

Katarzyna Starachowicz

## (De)kanonizujące wymiary powiastki filozoficznej. Casus Jerzego Szaniawskiego

Kiedy próbuję umieścić problematykę (de)kanonizacji w genologicznym kontekście, w pierwszym odruchu myślę o poetykach normatywnych, które właściwie sprowadzały się do kanonu wzorów, uzależniały zasady pisania od gatunku właśnie. Wyznaczały styl, sposób kształtowania fabuły, świata przedstawionego, długość utworu czy tematykę. Stosunkowo restrykcyjne reguły tworzenia wynikały z zasadniczego zespolenia gatunku literackiego z życiem człowieka. To, że tragedia uchodziła za gatunek wysoki, wynikało z kontekstu, w jakim była wystawiana, oraz celów, jakie inscenizacja miała osiągnąć. Tak rozumiana literatura była częścią życia, miała swój wymiar nie tylko estetyczny, ale i etyczny<sup>1</sup>.

Tym samym kanon wyznaczający „obowiązujące” gatunki literackie od samego początku charakteryzował epokę – nie tylko jej środowisko artystyczne, ale także szerzej – całe społeczeństwo pod względem kultury, obowiązujących wartości. Zresztą twierdzenie, że na gatunek powinno się patrzeć jako „wytwór specyficznej kultury, [...] także jako dokument pewnej świadomości społecznej”<sup>2</sup>, nie grzeszy już dziś świeżością. Podobnie sam *kanon* rozumiany w tradycyjny sposób – jako „zespół dzieł uznawanych w obrębie danej kultury narodowej za najwybitniejsze i najwartościowsze, przekazujące w sposób doskonały żywotne w niej wartości, idee i przekonania [...] odpowiada wyobrażeniom o tym, co z estetycznego punktu widzenia najcenniejsze, co jest czynnikiem zapewniającym kulturową ciągłość”<sup>3</sup> – od ukrytych w nim znaczeń społeczno-politycznych nie może uciec.

---

<sup>1</sup> Stąd też klasyczny przykład Platona, który w swej wizji państwa idealnego nie znajdował miejsca dla twórców opierających swą artystyczną działalność na zasadzie *mimesis*.

<sup>2</sup> M. Głowiński, *Gatunek i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, S. 2, wyd. 2 poszerzone, Wrocław 1987, s. 127. Zob. także T. Todorov, *O pochodzeniu gatunków*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3.

<sup>3</sup> M. Głowiński, *Kanon*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 4, Wrocław 2002, s. 234.

Oczywiste jest zatem, że w miarę upływu czasu kanon ulega modyfikacjom, tak jak zmienia się kontekst społeczno-kulturalny. Pewnym przełomem był wiek XVIII – pierwszy „kryzys kanonu literatury europejskiej, który przyniosła walka starożytników z nowożytnikami”<sup>4</sup>. Oświecenie jest też uznawane za okres genologicznego „kryzysu”, który jednak swe apogeum osiąga w romantyzmie. Zofia Rejman łączy polskie oświecenie z narodzinami inteligencji i widzi „pożądany model inteligenta” stojący za każdą propozycją przeformułowania kanonu<sup>5</sup>.

Tak więc, moim zdaniem – kontynuuje badaczka – punktem wyjścia innego [estetycznego] myślenia o kanonie byłaby teoria i antropologia literatury łączące kulturę w systemy, poszukujące miejsc wspólnych, dla których współczesność zawsze przegląda się w przeszłości, ignorując chronologię. Tak pomyślany projekt pozwoliłby czytelnikowi dzieł kanonicznych nie tylko zdobywać konkretną znajomość dzieła literackiego, ale i wybierać. Jeśli okaże się on wrażliwy na określoną konwencję literacką, temat czy styl wypowiedzi, powinien dostać wiedzę, która bezbłędnie poprowadzi go do następnych książek, których lektura przyniesie mu satysfakcję i skłoni do dalszych poszukiwań<sup>6</sup>.

Dodajmy, że takie myślenie o gatunku wpisywało się w dyskurs genologiczny dwudziestolecia międzywojennego, choć wynikało z zainteresowania postulatami estetycznymi i filozoficznymi romantyzmu. Juliusz Kleiner, Zygmunt Łempicki podtrzymują między innymi przeświadczenie, że gatunek wyraża postawę światopoglądową, oddaje stosunek do życia; mniej zaś jest związany z konkretną formą literacką<sup>7</sup>. Tak właśnie jest z powiastką filozoficzną. To zaś – jak spróbuję udowodnić – określa ową postawę światopoglądową i stosunek do życia poprzez budowanie kanonu, o czym będzie jeszcze mowa. Tymczasem wróćmy jeszcze na chwilę do XVIII stulecia.

Marcin Cieński w swoim artykule *Osiemnastowieczna literatura powszechna w polskim kanonie współczesnym. Reprezentatywność, edycje, popularność* przywołuje książkę *Was sollen Komparatisten lesen? (Co powinni czytać komparatyści?)*<sup>8</sup>.

Wyłania się z tej książki następujący – bardzo arbitralny [...] – zestaw „kanonicznych” dzieł: *Kandyd* Woltera, *Emil* oraz *Wyznania* Rousseau, *Kubuś Fatalista i jego pan* oraz *Kuzynek mistrza Rameau* Diderota, *Niebezpieczne związki* Laclosa, *Minna von Barnhelm* i *Natan mędrzec* Lessinga, Goethego cztery utwory wydane w XVIII wieku – *Cierpienia*

<sup>4</sup> Z. Rejman, *Kanon jako projekt estetyczny*, [w:] *Europejski kanon literacki*, red. E. Wichrowska, Warszawa 2012, s. 52.

<sup>5</sup> Tamże, s. 53. Pisząc o początkach inteligencji, autorka artykułu przywołała książkę M. Janowskiego, *Narodziny inteligencji 1750–1831*, Warszawa 2008.

<sup>6</sup> Tamże, s. 55.

<sup>7</sup> Por. M. Gorczyński, *Prace u podstaw. Polska teoria literatury w latach 1913–1939*, Wrocław 2009, s. 278–290.

<sup>8</sup> D. Lamping, F. Zipfel, *Was sollen Komparatisten lesen?*, Berlin 2005.

*młodego Wertera, Ifigenia w Taurydzie, Torquato Tasso* oraz *Lata nauki Wilhelma Meistra*, i trzy Schillera – *Maria Stuart, Wallenstein* oraz wiersze, następnie *Robinson Crusoe* i *Moll Flandres* Daniela Defoe, Swifta *Podróże Gullivera* i *Nieśmiała propozycja* [...], Richardsona *Klaryssa*, Fieldinga *Tom Jones* oraz obie powieści Sterne'a *Tristram Shandy* oraz *Podróż sentymentalna*, następnie *Sługa dwóch panów* Goldoniego i *Pamiętniki Casanovy*<sup>9</sup>.

Autor artykułu dodaje od siebie jeszcze *Nową Heloizę* Rousseau, a także między innymi *Listy perskie* Monteskiusza<sup>10</sup>. Myśląc zatem o kanonie – zacznijmy od próby znalezienia „miejsc wspólnych, dla których współczesność zawsze przegląda się w przeszłości”. Powiastka filozoficzna – w moim przekonaniu – jest w takim sensie spacyjnie uprzywilejowana. Jak spróbuję wykazać, można dzięki temu gatunkowi myśleć o pewnym wycinku kultury jako części systemu, jednocześnie nastawionemu na „poszukującego” czytelnika.

Nie ulega wątpliwości, że powiastka filozoficzna powstała w oświeceniu. Z wymienionych wyżej kanonicznych dzieł epoki na pewno zaliczymy do tego gatunku *Kandyda* Woltera, co znamienne – wymienionego w pierwszej kolejności. Niedaleko pojawia się *Kubuś Fatalista* Diderota, który także często jest określany tym mianem<sup>11</sup>, zaś *Podróże Guliwera* i przede wszystkim *Listy perskie* są uznawane za prototypy właściwej formy interesującego nas gatunku. Ponadto, stawiając powiastkę filozoficzną na tle historycznoliterackim, łatwo wykazać jej powiązania z myślą Rousseau.

To, co łączy ze sobą przywołane w powyższym akapicie utwory, to ich dekonstrukcjonistyczne nastawienie, zwłaszcza wobec tradycji. Objawia się ono zarówno w treści, jak i formie. Spaja literaturę z filozofią zgodnie z założeniem, że

nie zawsze powtarzać musi biernie ustalenia filozofii. Przeciwnie, wielka literatura wydobywa etykę z metafizycznych, systemowych sankcji, wskazuje problematyczność norm, bo ukazuje człowieka wrzuconego w konkretną sytuację, wobec której kodeks czy jakikolwiek przewodnik dobrego życia okazuje się bezradny<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> M. Cieński, *Osiemnastowieczna literatura powszechna w polskim kanonie współczesnym. Reprezentatywność, edycje, popularność*, [w:] *Europejski kanon literacki...*, s. 146, 147.

<sup>10</sup> Tamże, s. 147.

<sup>11</sup> W większości haseł słownikowych i w pracach dotyczących oświecenia *Kubuś Fatalista i jego pan* jest gatunkowo wpisywany w paradygmat powiastki filozoficznej. Por. np. J. Sławiński, *Powiastka filozoficzna*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 415; *Powiastka filozoficzna*, [w:] M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999, s. 332; Czasem jednak Diderot nie zostaje nawet wspomniany: K. Antkowiak, *Powiastka filozoficzna*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 552. Co znamienne, we wstępie do wydania Biblioteki Narodowej M. Cieński w ogóle podważa traktowanie *Kubusia* jako powiastkę: M. Cieński, *Wstęp*, [w:] D. Diderot, *Kubuś Fatalista i jego pan*, tłum. T. Żeleński (Boy), Wrocław 1997, s. LXVII.

<sup>12</sup> M. Januszkiewicz, *Filozofia i literatura – podstawowe problemy*, [w:] *Ruchoime granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wyśłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009, s. 199.

I tak w *Listach perskich* główny bohater – Pers Usbek – opuszcza swoją krainę, by poznać Europę. Taka sytuacja nie jest niczym innym jak Szklowskim *prjorem* – stwarza perspektywę Innego, dla którego wszystko – co dla Europejczyka „oczywiste” i „codzienne” – jest niezrozumiałe i nowe. W końcu dochodzi i do odwrócenia sytuacji – Usbek zobaczy swoją kulturę z zewnątrz, niejako znów z perspektywy Innego. Pisząc tu *kultura*, mam na myśli pewną tradycję. A jej nowe widzenie rozumiem jako dekonstrukcję tego, co „w pewnej tradycji – powiada się o sensie i człowieku i przyjmuje za oczywiste”<sup>13</sup>.

W *Podróżach Guliwera* mamy do czynienia z dekonstrukcją (poddaniem „ważnej lekturze”) obowiązującego światopoglądu oświeceniowego. Swift jako zwolennik idei epoki, korzystający z tak popularnej wówczas satyry, jednocześnie – dzięki ironii – wymierza jej ostrze w stronę obowiązującego nurtu. Dostrzega bowiem w walce z dogmatami... dogmatyczność, i w walce z pruderyjnością i obyczajowym zakłamaniem – obyczajowe zakłamanie wymuszane przez samo oświecenie<sup>14</sup>.

Powiastki filozoficzne także poruszają kwestie obyczajowe, światopoglądowe, przede wszystkim jednak odnoszą się – na co wskazuje sama nazwa gatunku – do systemów filozoficznych. Klasyczny reprezentant gatunku – *Kandyd* – nosi podtytuł *czyli optymizm*. Nawiązuje w ten sposób do poglądu filozoficznego budowanego przez przede wszystkim Gotfrieda Wilhelma Leibniza, poruszając problem istnienia zła. „*Kandyd* nie jest [...] bezpośrednim owocem wewnętrznego kryzysu, lecz nerwową, rozjuszoną i zarazem zdystansowaną reakcją intelektualisty, przejmującego się losem ludzkości i rozwojem idei”<sup>15</sup>. Co istotne, omawiany utwór został napisany przez filozofa i nie uchodził w oczach autora za tekst poważny.

Spoczywa na nim [*Kandydzie*] odpowiedzialne zadanie (co wprawiłoby Woltera w osłupienie) reprezentowania niemal całego zatopionego kontynentu, jakim stała się twórczość najfiglarniejszego z filozofów, a nawet reprezentowania ducha Oświecenia. To „kretynstwo” (słowo użyte przez samego Woltera) było przede wszystkim krzykiem wściekłości, prowokacyjnym wyzwaniem, przejawem werwy komicznej: dzieło powstało poza wszelką normą literacką, swobodne, antyakademickie, ma teraz za zadanie służyć jako barometr umiejętności maturzystów, a zatem ugina się pod ciężarem analiz, eksplikacji, zakodowanych rozgrywek i lęków<sup>16</sup>.

Relacja między autorem a jego tekstem, między tekstem a rzeczywistością i to, jak ten jest traktowany dziś, nie pozostają obojętne dla rozpatrywanych zagadnień. Trzeba w tym miejscu zadać pytanie, jakie może być źródło ambiwalentnego

---

<sup>13</sup> M. P. Markowski, *Dekonstrukcja*, [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 367.

<sup>14</sup> Zob. C. Colebrook, *Irony*, London 2004, s. 114.

<sup>15</sup> J. Goldzink, *Wprowadzenie*, tłum. K. Choiński, [w:] Wolter, *Kandyd czyli optymizm*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1998, s. 13, podkr. K. S.

<sup>16</sup> Tamże, s. 17.

stosunku Woltera do własnego utworu. Wydaje się, że odpowiedź może stanowić miejsce gatunku – poza oficjalnym kanonem, to jest tym związanym ze sztuką wysoką. Alain Bony, badając strukturę *Plebana z Wakefieldu* Olivera Goldsmitha, doszukał się wielu genologicznych proveniencji powiastki filozoficznej: powieści sentymentalnej, gotyckiej, łotrzykowskiej, romansu, sielanki, powieści o dojrzywaniu (także *Bildungsroman*), ballady, elegii, noweli, przemowy politycznej, eseju, a nawet tradycji homilijnej.

Ten nadmiar gatunkowych odwołań (*overabundance of generic references*) wydaje się istotą anomalii. To zawstydzające bogactwo domaga się zbadania statusu tego rodzaju narracji na tle osiemnastowiecznego pejzażu prozy, by zobaczyć, jak taka duża ilość genologicznych asocjacji – ukrytych lub proponowanych *expressis verbis* – może służyć bardziej za przewodnika niż przeszkodę w procesie czytania. A takie prześledzenie może rzucić nieco światła na prawdziwą naturę tego „dziwaczego przedstawienia” [...], „tej bardzo szczególnej powiastki” [...], „bardzo szczególnej powieści” – osobliwość, która jawi się jako paradoksalny wynik genetycznej różnorodności (*the paradoxical result of generic multiplicity*)<sup>17</sup>.

Powiastka filozoficzna odwołuje się zatem do całego szeregu konwencji genologicznych, tworząc jednocześnie nowy gatunek. Nawiązania te budują kanon tekstów ważnych dla samego autora (kanon prywatny). Diderot na przykład w swoim *Kubusiu* budował intertekstualne gry z *Tristamem Shandy* Sterne'a, *Gargantuą i Pantagruellem* François Rabelais'ego, *Próbkami* Michaela de Montaigne'a, *Przemysłnym szlachcicem Don Kichotem z Manchy* Miguela de Cervantesa Saavedra, *Tomem Jonesem* Henry'ego Fieldinga i innymi; w pewien sposób także z *Klaryssą* Richardsona. Jak łatwo zauważyć, wyłania się z tych relacji kanon w ogóle literatury XVIII stulecia, a tym samym głównych zagadnień nurtujących epokę<sup>18</sup>. Tę paradoksalną ontologię kanoniczną można uznać za jedną z cech dystynktywnych powiastki filozoficznej. W założeniu dekonstruująca kanon, ostatecznie kanon konstruuje. Dekonstrukcja – zgodnie z Derridańskimi założeniami – nie jest tu negacją, wręcz przeciwnie – staje się „gestem afirmatywnym [...] w przestrzeni wypowiedzi, w której utożsamia się z inwencją”<sup>19</sup>. Z jednej strony poprzez wytyczenie tekstów najważniejszych, do których się odwołuje, z drugiej poprzez wynalezienie nowego typu wypowiedzi.

Nowemu odczytaniu tradycji, która nie może zastygnąć w skorupie anachronicznej formy, odpowiadać musi nowa forma, której jeszcze nie ma, lecz którą trzeba znaleźć. Dekonstrukcja jest więc inwencją: wynajdywaniem form, konwencji, zdarzeń, aktów mowy, sposobów myślenia, strategii lektury, pozwalających „pojawić się czemuś nowe-

<sup>17</sup> A. Bony, „*The Vicar of Wakefield*” as a philosophic tale: a Generic Approach, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1989, t. 32, z. 2, s. 32.

<sup>18</sup> M. Cieński, *Wstęp...*, s. LII–LXVI.

<sup>19</sup> M. P. Markowski, *Dekonstrukcja...*, s. 369.

mu po raz pierwszy”, co „po rozpoznaniu i uprawomocnieniu, po opatrzeniu kontrsygnaturą przez umowę społeczną, wedle określonego systemu konwencji, powinno zachować wartość dla przyszłości”<sup>20</sup>.

Poza tym, uwzględniając samą nazwę gatunku, należy rozważyć trzy możliwe sposoby jego istnienia: jako tekstu filozoficznego cechującego się literackością, jako tekstu literackiego, w którym filozofia w jakiś sposób odgrywa najistotniejszą rolę (pełni funkcję dominanty), w końcu – możliwe jest wyjście z założenia, że nie ma różnicy między tekstem literackim a filozoficznym<sup>21</sup>. Andrzej Zawadzki w podsumowaniu zestawienia poglądów na tę kwestię – odwołując się do nowoczesnej myśli – pisze:

W modernistycznej świadomości tkwiło więc, jak się wydaje, głęboko zakorzenione, choć opisywane niekiedy za pomocą odziedziczonych pojęć i metafor, przekonanie, że filozofia jest skazana na bycie literaturą. Ta ostatnia jednak nie stanowi jedynie przygodnego ornamentu, mającego za cel uatrakcyjnienie czy uprzystępnienie filozoficznego wykładu, ani też lekceważonej i marginalizowanej – lub egzorcyzmowanej – przypadłości rozumu, lecz nieodłączny wymiar filozoficznego dyskursu jako praktyki znaczącej<sup>22</sup>.

Konstatację tę warto odnieść do oświeceniowej powiastki filozoficznej. O ile filozofia od początku korzystała z literackich środków wyrazów – przypomnijmy choćby słynną metaforę jaskini Platona – o tyle interesujący nas gatunek wykorzystuje już bardziej złożone sposoby organizacji znaczeń. Jean Glodzink podkreśla, że finalna scena *Kandyda* ze słynnym stwierdzeniem „trzeba uprawiać nasz ogródek”<sup>23</sup> nie ma wcale jednoznacznej wykładni. Sama w sobie – według badacza – ma ich cztery. Dodatkowo, nie można rozpatrywać zakończenia bez motywu zamku z początku historii i krainy Eldorado: „te trzy ogrody odsyłają sobie nawzajem swe lustrzane odbicia na drodze, która nie wiedzie bynajmniej do raj”<sup>24</sup>. To literacka forma konstruuje tutaj pewną niejednoznaczność i względność opinii wyrażanych *expressis verbis*. Wolter nie wykorzystuje gatunku literackiego jako ornamentu, łączy organicznie medium powiastki z dyskursem filozoficznym.

Nie można jednak przypisać Wolterowi „modernistycznej świadomości” skazania filozofii na literaturę. Osiemnastowiecznego wolnomyśliciela nie interesują

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 368.

<sup>21</sup> Do klasyki (kanonu) polskiej literatury naukowej zajmującej się pograniczem filozofii i literatury z pewnością zaliczyć trzeba by było pozycję *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1982. Od tamtej pory powstało wiele wartościowych tekstów na ten temat, których jednak nie będę tu wymieniać. Część z nich przywołuję dalej w artykule.

<sup>22</sup> A. Zawadzki, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001, s. 71.

<sup>23</sup> Wolter, *Kandyd czyli optymizm...*, s. 202.

<sup>24</sup> J. Goldzink, *Wprowadzenie...*, s. 18.

zniekształcenia myśli przez język, którym ta musi być wyrażona. Jeżeli zatem powiem o powiastce, że cechuje się nastawieniem dekonstrukcjonistycznym, to z tym zastrzeżeniem, że nie może ona w pełni realizować założeń tego nurtu (tych związanych z świadomością językowego ograniczenia i zdeterminowania aktu poznawczego).

Trzeba w tym momencie jednak zaznaczyć szczególną sytuację francuskich powiastek filozoficznych w polskiej kulturze. Uchodzące dziś za kanoniczne translacje wyszły bowiem spod pióra Tadeusza Boya-Żeleńskiego podczas pierwszej wojny światowej. Tłumacz przejął na siebie także obowiązki autora wstępu. W ten sposób kształtował horyzont czytelniczy na dwóch płaszczyznach – jako dostarczyciel „oryginału”<sup>25</sup> oraz jego komentator. Osiemnastowieczna francuska powiastka filozoficzna wchodzi zatem do polskiej literatury dopiero z początkiem ubiegłego stulecia, przy czym nie może być wolna od wpływów kulturowej współczesności. Wpisuję się tym samym w hermeneutyczne rozumienie historii literatury proponowane przez Hansa Roberta Jausa<sup>26</sup>, które wyraźnie koresponduje z przywołaną już hermeneutyczną definicją kanonu.

Jako modernistyczną reinterpretację gatunku potraktuję twórczość prozatorską Jerzego Szaniawskiego z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Interesować będą mnie szczególnie dwa wydawnictwa: powieść *Miłość i rzeczy poważne*<sup>27</sup> oraz dwa opowiadania ze zbioru *Łgarze pod Żłotą Kotwicą*<sup>28</sup>. Podejście takie nie jest nowe. Proponuje je nawet najbardziej znany podręcznik akademicki do dwudziestolecia – Jerzego Kwiatkowskiego. Autor ten traktuje zbiór *Łgarze...* jako „próby stworzenia nowych wersji powiastki filozoficznej”<sup>29</sup>. Nie bez znaczenia pozostaje tutaj kontekst, w jakim utwory te powstają – usytuowanie prozy Szaniawskiego wśród przykładów prozy nowatorskiej okresu przejściowego, czyli lat 1926–1932.

Proza tego okresu nabiera wobec aktualnej historii dystansu; widzi ją w szerszej niż przedtem i potem perspektywie.

Jest to zarazem okres bardzo „literacki”, zarówno w sensie złagodzenia imperatywu obywatelskości, jak w sensie wzrostu świadomości estetycznej. Wzrostu, wiodącego w konsekwencji, po pierwsze – ku polaryzacji poetyk, po drugie – ku wzmożeniu się po-

<sup>25</sup> Zob. E. Skibińska, *Czy po Boyu można tłumaczyć dawną literaturę francuską? O kłopotach z „przekładem kanonicznym”*, [w:] *Europejski kanon literacki...*, s. 184. Autorka odwołuje się w tym fragmencie do tekstu: E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] tegoż, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971, s. 234 i n.

<sup>26</sup> H. R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999.

<sup>27</sup> Powieść ta ukazała się po raz pierwszy nakładem Księgarni Biblioteki Dzieł Wyborowych jako 62. tom serii Książki Ciekawe w 1924 roku; redaktor edycji – Stanisław Lam ukrywający się pod inskrypcją „REP.” (wg ustaleń S. Stanika).

<sup>28</sup> Zbiór ukazał się po raz pierwszy nakładem Księgarni Ferdynanda Hoesicka z datą 1928; recenzje dotyczące tego wydania pojawiły się jednak już w grudniu 1927 roku.

<sup>29</sup> J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, wyd. 3, Warszawa 2003, s. 271, podkr. K. S.

szukiwać formalnych i prób radykalnego odnowienia prozy, po trzecie – ku wyraźnemu podniesieniu się ogólnego poziomu artystycznego<sup>30</sup>.

Charakteryzuje go także zwrot ku codzienności, ku przeszłości bezpośredniej. Pisząc o historii, Kwiatkowski miał na myśli okres od czasu pierwszej wojny światowej. Z dzisiejszej perspektywy – można mówić właściwie o odwołaniach do współczesności. Takie połączenie epickiego dystansu z nawiązywaniem do wydarzeń niemalże bieżących oraz próby wynalezienia nowej formy można odczytywać jako sugestię gatunkową, odsyłającą właśnie do powiastki filozoficznej<sup>31</sup>.

Bezpośrednio tradycję powiastki filozoficznej przywołuje także za Krystyną Nastulaną<sup>32</sup> Jerzy Speina. Taka rama gatunkowa jest obydwojgu badaczom przydatna do czytania późniejszych opowiadań o profesorze Tutce.

Historie te funkcjonują przeważnie na prawach wspierającego argumentację rozwiniętego *exemplum*<sup>33</sup>, co sprawia, że ich czas fabularny jest oznaczony jedynie w przybliżeniu [...]. Przy okazji należy zauważyć, że funkcja egzemplifikacyjna tekstów Profesora Tutki wyklucza również możliwość rozwiniętej charakterystyki występujących w nich postaci, z natury rzeczy drugoplanowych; są one ledwie zarysowane, wyróżnione przez jakieś drobne szczegóły. [...] Rozpatrując sprawę z punktu widzenia historycznoliterackiego, można rzec, że opowiadania Tutki, z ich ograniczeniem warstwy opisowej na rzecz przewrotnie potraktowanych przesłań filozoficzno-moralnych (sądów o świecie i życiu) [...] zdają się nawiązywać gatunkowo do tradycji osiemnastowiecznych powiastek filozoficznych Diderota i Voltaire'a<sup>34</sup>.

Sądzę, że tę wypowiedź – dotyczącą „tutek” – można z równym powodzeniem odnieść do prozy Szaniawskiego z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Ze względu na ograniczoność miejsca, będzie mnie w niej interesować przede wszystkim sprobematyzowanie istnienia futuryzmu jako niewątpliwie kanonicznego nurtu epoki.

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 250, 251.

<sup>31</sup> W artykule właściwie pomijam cały szereg wyznaczników formalnych powiastki, takich jak choćby schematyczność postaci i fabuły, ważny motyw wędrowki, groteskową nieraz estetykę, długość i wiele innych. Są to wyznaczniki szeroko omawiane w tekstach poświęconych gatunkowi (zob. przypisy 11 i 17). Taki unik wydaje się o tyle prawomocny, że wielu badaczy twórczości Szaniawskiego na jej powiastkowy charakter już wskazywało, czując się więc z obowiązku jego udowodnienia zwolniona. Częściowo zresztą takie głosy przywołuję.

Kwiatkowski pisząc o Szaniawskim, przywoływał także zbiór opowiadań *Bezrobotny Lucyfer* Aleksandra Wata jako przykład modernistycznej reinterpretacji powiastki filozoficznej. Nie jest to głos odosobniony. W dwudziestolecium międzywojennym pojawia się jeszcze kilka utworów dziś w ten sposób czytanych, należą do nich m.in. *Porfirion Osiełek* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego czy nawet *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza.

<sup>32</sup> K. Nastulanka, *Jerzy Szaniawski*, Warszawa 1973, s. 182.

<sup>33</sup> Na niesamowitość bytu opowiadanych przez Tutkę fabulek zwrócił uwagę Michał Głowiński, *O Jerzym Szaniawskim – gawędziarzu i ironiście*, „Twórczość” 1961, nr 4, s. 177.

<sup>34</sup> J. Speina, *Gry narracyjne Profesora Tutki*, „Litteraria Copernicana” 2009, nr 1 (3), s. 104.



Futuryzm jako jeden z podstawowych nurtów awangardy uchodzi za „najbardziej bezkompromisowy wobec tradycji, nowoczesny i rewolucyjny program estetyczno-ideowy”<sup>35</sup>. Jak wiadomo, jego początek datuje się na 1909 rok i wiąże z publikacją *Aktu założycielskiego i manifestu futurystycznego* Filippa Tommasa Marinettiego. O ideach propagowanych przez włoskiego poetę szybko zrobiło się głośno, właściwie na całym globie, dzięki trosce autora o „medialny szum”. Na polski nie przetłumaczono od razu manifestów w całości, ale ich fragmenty i pobieżna znajomość zainspirowała do działania Brunona Jasieńskiego, Stanisława Młodożeńca, Anatola Sterna czy Aleksandra Wata. Grzegorz Gazda mówi o pięciu latach szczególnego zainteresowania tematem opinii publicznej, prasy oraz przedstawicieli innych „izmów” przypadających na okres 1918–1923.

Szaniawski debiutuje już w roku 1913<sup>36</sup>, ale pierwszą powieść – wspomnianą *Miłość i rzeczy poważne* – wydaje w 1924. O komediopisarstwie Szaniawskiego w kontekście futuryzmu pisano właściwie od samego początku, często jednak niezbyt trafnie. Rzecz uporządkował dopiero Radosław Sioma w swojej monografii, wzbogacając literaturę krytyczną o świetną analizę postaci tytułowego bohatera *Lekkoducha* (komedia z 1923 roku) jako emanacji nurtu futurystycznego<sup>37</sup>. Podobny zabieg zastosował autor wobec postaci sekretarza, jednego z pierwszoplanowych protagonistów utworu z 1924 roku. Aktualność tych odwołań łączy się z widocznym dystansem, o którym pisał Kwiatkowski.

Sekretarz jest postacią wyróżniającą się dynamicznością, zwłaszcza na tle pozostałych, schematycznych niemalże konstrukcji bohaterów. Po raz pierwszy pojawia się w rozdziale *Człowiek bez posady* (który to tytuł odnosi się bezpośrednio do niego) jako „mały, niemłody człowieczek. Znoszone ubranko, uczernione włosy i wąsiki. Skurczony pokornie”<sup>38</sup>. Nie ośmiela się nawet wejść przez drzwi frontowe. Nie jest to jednak prawdziwe oblicze naszego bohatera, ale działanie w pełni świadome, mające na celu zjednanie sobie potencjalnego pracodawcy. „Mały ten człowiek umie doskonale powiedzieć bez słów: «ach, czymże jestem wobec ciebie, panie?» Potrafi jeszcze pomniejszyć drobną swoją postać; pomniejszyć tak, że postać pana domu i jego małżonki urasta jeszcze i poważnie”<sup>39</sup>.

Nie wydaje się jednak, żeby w postawie przyszłego sekretarza było coś wyjątkowo nieuczciwego. Trzeba pamiętać o kontekście, jaki towarzyszy temu spotkaniu. Mamy do czynienia z środowiskiem mieszczańskim, w którym pewne utarte konwenanse towarzyskie determinują relacje interpersonalne. Pewna sztuczność, po części

<sup>35</sup> G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009, s. 160.

<sup>36</sup> R. Sioma, *W sprawie debiutu Jerzego Szaniawskiego*, „Litteraria Copernicana” 2009, nr 1 (3), s. 140–142.

<sup>37</sup> Tegoż, *Niewinność i doświadczenie. O komediopisarstwie Jerzego Szaniawskiego*, Toruń 2009, s. 123 i n.

<sup>38</sup> J. Szaniawski, *Miłość i rzeczy poważne*, wyd. 3, Kraków–Wrocław 1984, s. 27.

<sup>39</sup> Tamże, s. 28.

zakłamanie są w nie wpisane, co podkreślają wcześniejsze partie tekstu. Dopiero kolejny *passus*, w którym bohater pozostaje sam na sam, zmienia perspektywę.

Człowiek bez posady wszedł do gabinetu; rozejrzał się dokoła, stanął naprzeciw wiszących obok siebie portretów pani i pana domu. Portrety wspaniałe. Mały, pokorny człowiek bez posady patrzył. Patrząc, splótł ręce na brzuchu. Pokiwał głową. Po czym szepnął:

– Co za mordy!...<sup>40</sup>

O ile w pierwszych zdaniach przywołanego fragmentu można wyczuć delikatną ironię, o tyle zestawienie ich z dosadnością wyrażenia bohatera każe spojrzeć nań zupełnie inaczej i spodziewać się jego zachowań nietypowych dla środowiska mieszczańskiego.

Sekretarzowi poświęcony jest w całości m.in. rozdział, w którym znajomy pana Albina przynosi – jak głosi tytuł – *Rewelacyjne wiadomości o sekretarzu*. Gość, ostrzegając przed sekretarzem, mówi o nim „anarchista”, co ma znaczyć, że nie ma dla tego człowieka żadnej świętości. Za dowód służą historie, jakich bohaterem był sekretarz, który m.in. podczas wielkiej uroczystości pięćsetlecia istnienia uniwersytetu, gdzie studiował, „wobec wyższego duchowieństwa, przedstawicieli mocarstw, wobec pań z najlepszych domów – palnął poemat o babci w czerwonych porteczkach”<sup>41</sup>. Sekretarz poza tym był bohaterem wielu innych historii skandalicznych.

Okolica przebaczyłaby mu nawet ciemną piękność z Senegalu, którą przywiózł na nasze łąki i niwy i wkrótce odesłał, ale przebaczyć mu nie mogła reform, jakie ten człowiek chciał wprowadzić do istniejącego ustroju. Sprowadzał do siebie różnych młodych reformatorów. Na przykład reformatorów cyrku, którzy postanowili budować cyrki bez areny. Również chciał założyć operę bez muzyki i śpiewu. [...]

Wkrótce zrobił coś, czym jak nigdy poruszył całą okolicę. Podczas kopania kartofli wykupił motyki z całej okolicy, uzbroił nimi wyrostków i powiedział, że pójdzie na ich czele z motyką na słońce<sup>42</sup>.

Gość w końcu przestrzega pana Albina:

– Zapewniam pana, że nic dlań nie ma świętego. On i pana, swego pracodawcę, potrafi sobie wyobrazić jadącego na papudze. On i szanowną małżonkę pańską, z którą się dzie-

---

<sup>40</sup> Tamże, s. 29.

<sup>41</sup> Tamże, 68. Marinetti pisał w „założycielskim” manifeście futuryzmu: „chcemy uwolnić ten kraj od śmierdzącej gangreny profesorów”, F. T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1969, s. 143, cyt. za: Z. Jarosiński, *Wstęp*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jarosiński, Wrocław 1978, s. V.

<sup>42</sup> Tamże, s. 68, 70.

lił jajkiem na Wielkanoc i miał przy tym łzy w oczach, potrafi wyobrazić sobie do góry nogami<sup>43</sup>.

Zachowanie sekretarza można określić jako skandaliczne. Przydatne przy tym okażą się konstatacje Macieja Tramera. Znamca tematyki zauważa przede wszystkim dość intrygujący status ontologiczny skandalu.

Skandal nie jest czymś. Język nie dopuszcza przecież frazeologicznie błędnego sformułowania „skandal jest” jakimś zachowaniem, jakimś czynem, postępkem czy jakimś przedmiotem, lecz używa innego. Mówiąc dokładniej, skandal nie jest czynem, postępkem ani zachowaniem, lecz czyn, postępek lub zachowanie jest skandalem. [...] I nie oznacza to wcale, że uznanie statusu skandaliczności jest jakimkolwiek rozpoznaniem. Wręcz przeciwnie, użycie takiego określenia oznacza nierozpoznanie w postępku niczego ponad bezmyślne zniszczenie i dewastację. Aktywność zostaje więc uznana nie tylko za nie mieszczącą się w żadnych normach postępowania, ale w ogóle „nie mieści się w głowie”, „przekracza ludzkie pojęcie”, staje się „nie do pomyślenia”<sup>44</sup>.

Idąc dalej tropem „frazologicznym”, badacz zwraca uwagę na czasowniki, z jakimi omawiany rzeczownik się łączy. Słowniki dziewiętnastowieczne odnotowywały jeszcze *robienie* i *wyrabianie* skandalu, tym samym język zapewniał działanie podmiotowe związane ze skandalem. Później jednak, w tym i w dwudziestoleciu międzywojennym, zaczęły dominować połączenia z wyrazami: *wybuchać* czy *wywoływać*. Oba (drugi przez etymologiczne powiązania z *wołać*) konotują nagłośnianie, zwracanie uwagi, upublicznianie osób lub faktów.

Powyższe konstatacje równie dobrze mogą opisywać zachowanie sekretarza. Co ciekawe, zachodzi także pewna analogia między znaczeniem etymologicznym słowa *skandal* a postawą bohatera. Musimy wrócić do greckiego źródłosłowu – *skándalon* (od *skadzien* – ‘kuleć’) oznaczał pierwotnie „przeszkodę, która odpycha, aby przyciągnąć, przyciąga, aby odepchnąć”<sup>45</sup>. W końcu językowo łączy się z pułapką, wpadaniem w pułapkę. Nie jest to bez znaczenia, zwłaszcza w kontekście dwóch innych fragmentów analizowanej powiastki.

Księżycu!<sup>46</sup> [- woła sekretarz.] Powiem ci, bo nie mam nikogo, co by mnie słuchał, nikogo, nikogo... powiem ci, że pójdę sobie niedługo stąd – w świat. Odżywiłem się, postawi-

<sup>43</sup> Tamże, s. 66.

<sup>44</sup> M. Tramer, *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice 2000, s. 22.

<sup>45</sup> G. Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź 1987, s. 194, cyt. za: tamże, s. 18.

<sup>46</sup> Warto pamiętać, że księżyc jest m.in. „patronem nonsensu”, por. G.K. Chesterton, *Obrona nonsensu*, [w:] *Księga nonsensu*, Warszawa 1989, s. 9, cyt. za: A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mroźka*, Kraków 1997, s. 46. Janus-Sitarz pisze na tej samej stronie: „Chesterton dowodzi, że nonsens wiedzie do prawdziwego arcyzmu.

łem na nogi, więc pójdę z tego domu. Pójdę, bo wiosna. Pójdę, bo nie cenię dobrej posady. Pójdę, bo mnie lata niczego nie nauczyły. Pójdę, bom całe życie szukał czegoś innego niż to, co spotkałem.

Zmarniałem. Za pracę i pochlebstwo dostałem teraz kawałek chleba. Morał: oto człowiek, który w życiu nie ma nic świętego. Rzucę niedługo ten kawałek chleba, który jest czasem kawiozem, i kpiąc z morału, z resztką żakowskiej pasji pójdę lekceważyć rzeczy poważne!<sup>47</sup>

Nigdy o rzeczach świętych nie mówił [sekretarz] nawet przed sobą samym. Istniało dlań tylko to, co da się postawić do góry nogami albo przedstawić w wklęsłym zwierciadle. I w dziele jego o karaluchu było tylko to i nic więcej.

A jednak... Jednak sekretarz czuł tęsknotę do pełni. Czuł ciężar słów nie dopowiedzianych. Chciał przy końcu życia choć raz je wypowiedzieć. Chciał ująć słowami rzeczy boskie, które były zarazem rzeczami jego. Ale nigdy nie mógł przełamać nałogu skrytości. Może zresztą bał się płoszyć słowami, które są używane do różnych celów, rzeczy, co wyłaniają się z największej ciszy.

[...] Po prostu milczał!<sup>48</sup>

Autorefleksja, która nachodzi tego „zadeklarowanego mąciela porządku”<sup>49</sup>, w znacznej mierze pokrywa się z rozważaniami Tramera. Po pierwsze, zachowanie skandaliczne, jako wymierzone przeciw czemuś, nie ma żadnego „wymiaru konstruktywnego”<sup>50</sup>. Do opisanego powyższych deklaracji sekretarza możemy równie użyć słów Zbigniewa Jarosińskiego odnoszących się do postulatów manifestów polskich futurystów. Pisał on: „nie należało traktować [ich] serio. Chaotyczna, zawierająca stwierdzenia jawnie między sobą niezgodne, wypełniona zabawnymi sloganami deklaracja futurystów rządziła się przede wszystkim zasadą przekory”<sup>51</sup>. Badacz podkreśla, że – zwłaszcza w pierwszych latach działalności (1918–1920) – w ich twórczości dominował ton żartobliwy, niewiele mający wspólnego z rewolucyjnymi hasłami włoskich założycieli ruchu.

futuryzm był jeszcze tylko gestem negacji – odrzuceniem ograniczeń, jakie poezji stawiała tradycja. Nie był poetyką, raczej otwarciem nieznanymi możliwości. Brał się cały z olśniewającej idei, „że można poezję uważać za dopiero co odkrytą dziedzinę, w której należy budować od podstaw i że o wynikach tej budowy decyduje nie tak zwane powoła-

---

Z drugiej strony – obszar absurdu to nie tylko przestrzeń ucieczki od reguł, porządku i zdrowego rozsądku. To także – możliwość twórczej przygody intelektualnej”.

<sup>47</sup> J. Szaniawski, *Miłość i rzeczy poważne...*, s. 77.

<sup>48</sup> Tamże, s. 97, 98.

<sup>49</sup> Takim określeniem posługuje się Jarosiński w odniesieniu do futurystów, zob. J. Jarosiński, *Wstęp...*, s. XXII.

<sup>50</sup> M. Tramer, *Literatura i skandal...*, s. 21.

<sup>51</sup> Z. Jarosiński, *Wstęp...*, s. XL.

nie, natchnienie i talent, ale zuchwalstwo, inicjatywa, wynalazczość” (A. Wat, *Wspomnienia o futuryzmie*, „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 2)<sup>52</sup>.

Po drugie, futuryzm w świetle autorefleksji sekretarza pozostaje skandalem systemu, tutaj – kultury mieszczańskiej, to znaczy jest wymierzony w ten system, ale jednocześnie dzięki niemu istnieje (to reakcja innych, myślących w tych kategoriach sprawia, że możemy mówić o skandalu). Tramer pisze o uczestnictwie w skandalu, futuryści w ramach demokratyzacji sztuki żądali od widza czynnego uczestnictwa, współtworzenia. „Widz – ten widz, który przyszedł z ulicy, zwabiony krzykliwym plakatem – był nie tylko słuchaczem i obserwatorem, ale ponieważ futuryści prowokowali go do spontanicznej reakcji, także pełnoprawnym uczestnikiem, współtwórcą artystycznego wydarzenia”<sup>53</sup>.

Po trzecie, i chyba najważniejsze, „upadek, jaki powoduje pułapka – skandal, nie pozwala podnieść się swojej ofercie; powoduje albo kalectwo (na przykład kulenie), albo śmierć. Nawet komediowe Arystofanesowskie «ze słów pułapki» towarzyszą bezpośrednio «szermowaniu toczonymi słóweczkami» i «ciągnięciem flaków»<sup>54</sup>. Sprawą kluczową staje się teraz odpowiedzenie na pytanie, kto jest ofiarą skandalu. Początkowo wydawałoby się, że jest nim „system” – wspomniany zestaw zasad zachowań obowiązujących w środowisku mieszczańskim. Przez co po części także w przedstawiciele tegoż środowiska. Problem w tym, że tutaj poprzez brak zrozumienia swojej postawy negującej (dekonstruującej) to właśnie futuryści / sekretarz stają się ofiarami skandalu. Brunonowi Jasięńskiemu w pewnym momencie zaczął ciążyć wizerunek skandalisty, którego twórczość sprowadzano do pornografii i błazenady<sup>55</sup>. Stąd – zdaje się – nieco „poważniejsza” *Pieśń o głodzie* i w końcu pełne zaangażowanie w politykę. W podobnej sytuacji znajduje się sekretarz. Ten jednak decyduje się na kontynuowanie swej działalności, nie widząc innej alternatywy czy – przede wszystkim – nie potrafiąc już inaczej.

---

<sup>52</sup> Tamże, s. XLIII. Zresztą sam Jasięński wspominał po latach okres pisania *Jednodniówek*: „głosiłem w swych wierszach bunt przeciwko burżuazyjnemu państwu, burżuazyjnej religii, burżuazyjnej moralności, burżuazyjnej sztuce, nie wiedząc jeszcze dokładnie, co zamierzam im przeciwstawić” (*Ostatnie zachowane zeznanie Brunona Jasięńskiego z 11 stycznia 1938 roku*, [w:] K. Jaworski *Bruno Jasięński w sowieckim więzieniu. Aresztowanie, wyrok, śmierć*, Kielce 1995, s. 139, cyt. za: B. Lentas, *Komentarze*, [w:] B. Jasięński, *Poezje zebrane*, wstęp, oprac. i komentarze B. Lentas, Gdańsk 2008, s. 407). Oczywiście, słowa te pisane jako zeznania dla NKWD musiały być politycznie profilowane, stąd zapewne podkreślany powtórzeniem przymiotnik *burżuazyjny* oraz postawienie na pierwszym miejscu państwa. Podsumowanie jednak wydaje się prawdziwe. Zwłaszcza gdy przypomnimy ustalenia Beaty Lentas widzącej w futurystycznej postawie poety maskę chroniącą bardzo wrażliwego chłopca czy – jak chciał Młodożeniec – „udelikaconej natury” młodzieńca (B. Lentas, *Portrety Brunona Jasięńskiego*, [w:] B. Jasięński, *Poezje zebrane*, Gdańsk 2008, s. 6.). Tym samym „zachowanie skandaliczne” byłoby już samo w sobie odpowiedzią, obroną, od której nie można od razu oczekiwać „wymiaru konstruktywnego”.

<sup>53</sup> Z. Jarosiński, *Wstęp...*, s. LII.

<sup>54</sup> M. Tramer, *Literatura i skandal...*, s. 25.

<sup>55</sup> K. Jaworski, *Dandys. Słowo o Brunonie Jasięńskim*, Warszawa 2009, s. 88–94.

Podobne były dzieje futuryzmu. W pewnym momencie sama błazenada już nie starczyła, a jego przedstawiciele skupili się na „tradycyjnym” sposobie tłumaczenia swoich przedsięwzięć, obronie „przed zarzutami plagiatu, przed lekceważeniem, przed posądzeniami o snobizm”<sup>56</sup>. Jakby zapomniano o jednym z założeń futuryzmu, o widzeniu języka jako tego, który kłamie rzeczą<sup>57</sup>, co przecież pozostaje bardzo bliskie założeniom... dekonstrukcjonizmu.

Szaniawski zdaje się nie kontestować sensu futuryzmu. Raczej zadaje pytanie: „może to nonsensowne spojrzenie na świat, to olśnienie nonsensem, ta umiejętność patrzenia z tej drugiej strony – pomaga właśnie uniknąć bzdury i nonsensu w życiu?”<sup>58</sup> Trzeba wszak pamiętać, że świat mieszczański także tutaj ulega kompromitacji, więc jako przeciwieństwo futuryzmu także nie jest rozwiązaniem.

Warto chyba w tym miejscu przywołać opowiadanie z tomu *Łgarze Pod Żółtą Kotwicą – Jenerał*. Tekst ten również wydaje się niewolny od pewnych zabiegów intertekstualnych, co sugeruje nawet opis samej postaci. Postać tytułowego bohatera nawiązuje do wizerunku szalonego rycerza stworzonego przez Cervantesa. Do *Don Kichota* – przypomnijmy – odwoływała się także osiemnastowieczna powiastka filozoficzna.

Jenerał wydaje się być na straconej pozycji – najpierw jest wyśmiewany, potem się nad nim litują. Tymczasem on sam „milczący, wyniosły, nieruchomy, patrzył w punkt daleki”<sup>59</sup>. Jenerał jak „Don Kichot wie, że ocala «swoją prawdę» [...] (a może zresztą, w ostatecznym rachunku, [kłamie] także «dla świata» – przecież świat tego właśnie od niego wymagał – by był szaleńcem)”<sup>60</sup>. Szaniawski porusza w ten sposób kwestię relacji prawda – kłamstwo, normalność – szaleństwo, rzeczywistość – marzenie. Powiada, że jedno bez drugiego nie może istnieć oraz że często to, co oczywiste, okazuje się prawdziwe w swoim zwierciadlanym odbiciu. Bo, jak twierdzi narrator opowiadania, które nadaje tytuł całemu zbiorowi, *Łgarze pod Żółtą Kotwicą*:

wszyscy łgarze, chcemy, by nam wierzone. Dlaczego? Może czujemy, że kłamstwo nasze ma zarodek prawdy, i szukamy bezwiednie odpowiedniej gleby, szukamy drugiego człowieka, może chęć nasza jest z rodu tęsknoty ku zapłodnieniu – musimy kłamstwu dać życie<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> Z. Jarosiński, *Wstęp...*, s. LXXVI.

<sup>57</sup> Oczywiście, wyraźniejsze takie założenia można znaleźć u Marinettiego, który wychodząc od myśli filozoficznej Bergsona, doszedł do koncepcji „słowa na wolności”. W polskim futuryzmie nie pojawia się ona tak bezpośrednio jak u włoskich założycieli ruchu, ale jej ślady pozostają widoczne, por. tamże, s. XCVI i n.

<sup>58</sup> A. Marianowicz, A. Nowicki, *Przedmowa*, [w:] *Księga nonsensu...*, s. 6, cyt. za: A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka...*, s. 48.

<sup>59</sup> Tamże, s. 32.

<sup>60</sup> M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000, s. 196.

<sup>61</sup> J. Szaniawski, *Łgarze...*, s. 21.

W istocie Szaniawski – czy to posługując się postacią sekretarza-futurysty, czy Jenerałem-Kichotem – opowiada się za prawdami „miękkimi”, które dziś za Giannim Vattimo nazwalibyśmy myślą słabą. Ta, przeciwstawiając się metafizyce,

stawia na przygodność i zdarzeniowość; na miejsce tego, co ahistoryczne, stabilne i trwałe, sytuje to, co czasowe, labilne i skończone. Byt nie jest dla niej tym, do czego mamy bezpośredni dostęp, lecz jawi się wyłącznie poprzez rozmaite kontekstowe mediacje – kulturę, język, historię itp. [...] [Myśl słaba] swoje uzasadnienia buduje na nierozszcząjących sobie pretensji do bezwzględnej prawdziwości interpretacjach, nie zaś – na metafizycznych, tj. całościowych i ułożonych w spójny system obrazach świata. Jest filozofią różnicy, [...] nie dąży do tworzenia jakichś całkowicie nowych projektów, radykalnie zrywających z przeszłością, ale żywi się pamięcią tego, co za sobą pozostawia i od czego uwolnić się nie może. [...], staje po stronie interpretacyjnego pluralizmu<sup>62</sup>.

Szaniawski zatem odwołuje się do futuryzmu jako jednego z ważnych nurtów epoki, by go dekonstruując, zdekanonizować. Dokonuje jednak tego już na sposób modernistyczny. Nie tylko „poddaje uważnej lekturze”, ale poszerza swoje konstatacje o namysł nad istotą samego nurtu i – może właśnie przede wszystkim – języka, w którym jest on opisywany i w którym próbuje się samookreślić. To z refleksji nad językiem rodzi się potrzeba redefinicji kanonu. Ale nie tego, co na kanon się składa, lecz jego samego. Doprowadza to Szaniawskiego do perspektywy hermeneutycznej.

Podsumowując: kanon nie uczy nas hermeneutyki ochrony i kumulacji sensu, lecz hermeneutyki respektu i niezależności, gdyż dzieło kanoniczne jest pytaniem, które nas poprzedza i do którego musimy się odnieść. To, że nas poprzedza, nie jest niczym złym, lecz przeciwnie, określa naszą fundamentalną sytuację w kulturze, która polega na – by tak rzecz – wrzuceniu w kanon. Zawsze możemy, a niekiedy powinniśmy, negocjować treść tego pytania, które stawia nam dzieło kanoniczne (lub presupozycje pytania), ale powinniśmy afirmować samo jego istnienie i jego niezbywalną potrzebę<sup>63</sup>.

Przywołane utwory Jerzego Szaniawskiego zawierają szereg znaków odsyłających do gatunku powiastki filozoficznej. Funkcję tę pełnią m.in.: schematyczność postaci, zorganizowanie czasoprzestrzeni na sposób uniwersalny, oparcie fabuły na motywie pojawiania się postaci z zewnątrz, nagromadzeniu wielu przygód w krótkim czasie. Przede wszystkim jednak genologiczną dominantą stają się tu (de)kanonizujące odwołania do współczesnej kultury (szczególnie obyczajowości) i literatury (także stojących za nią idei). Powiastka nawiązuje do uchodzących za kanoniczne<sup>64</sup>

<sup>62</sup> M. Januszkiewicz, *W-koło hermeneutyki literackiej*, Warszawa 2007, s. 164.

<sup>63</sup> A. Skrendo, *Kanon i lektura*, [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 74.

<sup>64</sup> Rzecz jasna, nie chodzi tu o kanoniczność rozumianą jako wskazywanie tego, co godne naśladowstwa, ale jako ukazujące zagadnienia najbardziej zajmujące epokę. Futuryzm

zachowań i nurtów (zarówno ze sfery mieszczańskiej, jak i futurystycznej – dominujących przeciwstawnych sobie porządków w życiu społecznym), od których żaden człowiek – niejako na nie skazany – uciec nie może. A przynajmniej skazany na jakąś wobec nich postawę. Ukazywanie tego braku możliwości wyboru ma jednocześnie wymiar dekanonizujący.

Właściwie to bycie wrzuconym w świat jest podstawą zarówno myślową, jak i konstrukcyjną powiastki filozoficznej. Bohater tego gatunku zawsze jest skazany na reakcję wobec sytuacji, w jakiej się znajduje, a wiąże się to z redefinicją dotychczasowego horyzontu czytelniczego, jeśli uznamy, że czytanie świata jest jego podstawą ontologiczną. Dla Kandyda myślą kanoniczną był optymizm, dla Kubusia determinizm, dla bohatera *Miłości...* przekonania o powinnościach człowieka poważnego itd. Początkowo te konfrontacje miały charakter dialogu pomiędzy bohaterami, później – dialogiczności obecnej w całej konstrukcji utworu oraz jego odniesień do innych tekstów.

Początkowo – powtórzmy – pojawiały się konfrontacje, które jednak szybko przeistoczyły się w dialog. Powiastka filozoficzna opowiada się bowiem za hermeneutyczną otwartością, za prawdami „miękkimi” – niepozwalającymi na budowanie „twardych” kanonów ani książkowych, ani zachowań, w końcu też – myślowych.

## **(De)canonizing dimensions of a philosophical tale. *Casus* by Jerzy Szaniawski**

### **Abstract**

The article is an attempt of describing the relation of a philosophical tale as a genre to the canon. It is characterized as (de)canonization: on the one hand the story fights with the existing canon by means of satire, on the other – by such negative references and ironically using the satire against itself – builds it. Such ambivalence, hidden in the structure of realizing the genre – which was shown on the example of stories by Jerzy Szaniawski – is inscribed into the author's attitude – hermeneutic openness and supporting soft truths.

**Key words:** philosophical tale, genre, canon, Jerzy Szaniawski

### **Katarzyna Starachowicz**

doktorantka literaturoznawstwa w Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Jej zainteresowania naukowe obejmują przede wszystkim problematykę powiastki filozoficznej jako gatunku funkcjonującego w dwudziestoleciu międzywojennym oraz typografię jako przestrzeń znaczącą tekstu.

---

ze względu na swą skandaliczność nie przestawał interesować publicystów, a dzięki niemu „mieszczaństwo” jako jego przeciwstawienie (bo też „uczestnik” skandalu) tym samym pozostawało na pierwszym planie.