

SABINA BRZOZOWSKA, ANETA MAZUR Uniwersytet Opolski

NIEPRAWDZIWI KONIEC XIX WIEKU

Ewa Paczoska, PRAWDZIWI KONIEC XIX WIEKU. ŚLADAMI NOWOCZESNOŚCI. (Indeks zestawił Tadeusz Nowakowski). (Warszawa 2010). Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 280.

Jeśli wiek XIX ma się dobrze w literaturoznawstwie współczesnym – sparafrazujemy jedno ze zdań omawianej pozycji (zob. s. 244) – to dzieje się tak m.in. za sprawą tego rodzaju publikacji, jak najnowsza książka Ewy Paczoskiej. Warszawska badaczka polskiego pozytywizmu i (post)modernizmu od lat z wnikliwością i pasją draży tajniki stulecia, o którym ciągle można jeszcze mówić, iż „my z niego wszyscy”. *Prawdziwy koniec XIX wieku* jest w pewnym sensie kontynuacją jej szkiców z r. 2004, poświęconych panoramie literatury polskiej od Bolesława Prusa po Olę Tokarczuk¹; w obu pracach badaczka przeprowadza rewizję i zagospodarowuje na nowo pejzaż literatury (kultury) polskiej drugiej połowy i końca XIX w. pod wspólnym mianownikiem „tradycji nowoczesności” (s. 265). W obu książkach powracają też tropy i motywy konstytuujące newralgiczny obszar zainteresowań lub metodologii autorki: kryzys paradygmatu pozytywistycznego jako sygnał nowoczesności, dyskurs o kobiecie i rodzinie, fascynacja myślą Stanisława Brzozowskiego, kontrowersje wokół XIX-wiecznej formuły polskości.

Dziewiętnastowieczność interesuje Paczoską jako „podglebie” (s. 6) i „poszczególność”, „lokalna” (s. 7) wersja modernizmu *sensu largo*, rozpatrywanego na rozległym obszarze: od zapowiedzi w w. XIX do postmodernizmu włącznie. Stąd umowny koniec XIX stulecia; to raczej „długie trwanie”, przebiegające od pierwszej dekady XX w. („rok 1905 wyznacza w polskiej kulturze początek nowoczesności”, s. 225) aż po r. 1989 (kiedy to Maria Janion ogłosiła definitywny kres paradygmatów romantycznych polskiej kultury; jak się okazało, przedwcześnie, co przyznaje również Paczoska w bezprecedensowym *Dodatku*, napisanym w kwietniu 2010 i nawiązującym do katastrofy smoleńskiej, a zakończonym konkluzją: „Aksjologia i poetyka tamtego stulecia wciąż w jakiś sposób określają pejzaż mentalny polskiej współczesności”, s. 266) – jeśli nie dłużej jeszcze. Jak bowiem słusznie akcentuje Paczoska, o ile romantyzm „wielkiego stulecia Polaków” patronował wielu momentom w. XX, zwłaszcza wojennym (1939–1945, lata po 1981), o tyle formacja polskiego pozytywizmu drugiej połowy XIX stulecia służyć może (i posłużyła) jako matryca otwarcia na nowoczesność po transformacji polityczno-kulturowej w r. 1989, a także bywa dziedzictwem wykorzystywanym przez postmodernistyczne „gry w dziewiętnastowieczność”, stanowiące odpowiednik np. wariacji na temat wiktoriańskości w kulturze Zachodu. Tak rozumiany „koniec” tradycji płynnie rozmywa się w „początku” nowoczesności, o czym lojalnie uprzedza podtytuł książki. Jej świadomie intertekstualny tytuł natomiast czyni zadość nawiązaniu do *Klasycyzmu, czyli prawdziwego końca Królestwa Polskiego*, zapowiadając, że i tutaj autorka w zmięczeniu pewnej epoki odkrywa źródła inspiracji dla jej spadkobierców. Jednak w porównaniu ze studium Ryszarda Przybylskiego schyłek dziewiętnastowieczności – w sposób oczywisty daleki od dramatu upadającej Rzeczypospolitej i rozumiany jako prefiguracja nowoczesności – choć niewolny od kontrowersji na styku tradycja–moderna, zostaje u Paczoskiej pozbawiony dramatyzmu nieodwracalnie kończącej się formacji. Obraz ten jest także wyzbyty nostalgii, towarzyszącej często podsumowaniom przeszłości (a wiek XIX urosł już do rangi *belle époque* w dziejach naszej kultury); dominuje pozytywnie waloryzowane otwarcie przeszłości

¹ E. Paczoska, *Dojrzwianie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*. Warszawa 2004.

na przyszłość. Bo, jak powie autorka recenzowanej książki podsumowując swój wywód, „zrzucający dziś z ramion brzemień XIX wieku”, tylko „skrycie czasem tęskniąc za owym utracionym ciężarem”, a „pytanie, czy i jak skończył się wiek XIX, pozbawione jest dramatyzmu, który ujawniał się przy jego ponawianiu we wcześniejszych dekadach” (s. 263–264). I jeśli zapytać, skąd właściwie ów brak dramatyzmu się bierze, nasuwają się dwie odpowiedzi: wyalienowanie z XIX-wiecznego świata wartości zaszło już za daleko – albo rozpowszechniła się świadomość, że nie będzie innego końca stulecia niż jego zmutowane trwanie w kolejnych metamorfozach. Wydaje się, że praca Paczoskiej potwierdza obie możliwości.

Książka składa się z 16 rozdziałów: 9 szkiców wcześniej opublikowanych, a teraz przedrukowanych, oraz 7 nowych artykułów, które w sumie tworzą całość o spójnej koncepcji i strukturze. Część pierwsza, *Początek i koniec*, poświęcona jest kierunkom transformacji XIX-wiecznego dziedzictwa (narodowego i europejskiego, kulturowego i obyczajowego, literackiego) oraz sygnałom kielkującej w jego obrębie nowoczesności. Część druga, *Koniec i początek*, koncentruje się na „dalszych ciągach” dziewiętnastowieczności w w. XX: kontynuacjach (dialogach, stylizacjach, parafrazach...) różnych aspektów dziedzictwa kulturowego, ewoluującego w obrębie moderny. Pomimo tej efektownej dychotomii dyskursu chodzi właściwie ciągle o „początek” i większość tekstów z części drugiej, zgodnie z intencją Paczoskiej, tworzy swego rodzaju lustrzane odbicia i „dalsze ciągi” tekstów z części pierwszej. Stąd niemożność rozdzielania poszczególnych wątków i konieczność nie linearnego, lecz symultanicznego omawiania zawartości tomu. Jak deklaruje autorka, nowoczesność jest dla niej uchwytana przede wszystkim w antropologicznym wymiarze „uczestnictwa i doświadczenia” (s. 15). Kryteria owej nowoczesności zostają, oczywiście, wyznaczone zgodnie z węzłowymi punktami postmodernistycznego dyskursu: paradygmat urbanizacji i podróży wraz z towarzyszącym im zryciem tożsamości; powracająca w wielu wariantach kategoria inności i obcości²; polemiczne ujęcie tradycyjnych formuł polskości; problem utopii i tekstowy wymiar świata; perspektywa feministyczna. W ramach kontekstów typowych dla (kulturoznawczego) literaturoznawstwa ostatnich dekad cenne są konkretne propozycje interpretacyjne, zgodnie z deklarowaną opcją autorki o dowartościowaniu „przygody ściśle lokalnej, bo indywidualnej, wpisanej np. w kształt pojedynczej biografii” (s. 26).

Zupełnie osobne, wydawałoby się, miejsce w pierwszej grupie szkiców zajmuje tekst *Próby całości: wielkie cykle Zoli i Wagnera*. Paczoska dokonuje w nim interdyscyplinarnego i oryginalnego rekonesansu. W punkcie wyjścia swych rozważań przywołuje esej Thomasa Manna *Cierpienie i wielkość Richarda Wagnera*, eksponujący przynależność Wagnera i Zoli do tej samej formacji kulturowej, której cechą charakterystyczną jest „wola dzieła kanonicznego” (s. 48), potrzeba spektakularnego, uniwersalnego i rewelatorskiego efektu, tworzący maksymalizm, zakładający istnienie ukrytego porządku. Toteż jedynie pozorna paradoksalność wiąże *Rougon-Macquartów* i *Pierścień Nibelunga*. Wspólną płaszczyznę dostrzega badaczka w języku mitów, który o ile w przypadku Wagnera stanowi główne i ostentacyjne narzędzie opisu lęków współczesności, o tyle u Zoli zakamuflowany jest w arabeskach animalistycznych czy florystycznych metafor. Paczoska trafnie cieniuje różnice w podobieństwach, skupiając się przede wszystkim na powtarzalności jako „podstawowym kluczu do obu dzieł” (s. 56): Wagnerowskie leitmotywy nadają postaciom cechy boskie, Zolowskie zaś schematyzują bohaterów, halucynacyjnie wyolbrzymiają rolę przedmiotów i „zamrażają»

² Kategoria ta nieraz jest trochę nadużywana, np. przy omawianiu cyklu pieśni (*Muzeum*) J. Kaczmarskiego, gdzie Paczoska kryterium obcości widzi w doborze malarzy obrazów, z którymi bard podejmuje dialog, pomimo że dominuje tam iście rodzimy J. Malczewski (trudno też uznać za „obcego” S. Norblina portretującego klimaty polskiego oświecenia i rozbiorów czy Witkacego, genialnego wizjonera apokalipsy i wymownego samobójcę; z XX-wiecznej perspektywy Kaczmarek obie współtworzą symboliczną i tradycyjną już przestrzeń „polskiego kanonu” (s. 222)).

dynamikę tekstu” (s. 55). Nie zmienia to jednak nadrzędnego faktu, że owa powtarzalność, umożliwiająca konsekwentne oświetlanie powiązań między światem „człowieka »wiecznego«” (s. 56) a poddaną determinizmowi rzeczywistością człowieka historycznego, między „dramatem kosmicznym” a „dramatem ludzkim”, stanowi istotę nowej mitologii, próbę zabezpieczenia przed bolesnym doznaniem chaotyczności nowoczesnego życia. Paczoska centrum tej mitologii dostrzega w najbardziej podstawowym i zindywidualizowanym doświadczeniu miłości. To „nieoryginalne” rozwiązanie niejako narzuca się samo miłośnikom literatury i kultury wieku XIX z jego dekadencją kulminacją; odrodzieńcza energia mitu (nawet jeśli twórca przewrotnie ukazał go w zwierciadle modernistycznych reinterpretacji) stanowi alternatywę dla dotkliwego doznania przygodności bycia, ujmowania śmierci jako podstawowego zagadnienia etycznego i estetycznego, apoteozy sztuki, sztuczności i prerafinowanej kultury dnia codziennego. W ideach miłości, czystości i płodności spotyka się – zdaniem Paczoskiej – mit z utopią. Tak też, w utopijno-mitycznej aurze, Wagner i Zola żegnają wiek XIX.

Wątek nowoczesnej przestrzeni miasta został ujęty podwójnie, w studium o *Latarni czarnoksiężskiej* Józefa Ignacego Kraszewskiego: *Latarnia czarnoksiężska, czyli dziewiętnastowieczność i nowoczesność*, oraz w szkicu o literackich diagnozach globalnego molocha: *Stolica „świata zwyrodniałego”. Londyn w literaturze angielskiej i polskiej początków XX wieku (z rzutem oka na następne stulecie)*. Tekst pierwszy przedstawia biedermeierowską powieść z lat czterdziestych XIX w. jako „utwór »założycielski« dla doświadczenia nowoczesności w kulturze polskiej” (s. 18), a w Kraszewskim odkrywa baudelaire’owskiego „malarza nowoczesności”, wyczulonego na niespokojny rytm życia, wykorzenie i rozmycie tożsamości jednostek w egzystencji miejskiej. Wydobywając postać i dorobek Kraszewskiego z przegródki krajowego romantyzmu czy biedermeieru, gdzie ciągle pokutuje, Paczoska zwraca uwagę, iż nowoczesne strategie kulturowe, takie jak „melancholia, utopia, dandyzm”, łączą go z Norwidem (s. 18); podobnie niewielka przestrzeń biograficzna dzieli ich obu od cywilizacyjnych doświadczeń pesymisty Aleksandra Świętochowskiego. Paczoska nie wątpi, że nowoczesność ma charakter procesualny i niejednoznaczny, toteż ze swadą poddaje krytyce próby wytyczania wyrazistych cezur, domykających wiek XIX, mnoży pytania, kwestionujące sens arbitralnych sądów w naukach humanistycznych. Pisze: „W świetle moich rozważań trudne do zaakceptowania okazują się więc koncepcje Michała Pawła Markowskiego dotyczące polskiej literatury nowoczesnej” (s. 24), i dalej: „czy wiek XIX na pewno kończy się w chwili, gdy Irzykowski publikuje *Patule?* Jeśli traktować ją jako tekst »fundatorski« polskiej literatury nowoczesnej, to nie sposób chyba nie zauważyć, że w pewien sposób punktuje ona rozpoznania i poszukiwania dziewiętnastowiecznych realistów i naturalistów [...]” (s. 25).

Tropiąc „prawdziwy koniec XIX wieku” badaczka wybiera też atrakcyjny, chociaż nieco już przetarty szlak miejskich zaułków, przemysłowych dzielnic i zadymionych kawiarni – a więc zbrodniczy, jałowy, nieludzki Londyn Charlesa Dickensa, Johna Ruskina, Williama Morrisa czy Arthura Conan Doyle’a – stolicę „świata zwyrodniałego” (s. 65). Podejście do przestrzeni miejskiej w obrębie XIX w. odzwierciedla ambiwalencję ocen moralnych i estetycznych, ilustruje ewolucję w wartościowaniu zdobyczy cywilizacyjnych oraz nowoczesnej kultury. Optymistyczny symbol postępu, kolonialnego triumfalizmu i wiktoriańskiej etyki u schyłku XIX w. skojarzony został – jak zauważa Paczoska – z dwiema groźnymi ideologiami: anarchizmem i nihilizmem, stanowiącymi preludium do prawdziwej Apokalipsy. Autorka migawkowo prezentuje Londyn z *Dzieci szatana* Stanisława Przybyszewskiego, konkludując, że „choroba współczesnego świata nosi [...] londyński stempel” (s. 63). Satanistyczny i entropiczny obraz miasta wylania się z *Wampira* Władysława Reymonta. Paczoska precyzyjnie diagnozuje powieściową rzeczywistość, wyłuskując z niej katalog zjawisk odzwierciedlających istotę współczesności: od multikulturowego spotkania Wschód–Zachód, poprzez uwikłanie bohaterów w problemy z jednostkową tożsamością, po „nieodwracalne zakłócenie międzyludzkich relacji” (s. 64). Krótki pobyt Reymonta w Londynie zaowocował

sposprzeżeniami charakterystycznymi dla literatury angielskiej tamtego okresu, pisarz rejestruje – zdaniem autorki, intuicyjnie raczej – degenerację współczesnej kultury. Paczoska wskazuje paralele między *Wampirem* Reymonta a powieścią *Howards End* Edwarda M. Forstera, paralele definiujące nowoczesny świat: pośpiech, zuchwałość poznania i nomadyzm bohaterów oraz „fantomatyczną płynność miasta” (s. 66). Na tym tle może anachroniczna, jak pisze Paczoska – a może, chciałoby się dodać, na swój sposób oryginalna – wydaje się wizja Londynu w *Urodzie życia* Stefana Żeromskiego. Ów „rozkwitły ogród cywilizacji” (s. 68) nie tylko kontrastuje z polskim marazmem, ale jawi się też jako miejsce gościnne i otwarte dla obcych. Szablonowemu bohaterowi powieści Żeromskiego mogła imponować „męska siła imperium” (s. 68), jednak – co chyba warto zauważyć – inspirowana zapewne *Crystal Palace* wizja szklanej Polski pozostała w sferze niepatetycznej mrzonki, odsłaniającej dehumanizującą, ale i nonsensowną stronę nowoczesności. „Tekst londyński” opowiada o „płynności”, która na przełomie XIX i XX w. przerażała, ale też bez wątplenia fascynowała artystów. Paczoska swój szkic o molochu kończy w prawdziwym raju współczesnego nomadyzmu, na lotnisku Heathrow. Rozważania, lęki, niepokoje pisarzy modernizmu zgrabnie domyka akcentem ponowoczesnym: odwołaniem do powieści Grzegorza Kopaczewskiego *Global nation. Obrazki z czasów popkultury* i książki Olgi Tokarczuk *Bieguni*.

Z doświadczeniem nowoczesności w wymiarze przestrzennym korespondują rozpoznania szkicu *Koniec podróży?*, dotyczące kryzysu epistemologicznej idei podróżowania, która określała kulturę XIX wieku, a od końca stulecia ulega swoistej degeneracji i wraz z początkiem masowej turystyki przeobraża się w „konwencjonalną praktykę kulturową” (s. 123), podważoną w dodatku przez techniki podróży wirtualnych (panoramy, wystawy światowe, fotografie), aby wreszcie przyjąć postać rzeczarowującego doświadczenia znudzonego flâneura. Na późną dziesiętnastowieczność przypada też początek kontrowersji związanych z autentycznym rozpoznaniem kulturowej inności (etnograficzne doświadczenia Sieroszewskiego) – kontrowersji i możliwości jednocześnie, które staną się kluczową obsesją postmodernizmu.

O inności, jaką w kulturze długo pozostawała kobiecość, wybijająca się na niepodległość dopiero wraz z moderną, traktuje szkic *Kobieca twarz rewolucji. Rok 1905 w twórczości polskich pisarek* – uzupełniony w drugiej części książki przez „rekonesans” *Na strychu i po kątach. Pisarki międzywojenne w cieniu PRL-u*. Oba teksty podejmują jeszcze ciągle mało rozpoznany na gruncie literatury i kultury polskiej związek między cielesnym a politycznym doświadczeniem świata przez kobiety: uczestniczki rewolucji, wojen i społeczno-politycznych mechanizmów historii. Na materiale biograficzno-literackim (Maria Konopnicka, Zofia Nałkowska, działaczki Marcelina Kulikowska i Maria Markowska, popularna autorka okresu międzywojennego Wanda Melzer, Magdalena Samozwaniec) Paczoska wykazuje, że rok 1905 stanowi trudną, prywatnie nieraz mroczną i dramatyczną inicjację nowoczesnych, liberalnych i lewicowych dyskursów kobiecych, kontynuowanych w Dwudziestoleciu oraz po r. 1945, niejednokrotnie już w ramach mimikry – współpracy z rzeczywistością realnego socjalizmu, które w znacznym stopniu wytlumiają ten „kobiecy boom” (s. 215), znajdujący kontynuację i dobitny wyraz dopiero pod koniec XX stulecia. Problematykę obyczajową dopełnia szkic *Nowoczesnej rodziny historie „naturalne”*, poświęcony „narracjom rodzinnym” (s. 113) w powieściach drugiej połowy XIX wieku. Jak zauważa Paczoska, paradoksalnie na okres, kiedy pojawiają się symptomy kryzysu relacji rodzinnych w kulturze europejskiej, przypada konsolacyjny rozkwit powieściowej sagi. Na tle dobrze przebadanej angielskiej tradycji wiktoriańskiej interesująco wygląda próba omówienia dwóch form narracji rodzinnej – „opowieści o scalaniu” i „opowieści o destrukcji” (s. 103) – w kontekście polskim; choć trzeba też przyznać, że z braku obszerniejszego materiału ilustrującego drugi model (konieczność posiłkowania się, obok twórczości Komornickiej, Korczaka, Nałkowskiej, Zapolskiej czy Żeromskiego, koncepcjami teoretycznymi Brzozowskiego) metamorfoza formuły „scalania” w diagnozę „rozpadu” nie może wypaść na gruncie polskim równie przekonująco jak w literaturze zachodnioeuropejskiej.

Najszerzej rozbudowanym wątkiem w książce Paczoskiej okazują się „zmagania” z XIX-

-wiecznym wizerunkiem polskości. W części pierwszej kontrowersjom związanym z „polską formą” (s. 46) u schyłku XIX stulecia (kontrowersjom wynikającym też z określonej perspektywy badawczej) poświęcone są szkice *Granice i ograniczenia. Koniec XIX wieku na kresach oraz Z perspektywy „obcego”*. *Stłumienia kultury polskiej według Stanisława Brzozowskiego*. W tekście pierwszym Paczoska zgodnie z przyjętą opcją postkolonialną (podobnie jak np. Mieczysław Dąbrowski³) dokonuje dekonstrukcji mitu kresowego. Ukazując współzycie grup narodowościowych na wschodnich terenach byłej Rzeczypospolitej Obojga Narodów w kategoriach antagonistycznej koegzystencji w „jednej klatce” (Świętochowski⁴), autorka sytuuje polską mentalność pozytywistów – bezradną u schyłku XIX w. wobec narastających nacjonalizmów litewskich, ukraińskich i białoruskich (np. pozytywiści a *casus* Iwana Franki) – „na rozdrożu pomiędzy aspiracjami nowoczesności a tak naprawdę anachronicznymi już u progu XX wieku narodowymi stereotypami” (s. 46) i wskazuje na rzekomą niewinność polskich wzorców paternalistycznych, „uprzedmiotawiających” mniejszości etniczne. Bardziej niż znajome tezy postkolonialne przekonują w tym szkicu świetne rozpoznania konkretnych przypadków zagubienia czy niepokoju. Do niezwykle cennych diagnoz „lokalnych przygód” dziewiętnastowieczności na kresach należy omówienie nieprzejrzystego splotu narodowo-kulturowo-religijnego białoruskich bohaterów *Chama* Elizy Orzeszkowej; uwagi i propozycje Paczoskiej należą do najwnikliwszych w tej kwestii, od dawna budzącej zainteresowanie i rozterki badaczy.

Szkic drugi ukazuje kryzys tradycyjnej „formy polskiej” z punktu widzenia Brzozowskiego, bezlitosnego diagnosty polskiej dziewiętnastowieczności. W centrum zainteresowania Paczoskiej stoją nie tyle główne tezy jego słynnej kampanii (stłumienia, zakłamania i niedomówienia nieautentycznej i niesamodzielnej kultury polskiej z powodu bolesnych doświadczeń historycznych), ile realizowana i ucieleśniana przez Brzozowskiego (po)nowoczesna strategia „obcego w kulturze” (s. 91). Podczas gdy modernizacja posłużyła ona do przewrotnej kompromitacji autora *Trylogii* – będącego dla Brzozowskiego wyalienowanym z rzeczywistego życia reprezentantem polskości – Paczoska wykorzystuje kulturową i antropologiczną kategorię obcości, konstruuje opozycje: „zdrowy”, „zdystansowany, spokojny lekarz” (Sienkiewicz) – „chory”, „rozhisteryzowany pacjent” (Brzozowski), gdzie historyczność odnosi się zarówno do formy wypowiedzi młodopolanina, jak i do XIX-wiecznego ciągu skojarzeń obcość–choroba–histeria–kobiecość (s. 95–96); w przywoływanym kontekście nietzscheańskim (s. 84) dychotomia ta zdaje się nosić także rysy apollińsko-dionizyjskie.

Wątek twórczej i ważnej dla Paczoskiej „obcości”, dokonującej korekty XIX-wiecznej „formy polskiej”, podejmuje w drugiej części książki szkic *Polska genealogia terażniejszości w literaturze końca lat 30. XX wieku*. Analiza trzech przykładów pesymistycznej albo prowokacyjnej eseistyki polityczno-historycznej (Świętochowski, Berent, Zbyszewski), zrodzonej w przesiąkłej katastrofizm i niepokojem aurze lat trzydziestych – co istotne, uznanych przez Zygmunta Łempickiego za kres dziewiętnastowieczności – odsłania kolejne etapy obrachunków z dziedzictwem XIX (i XVIII) stulecia: z „przeszłością, która nie została dotąd »przerobiona«, niepoddana [!] twórczej refleksji”, a która kryje źródła „dziwacznych czy koszmarnych form” współczesności (s. 165). Wszyscy trzej pisarze-publicyści tworzą według

³ M. Dąbrowski, *Kresy w perspektywie krytyki postkolonialnej*. W: *Komparatystyka dyskursu / Dyskurs komparatystyki*. Warszawa 2009.

⁴ Na marginesie drobne sprostowanie: odwołując się – w kontekście polskich relacji z mniejszościami narodowymi – do ukraińskiego bohatera *Damiana Capenki* A. Świętochowskiego, badaczka prezentuje go jako ofiarę „niechęci, zawiści i agresji” Polaków (s. 32), tymczasem – inaczej niż w pozostałych nowelach cyklu *O życie* – antagonizm i ekonomiczna rywalizacja dotyczą tutaj wyjątkowo pary Żyd–Ukraińiec (ten drugi ginie wprawdzie z ręki „austriackiego” Polaka, ale wskutek intrygi tego pierwszego), podczas gdy wizerunek dziedzica Polaka, „dobrodzieja” Capenki, jest wręcz pozytywny.

autorki model „historii alternatywnej” i „przeciwhistorii” (s. 174), opartej na podważaniu kanonicznych, jednolitych wzorców odczytywania narodowych dziejów, a waloryzującej personalizm przeżyć i doświadczeń, perspektywę przemilczanych i niedocenionych aktorów historii oraz „zróznicowane opowieści o przygodach Polaka myślącego” (s. 172). Tematykę zmagania z „formą polską” kontynuują szkice *Jacek Kaczmarski i polski kanon* oraz „*Rozmowy polskie latem roku 1983*” *dwadzieścia pięć lat później*. Stanowią one ciekawą, komplementarną parę doświadczania dziewiętnastowieczności jako „przygody szczególnej” w indywidualnych biografiach twórczych dwóch polskich „bardów” XX wieku. W cyklu Jacka Kaczmarskiego (*Muzeum*, 1981) właśnie „codziennosc i prywatność, jako droga do rozpoznania i charakterze uniwersalnym, stanowi najważniejszą perspektywę [...] czytania utrwalonej przez malarzy [Norblin, Gierzyński, Malczewski, Witkacy, Wróblewski i inni] historii” (s. 220) – czytania często na wspak i na przekór oficjalnym matrycom heroicznym. Patronów takiej lektury widzi Paczoska w modernistach (Wyspiański, Brzozowski czy Gombrowicz z koncepcją „nieodrzucalności”). Jak jednak wskazuje badaczka, proces rewizji polskiego kanonu u Kaczmarskiego paradoksalnie ewoluował w kierunku tegoż kanonu, kreując XX-wieczną wersję dziewiętnastowieczności w latach osiemdziesiątych, zaspakajając ówczesne zapotrzebowanie na patos dziejów, na ponowną lekturę polskości czy na samopoznanie się narodowej wspólnoty w czasach „Solidarności” (o czym świadczy przytoczony autokomentarz samego poety). Przypadek twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza, autora *Rozmów polskich* i *Kinderszenen*, proponuje Paczoska odczytać inaczej: jako przejście od fascynacji substancją historyczną polskiego romantyzmu do poszukiwań uniwersalnej płaszczyzny doświadczania polskości. W mrocznej, splecionej i krwawej tkance naszej historii Rymkiewicz pragnie dostrzec (wzorem Mickiewicza – jako autora *Pana Tadeusza*, Prusa czy Singera) „czułą rekonstrukcję fenomenów istnienia”, usiłując stworzyć w swoich powieściach-esejach „opowieść o Polakach i Polsce, która w naszej kulturze została zagłuszona” przez „narrację” mesjanistyczną (s. 234). Według badaczki zmagania Rymkiewicza z kliszami myślenia o historii w imię prywatnej, indywidualnej sfery przeżywania – „egzystencjalnego konkretności” czy „fenomenologii codzienności” (s. 235) – zostają zwieńczone sukcesem. *Kinderszenen*, podejmujące po ćwierćwieczu swoisty dialog z *Rozmowami polskimi* (intertekstualność mocno podkreślana przez Paczoską), przelamują romantyczny wizerunek martyrologii Powstania Warszawskiego wprowadzając motyw *Zająca* – naturalistycznej, XIX-wiecznej powieści Adolfa Dygasińskiego, która w swej darwinowskiej, pozbawionej sentymentów wykładni istnienia uczy innego rozumienia pięknej grozy świata niż lektura dzieł Słowackiego mówiąca o „zgrozie szczęścia” bycia Polakiem (Rymkiewicz). Badaczka z satysfakcją konstatuje powrót Rymkiewicza „do nieodczytanej lekcji polskiego naturalizmu i realizmu, do tej »obowiązkowej«, a nie przerobionej wciąż lektury” (s. 238).

Osobne pogranicze czy też przejście między XIX a XX w. zagospodarowuje w książce rozdział *Jak zostałem pisarzem? Aspekty etyczne polskich autobiografii literackich XIX i XX wieku*; model pisarskiej autobiografii, który prezentuje u schyłku XIX w. Orzeszkowa, rozpoznaje badaczka także w XX-wiecznych samookreśleniach Przybyszewskiego i Gombrowicza – wszyscy oni „demonstrują etyczność swoich wyborów [...]. Pozytywistyczna »kazuistka sumienia«, młodopolski »smutny szatan« i robiący głupie miny obrońca »syncyzyny« wykorzystują podobne strategie [...], przymierzając (coraz bardziej przeciw spłowiąta i podarta) szatę pisarza jako »namiestnika«, forpoczty, sumienia polskiej kultury” (s. 194). Paczoska przyznaje wprawdzie, iż owa szata miała jeszcze załśnić pełnym blaskiem w ostatnich dekadach PRL-u (żeby przywołać Herberta i misję jego Pana Cogito, których nie przywołuje autorka), przytacza też podszyte żalem słowa Ryszarda Kapuścińskiego o literaturze współczesnej pozbawionej „swoich mocarzy”, zaludnionej przez „anonimową rzeszę pisarzy, którzy próbują swojej szczęścia, a nie znalazłszy go, będą zajmować się czymś innym” (s. 195). Jednak na dowód wymownej dekonstrukcji polskiego „paktu autobiograficznego” rodem z XIX stulecia badaczka odsyła do prowokacyjnej „próby autobiografii intelektualnej” Andrzej-

ja Stasiuka (podtytuł utworu *Jak zostałem pisarzem* z r. 1998), gdzie tradycyjny etos staje się przedmiotem ironicznej gry (jako że odchodzą pokolenia pisarzy, których interesuje „strata” – sugeruje narrator u Stasiuka). Natomiast „powroty do anachronicznych form i dawno przebrzmiałych dyskursów” są możliwe w przełomowych momentach rozliczeń, czego przykładem według Paczoskiej jest niedawny „okres nasilenia choroby lustracyjnej” (s. 196).

Szkoda, że wątek etyki, w ostatnich dekadach intensywnie pojawiający się w literaturowych egzegezach dziewiętnastowieczności, nie został w omawianym zbiorze szkiców rozbudowany szerzej w kontekście tegoż stulecia⁵ – tym bardziej że, jak zaznacza sama badaczka, „to, co najważniejsze w wielkich powieściach XIX wieku” (s. 258), to właśnie sfera ocen i wartości etycznych, poszukiwanie sensu i własnej tożsamości. Nieadekwatne jest to także wobec deklaracji, jaką złożyła Paczoska w swojej wcześniejszej książce: „Dziewiętnastowieczna biblioteka nie jest dla mnie schronieniem przed zamętem współczesności; próbuje wykorzystać zebrane tam (a często zapomniane) dzieła do zrozumienia swojej własnej epoki”⁶.

Jak widać zatem, jeśli *Początek i koniec* ukazuje narodziny nowoczesności kielkujące od połowy w. XIX, to *Koniec i początek* koncentruje się na XX-wiecznych (i późniejszych) kontynuacjach „strategii kulturowych i języków artystycznych” (s. 10), wypracowanych u schyłku tamtego stulecia. Rozrzut tematów jest w drugiej części tomu większy, co zrozumiałe, jeśli weźmie się pod uwagę kapryśną meandryczność eklektycznej współczesności oraz nieprzejrzysty potencjał „wyczerpania” samej dziewiętnastowieczności. Ciekawe, i pewnie znamienne dla tekstologicznego pejzażu w. XX, jest to, iż kwestie „języków artystycznych” zajmują tutaj więcej miejsca niż „strategie kulturowe” (raczej dominujące w części pierwszej), a dziewiętnastowieczność funkcjonuje jako materiał i pożywka różnych zabiegów artystycznych (i, oczywiście, interpretacyjnych samej autorki). Już pierwszy rozdział (*Od utopii artystycznej do allotopii*) wskazuje na przejście od estetycznych, ale i etyczno-społecznych utopii Ruskina, Morrisa czy Witkiewicza do allotopicznych światów Tolkienowskich, gdzie „wymiar społeczny i narodowy” zanika na rzecz „niszy alternatywnych światów” oraz „perspektywy indywidualnej przygody” (s. 148). Jest to równocześnie przejście od wizji sanacyjnego programu cywilizacyjnego na poziom eskapistycznej, masowej rozrywki. Autorka wskazuje uzasadnienia dla XIX-wiecznych poszukiwań wyspy Utopia. Lęk przed industrialnym pejzażem, w którym uwijają się ludzie-maszyny, prowokował do anarchistycznych marzeń o powołaniu nowej społeczności, rewitalizacji zdehumanizowanej kultury i odrodzeniu człowieka-artysty. Paczoska punktuje idealizm Ruskina, Morrisa i Wagnera. Konsumenci kultury popularnej nie mają już wątpliwości, że pogodzenie dążeń jednostki z dobrem ogółu, utylitaryzmu z ideą sztuki autotelicznej, projektów artysty z oczekiwaniami odbiorców jest niemożliwe. Ogłoszenie śmierci tzw. wielkich narracji, będące konsekwencją bezradności twórcy wobec mnogości bodźców, języków, estetyk, wskazywałoby na koniec kulturowego paradygmatu proponującego scaloną wizję świata. W zatamizowanej rzeczywistości literatura staje się przygodą indywidualną, pełni funkcję kompensacyjną i terapeutyczną. A zatem autor tekstu allotopijnego, kreując alternatywny, fantastyczny świat, pozwala odbiorcy odpocząć od rzeczywistości.

Ciekawą i zarazem prowokującą koncepcję „tekstologiczną” prezentuje *Hipertekst przed hipertekstem w powieści początków XX wieku*. Wydaje się, że autorkę uwiódł alternatywny świat Internetu. Mając metodologiczną świadomość funkcjonowania teoretycznoliterackich pojęć i konceptów w badaniach nad medium internetowym: alinearnym, interaktywnym, wielogłosowym i wariantywnym, proponuje Paczoska wykorzystanie refleksji nad hiperte-

⁵ E. Paczoska ma na koncie znaczącą pozycję poświęconą tej problematyce (*Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*. Red. E. Ilnatowicz, E. Paczoska. Warszawa 2006).

⁶ Paczoska, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość*, s. 9.

kstem do interpretacji prozy eksperymentalnej przełomu w. XIX i XX, definiowanej – jak sugeruje – w kategoriach nieskończonego procesu gry nadawczo-odbiorczej, operującej asocjacjami, strumieniem świadomości, impresjonistycznym potokiem zdarzeń w świecie przedstawionym. Cytat z *Modern Fiction* Virginii Woolf potwierdza specyfikę prozy modernistycznej: zwrot ku alinearności narracji czy zainteresowanie psychologizmem. A także zdaje się projektować nowy typ odbiorcy. Badaczka przywołuje pojawiającą się u schyłku w. XIX propozycję lektury „głębokiej” (s. 153), będącą formą sprzeciwu wobec czytania pośpiesznego, kojarzonego z powierzchownym chłonięciem najprostszych informacji. Zadaniem czytelnika „eksperymentalnej” powieści modernistycznej jest deszyfrowanie warstwowo ukrytych znaczeń. Swoistym detektywem w tekstowym świecie okazuje się też odbiorca hipertekstu. W świetle tego nie jest zaskoczeniem fakt, że „pasjonaci e-fikcji chętnie poszukują prototypów hipertekstów w literaturze dawniejszej, by zapewnić nowej [...] formie solidne zaplecze kulturowe” (s. 154)⁷.

Paczoska podsuwa pomysł intertekstualnej gry między „początkiem i końcem” w. XX, odwraca porządkę, wskazuje równocześnie na analityczno-interpretacyjny potencjał tkwiący w kategorii hipertekstu (a ten z kolei – przypomnijmy – analizowany bywa za pomocą literaturoznawczej siatki pojęciowej) i jego inspirujący charakter wobec dawniejszych dzieł literackich, nastrożających szczególnie trudności z interpretacją. W swoim tekstowym laboratorium pod mikroskop autorka wzięła jedną z najtrudniejszych powieści Młodej Polski, *Nietotę* Tadeusza Micińskiego, poddając ją strategiom analitycznym typowym dla e-fikcji. Brawurowa interpretacja Paczoskiej naświetla niezwykłość i kreatywną moc prozy autora *Termopil polskich*, wiążąc polifoniczną strukturę narracyjną powieści z „zabiegami, które można sklasyfikować jako hipertekstualne” (s. 155): mnożone przez pisarza odsyłacze, palimpsestowe zagęszczanie utworu „cudzą mową”, kryptocytatami, kulturowymi szablonami, czyli wylanianie się kolejnych poziomów interpretacji, porównuje badaczka z linkami w hipertekście. Jej konkluzje wydają się jednak uspokajające dla tradycyjnie nastawionych odbiorców literatury, świadomie i chętnie odwołujących się do tzw. długiej pamięci⁸; proza Micińskiego czy Calvina otwiera przed czytelnikami więcej możliwości wyboru – a chciałoby się dodać: możliwości nieograniczone – „niż te, które oferują linki w hipertekście” (s. 161). Amfilady linków nie trzeba zresztą wcale otwierać... Również wymiennosc ról między nadawcą a odbiorcą pozostaje w sferze utopii. Niewykluczone, iż dzieje się tak, jak pisze Paczoska: że hipertekst jest zarówno „spełnionym marzeniem modernistów” (s. 161), jak i ekranem pokazującym naiwną anachroniczność ich postulatów artystycznych, zmierzających do powołania dzieła scalającego rozproszkowaną rzeczywistość. Autorzy współczesnego hipertekstu nie zamierzają już niczego scalać. Ale czy aby na pewno takie zadanie wyznaczył sobie Miciński w *Nietocie*? Pięknie pisze Paczoska o czytelniku tej modernistycznej powieści: „nietoto-czytelnik» to ktoś wyposażony w świadomość, że czyta wciąż albo nie to, co trzeba, albo nie tak, jak trzeba” (s. 157), i trudno oprzeć się wrażeniu, iż odtajemniczenie *Nietoty* nie ma chyba wiele wspólnego z klikaniem na kolejny link.

Wreszcie ostatni szkic części drugiej i całego tomu (*Wiek XIX – reaktywacja*) zaprasza w świat powieściowych powrotów w dziewiętnastowieczność – jako że „wiek XIX jest gigantycznym rezerwuarem opowieści” (s. 247), a zmęczona XX-wiecznym awangardyzmem postmoderna zatęskniła za eksperymentem formy spójnej. Co ciekawe jednak, Paczoskiej nie interesują tutaj stylizacje i gry w XIX-wieczne realia czy konwencje narracyjne, zabiegi mistrzowskie formalnie, ale wątpliwe (jałowe) sensotwórczo. Według niej naprawdę udane

⁷ Autorka za „poszukiwaczami »hipertekstów przed hipertekstem«” (s. 155) przywołuje szereg tytułów, m.in. *Tristama Shandy* L. Sterne’a, *Proces* F. Kafki, *Jeśli zimową nocą podróżny* I. Calvina.

⁸ Hiperteksty uprzywilejowują „pamięć krótką”, „ideałem czytelnika” byłby „człowiek bez pamięci” (s. 160–161).

powroty współczesnych pisarzy do literatury XIX-wiecznej „służą do wskazywania w naszej kulturze sfer wykluczonych czy stabuizowanych, bo nieprzystających do najbardziej promowanych wzorców” (s. 262) – przy czym nieistotne jest, czy powieści odtwarzają świat XIX stulecia (Michael Faber, *Szkarłatny płatek i biały* (2002)), czy diagnozują naszą współczesność w nawiązaniu do XIX-wiecznej klasyki (powieść Zadie Smith *O pięknie* z r. 2005, podejmująca dialog z *Howards End* Forstera z r. 1911; Jacka Dehnela *Balzakiana* z r. 2008). Do owych wykluczanych sfer należą: mroczne dylematy obyczajowe i podwójność egzystencji, które bynajmniej nie skończyły się wraz z kresem epoki wiktoriańskiej; nieprzejrzysta istota codziennego życia, wobec której bezradne okazuje się „niejasne ponowoczesne *status quo*” (s. 250); wypierana ze świadomości ponowoczesnej sfera śmierci; wreszcie struktury pragnień jednostek, poddanych presji ery konsumpcjonizmu – pragnień rozpoznawanych już przez Balzaka czy Flauberta, teraz jednak niwelujących tożsamość indywidualną na rzecz „mobilnej tożsamości” (s. 258) wizerunkowej. Można by wprawdzie zapytać, czy powroty te w istocie są powrotami do wieku XIX, czy raczej eksploracjami jego negatywnego wizerunku w oczach współczesności, ale byłoby to pytanie nieadekwatne wobec rozszerzenia dziewiętnastowieczności także na jej antagonistyczny element, ujawniający się u kresu stulecia.

Co ciekawe, szkice Paczoskiej zdradzają pewien dyskretny rys dziewiętnastowieczności – zgodny z polemicznym temperamentem autorki i właściwy dyskursom doby postmodernizmu w ogóle, lecz tutaj stanowiący dodatkowo swoiste *decorum* z teorematem: publicystyczne i aksjologiczne zaangażowanie. Widoczne jest ono w odesłaniach do polemik na łamach prasy, w zajęciu stanowiska wobec sporów wokół powieści Rymkiewicza, w ostrym potępieniu prac Jerzego Roberta Nowaka we wspomnianym *Dodatku*, wręcz „na gorąco” rejestrującym przemyślenia badaczki XIX stulecia na temat dramaturgii (po)smoleńskiej. Rys ten jeszcze wyraźniej pozwala dostrzec związki dyskursu Paczoskiej z bliską jej (tekstowo i ideowo) tradycją Świętochowskiego czy Brzozowskiego. Trzeba również podkreślić inspirujące, interdyscyplinarne skłonności autorki, które obejmują nie tylko kulturowe, antropologiczne lub polityczne pogranicza historii literatury, ale też intertekstualne dialogi literatury z malarstwem i muzyką. Warto wreszcie zauważyć parokrotne zapowiedzi o możliwościach (koniecznościach) poświęcenia poszczególnym wątkom osobnych książek (zob. s. 84, 196, 216).

Jak powiada Ewa Paczoska, zgadzając się z Cliffordem Geertzem, „zdajemy sobie dziś coraz wyraźniej sprawę z tego, że nie można mówić o innej kulturze – w tym przypadku kulturze XIX wieku – tylko językiem zwycięzców, patrzących z góry na podbity teren i wyznaczających mapę wedle trasy swoich podbojów” (s. 25). Przede wszystkim chodzi o badaczy, którzy mapują stulecie XIX jako teren przewycięzonej i nieaktualnej tradycji, przeciwko czemu autorka wnosi zdecydowane weto⁹, skutecznie i sugestywnie „odzyskując” teren dziewiętnastowieczności dla kultury nowoczesnej. Można się jednak zastanawiać, czy przypadkiem przyjęta przez nią strategia – „ulegania” (post)modernizmowi i mówienia jego językiem (zwycięzców?) o dziewiętnastowieczności – nie jest także pewnym rodzajem „podboju”. Czyżby wyeksploatowana tkanka dziewiętnastowieczności nie-nowoczesnej była już całkiem pozbawiona nośnej treści? Czy staje się po prostu niewidzialna przy uruchomieniu postmodernistycznego paradygmatu „filozofii podejrzeń” (wszystkie nazwiska jej prawodawców, Nietzschego, Freuda i Marksa, zostają przywołane)? W przestrzeni ponowoczesności to niewątpliwie pytanie retoryczne – i dla niektórych wstydliwie esencjonalistyczne. Parafrazując Sępa Szarzyńskiego (i Rymkiewicza!) rzec można: trudno dziś znaleźć dziewiętnastowieczność w dziewiętnastowieczności. Zwłaszcza jeśli w oczach badaczki „wiek XIX razem z wiekiem XX – niezdefiniowane, nieodczytane, zapętlone w meandrach palimpsestowych narracji – stapiają się czasem [...] w jeden ciemny obszar nierozpoznania” (s. 243).

⁹ Zob. polemiczne uwagi wobec tez M. P. Markowskiego (s. 24 n.).

Abstract

SABINA BRZOZOWSKA, ANETA MAZUR University of Opole

UNREAL END OF THE 19TH CENTURY

The review discusses Ewa Paczoska's book on the modernity signals in 19th century and on the 19th century continuations in the subsequent cultural formations. The researcher's thesis about the blurred borderlines between tradition and modernity is based on a specific selection of threads and aspects of the analysed pieces (of Polish and European 19th, 20th, and 21st c. literature) corresponding with the paradigms typical of postmodernism. Cultural continuity and smooth linearity can be observed in the discussed images of the city, travel and otherness, as well as in the consecutive methods of defining Polishness and history perception (biographies, narrations).