniać, że nie spychałem na dalszy plan antykomunistycznych wątków *Przedwiośnia* – na swoją obronę powiem jednak, że informowałem o tym, co Żeromski chciał powiedzieć, ale przede wszystkim starałem się zbadać, co jego powieść mówi. W rezultacie stwierdzałem wyraźnie, że perspektywa rewolucji proletariackiej została w *Przedwiośniu* odrzucona.

Nikt też nie twierdził, iż Żeromski aprobował postawę Lulka (s. 467), choć – o czym Linkner nie wzmiankuje – nazwał go „ideowcem najczystszej wody”. „Awangardą Sowietów”, ale zarazem „ideowcami”, nazwał też komunistycznych uczestników manifestacji pod Belwederem. Nie wspomina Linkner, mówiąc o poglądach Żeromskiego, że jeszcze w drugiej połowie czerwca 1920 roku głosił on: „Jakiegokolwiek są zasady i zbrodnie Moskwy dzisiejszej, jest faktem niezaprzeczonym, że ta Moskwa dzisiejsza złożyła uroczystą deklarację niepodległości Polski” (*Inter arma*, Warszawa 1929, s. 46), a we wrześniu tego roku apelował: „Pokonawszy bolszewizm na polu bitwy, należy go pokonać w sednie jego idei. Na miejsce bolszewizmu należy postawić zasady wyższe odeń, sprawiedliwsze, mądrzejsze i doskonalsze” (*ibidem*, s. 68). Może to przypomnienie dziś niewygodne, ale z publicystyki Żeromskiego wynika, że uważał on komunizm za najważniejszą kontrpropozycję

wobec własnych ideałów społecznych. W jednym z ostatnich jego artykułów pt. *Drożynna i zamoysszczyzna*, ze stycznia 1925 roku, znalazło się ostrzeżenie, że jeśli w Polsce nie nastąpi wielka reforma, to „trudna rada” – niejednemu wypadnie porzucić swego Rosynanta (pisarz ma tu na myśli swe dawne, utopijne koncepcje) i „dosiąć innego rumaka, który od dawna rży, tupie kopytami, i osiodłany, okulbaczony, gotowy, rwie się do ataku” (*Bicze z piasku*, Warszawa 1929, s. 108). Zagadkowe to dla mnie zdanie, nie wiem, co zapowiadał autor, jaki przewrót miał na myśli, wykluczyć jednak nie można, że był to przewrót komunistyczny. W każdym razie poglądy Żeromskiego na komunizm były mniej jednoznaczne, niżby to wynikało z omówienia Linknera.

Za nietrafny uważam zarzut, że „negowano z pozycji przekonana Łulka” program Szymona Gajowca. Widząc w nim *alter ego* pisarza, jednocześnie przestrzegano przed uznaniem tych przemyśleń ze względu na „system dwóch racji” w dialogach Cezarego Baryki. Linkner przyznaje, że w tej koncepcji „dwóch racji” jest wiele słuszności, „trudno jednak zgodzić się z przekonaniem, że poglądy Gajowca czy Cezarego nie były opiniami Żeromskiego” (s. 459).

Oczywiście – poglądy Gajowca są na pewno w znacznej części, a może w całości poglądami autora (czego już nie można powiedzieć o poglądach Baryki). Gajowiec wręcz przemawia cytataми z publicystyki Żeromskiego (co zresztą bez większego trudu ukazywałem w swoim referacie). Różnica zasadnicza polega na tym, że głos Żeromskiego publicysty jest autorytatywnym głosem monologicznym. Głos Gajowca, powtarzającego te same poglądy, jest w powieści zrelatywizowany – nie znajduje potwierdzenia w całościowym obrazie polskiej rzeczywistości, podważają go wypowiedzi Baryki, niekoniecznie siłą argumentów, bardziej ich emocjonalną dynamiką, i wreszcie to, że jego uczestnictwo w demonstracji komunistycznej pod rękę z Łulką świadczy o bezskuteczności perswazji Gajowca. Wszystko to sugeruje tylko przegraną Gajowca, ale go – rzecz jasna – nie kompromituje; Żeromski był rzecznikiem niejednej „sprawy przegranej”.

Podtrzymując tezę o „systemie dwóch racji”, panującym w dialogach powieściowych, i o relatywizacji sądów wyrażanych poprzez mowę pozornie zależną, skorygować muszę moje ówczesne twierdzenie, że Żeromski w *Przedwiośniu* nie zabiera głosu w sprawach politycznych w swym imieniu (*Prus i Żeromski*, Warszawa 1964, s. 413). Owszem, w partiach narracyjnych nieraz wypowiada jednoznacznie swe autorskie oceny.

Na zakończenie jeszcze jedno: pisząc swą pracę o *Przedwiośniu*, kierowałem się względami naukowymi, nie pragmatycznymi, nie chodziło mi o to, by ukazać Żeromskiego jako ideowego patrona Polski Ludowej (PRL-u wtedy jeszcze nie było), zastrzegając się zresztą, że jest to powieść podatna na różne interpretacje. Dziś, po lekturze artykułu Linknera, nasuwa mi się taka oto refleksja: gdyby ówczesna krytyka marksistowska zinterpretowała *Przedwiośnie* tak, jak traktował je sam autor w artykule *W odpowiedzi Arcybaszewowi i innym*, i jak za nim traktuje je Linkner – tzn. jako powieść jednoznacznie

i przede wszystkim antyrewolucyjną oraz antykomunistyczną – zapewne zniknęłyby ono z lektur szkolnych i nie byłoby wznawiane. Chyba nie byłoby to z korzyścią dla kultury polskiej. Gdyby więc nawet nasze interpretacje uznać za mylne czy deformujące treści ideowo-polityczne *Przedwiośnia*, byłyby to swoista *felix culpa*.

PS Dziwi zdanie Linknera: „Takie było prawo «psychologii tłumu», znane Żeromskiemu, choćby z prac Jose Ortegi y Gasset’a” (s. 464). O psychologii tłumu pisał przede wszystkim Gustave Le Bon. O tym, by Żeromski czytał Ortegę, nic dotąd nie było wiadomo. Zresztą jego *Bunt mas*, który by wchodził tu w rachubę, ukazał się w roku 1930, a więc pięć lat po śmierci Żeromskiego.

