

ELŻBIETA KONOŃCZUK

*W poszukiwaniu
dostępu do przeszłości*

O POWIEŚCIACH WARSZTATOWYCH
HANNY MALEWSKIEJ
I JACKA BOCHEŃSKIEGO

TRANS HUMANA
Białystok 2009



Recenzent: prof. dr hab. Krystyna Jakowska
dr hab. Ewa Domańska

Redakcja: Elżbieta Kozłowska-Świątkowska

Projekt okładki: Mieczysław Rabczko

Korekta: Zespół

© Copyright by Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie
red. nacz. E. Kozłowska-Świątkowska
15-328 Białystok, ul. Świerkowa 20
Tel./fax 085 745-72-86 zamówienia: tel. 085 745-74-23
<http://pip.uwb.edu.pl/transhumana>; e-mail: transhum@uwb.edu.pl

Wydanie I

Wydanie publikacji zostało sfinansowane
przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku

Wszystkie prawa zastrzeżone
All rights reserved

Białystok 2009

ISBN 978-83-61209-24-9

Druk i oprawa: MZGraf, s.c.

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
--------------	---

ROZDZIAŁ I

PRZESZŁOŚĆ ZDEPONOWANA W ARCHIWUM (LISTY STAROPOLSKIE Z EPOKI WAZÓW Hanny Malewskiej)

Malewskiej doświadczenie archiwum	27
LISTY STAROPOLSKIE – archiwum głosów z przeszłości	38
Powieść w listach ukryta	52
Archiwum w refleksji historiograficznej	78
Archiwum jako metafora dostępu do przeszłości	86

ROZDZIAŁ II

***Silva rerum* JAKO ARCHIWUM PAMIĘCI (PANOWIE LESZCZYŃSCY Hanny Malewskiej)**

<i>Silva rerum</i> jako tworzywo literackie	93
Sylwa jako sytuacja „lektury-pisania”	107
Sylwa w warsztacie pisarza	114
Sylwa w warsztacie historyka	124
Sylwa jako metafora dostępu do przeszłości	133

ROZDZIAŁ III

RODZINNE ARCHIWUM W MIKROHISTORIACH (APOKRYF RODZINNY Hanny Malewskiej)

Narracja genealogiczna	145
Historia rodziny w mikroopowieściach	156
Galeria przodków	167

W genealogicznym „lesie rzeczy”	174
Dagerotyp jako metafora poznania	184
Galeria jako metafora dostępu do przeszłości	188

ROZDZIAŁ IV

OPOWIEŚCI Z ANTYKWARIATU
(BOSKI JULIUSZ Jacka Bocheńskiego)

Historia antykwaryczna	199
Antykwaryczność w refleksji literaturoznawczej	205
Antykwariusz jako sprzedawca historii	212
Antykwariat jako metafora dostępu do przeszłości	217
Historia antykwaryczna w warsztacie powieściopisarza	222
Historia klejona z okruchów przeszłości	237

ROZDZIAŁ V

HISTORIA JAKO WIDOWISKO ESTRADOWE
(NAZO POETA Jacka Bocheńskiego)

Historyk w kostiumie konferansjera	255
Dzieło literackie jako źródło historyczne	260
Scena jako metafora dostępu do przeszłości	273
Historia na sprzedaż	289
Historyk w roli detektywa	304

Zakończenie 313

Bibliografia 319

Résumé 329

Indeks nazwisk 333

Wstęp

Powieść historyczną i historiografię łączy wspólny temat, jakim jest przeszłość, wspólny cel, jakim jest jej przedstawienie oraz wspólna forma podawcza – narracja. Tak rozumiany problem związków literatury i historii – żywo obecny w refleksji teoretycznoliterackiej – za sprawą teoretyków z kręgu narratywistycznej filozofii historii wszedł także do refleksji historiograficznej. Teoretycy literatury badają powieść historyczną ze względu na obecne w niej „sygnały historyczności”, natomiast teoretycy historiografii w narracji historycznej rozpoznają „sygnały literackości”.

„Sygnały historyczności” – stanowiące o kwalifikacji gatunkowej powieści historycznej – rozumiane są najczęściej jako obecność faktów z przeszłości w strukturze świata przedstawionego¹. Włączenie faktów historycznych w fabułę powieściową jest efektem wykorzystania wiedzy źródłowej. Relacje między źródłowością a fikcyjnością oraz stopień jawności wykorzystanych przez pisarza źródeł ulegają przemianom wraz z przekształcaniem się technik narracyjnych, decydując o charakterze powieści historycznej. Tendencje do uhistoryczniania fikcji wiążą się z wprowadzaniem do utworu problemu źródła oraz technik jego wyko-

¹ Problem współwystępowania źródłowości i fikcyjności w strukturze powieści historycznej oraz jawności i niejawności wykorzystanych przez pisarza źródeł wiedzy o przeszłości analizuje w swoich pracach Kazimierz Bartoszyński, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 24-32 oraz *O poetyce powieści historycznej*, [w:] tenże, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991, s. 77-81. Tadeusz Bujnicki poddaje analizie różne sposoby użycia źródeł historycznych, uznając ich obecność w powieści historycznej za konstytutywną cechę tego gatunku. Zob. T. Bujnicki, *Źródło w narracji powieści historycznej*, [w:] tenże, *Sienkiewicz i historia. Studia*, Warszawa 1971.

rzystania, a więc warsztatu historyka. Idące w tym kierunku przemiany beletrystyki historycznej, nadające jej cechy wywodu naukowego i wpisujące ją w dyskurs historyczny, powinny skłaniać badaczy literatury do wykorzystywania narzędzi wypracowanych przez metodologię historii².

Obecność „sygnałów literackości” w tekście historiograficznym wynika z faktu, że historyk, nie mając bezpośredniego dostępu do przeszłości, reprezentuje ją w narracji i wywołuje „efekt realności”³. Toteż narracja historyczna rozumiana jest jako artefakt literacki, wypowiedź bliższa literaturze pięknej niż dyskursowi naukowemu. Za podstawę literackości wypowiedzi historycznej uznawany jest jej charakter narracyjny, fabularny i retoryczny⁴. Teoretycy historiografii, poddając analizie narracje

² Bartoszyński sygnalizuje związki między powieścią historyczną a sytuacją metodologiczną w naukach historycznych, zauważając, że struktura naukowych wypowiedzi historycznych może mieć wpływ na poetykę powieści historycznej. Zob. K. Bartoszyński, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, s. 5-6. Przemiany gatunkowe w powieści historycznej, oparte na uobecnieniu się refleksji metodologicznej, analizuje Barbara Szvedek w artykule *Powieść jako metodologia historii*, „Nurt” 1978, nr 4, s. 29-30. Aleksandra Chomiuk podkreśla związki między teorią historiografii a sposobami konstruowania obrazu przeszłości w powieści historycznej. Zauważa jednocześnie, że pomimo tych związków kontekstem badań beletrystyki historycznej najczęściej bywa literatura, nie metodologia historii. Zob. A. Chomiuk, *Powieść historyczna wobec zmian w historiografii. Przypadek Władysława Lecha Terleckiego*, „Ruch Literacki” 2001, z. 5, s. 626. Badaczka wiąże przemiany w narracji o przeszłości z autonomizowaniem się w jej obrębie źródła historycznego. Zob. A. Chomiuk, *Przeszłość odnaleziona – „wypisy źródłowe” jako odmiana opowieści historycznej*, [w:] *Powieść historyczna dawniej i dziś*, pod red. R. Stachury, T. Budrewicza, B. Farena przy współpracy K. Gajdy, Kraków 2006, s. 464-465.

³ Roland Barthes – wychodząc od pytania o różnice między „naukową” opowieścią o przeszłości a opowieścią fikcyjną – doszedł do wniosków, które stały się podstawą narratywistycznej filozofii historii. Przekonanie, że przeszłość nie może być przedmiotem obiektywnego przedstawienia, pozwoliło mu spojrzeć na historyka jako narratora, który organizuje fakty historyczne w opowieść, nadając im w ten sposób znaczenie. Zob. R. Barthes, *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz i Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.

⁴ Hayden White rozwijając tezy Barthes’a przyjmuje założenie, że przeszłość konstruowana jest przez historyka w tekście i poprzez teksty jest dostępna. Fabularyzacja, jako sposób organizacji faktów historycznych, uznaje za ważną literacką cechę narracji historycznej. White rewiduje też rozróżnienie między fikcją a historią, u podstaw którego leżało przeciwstawienie tego, co wyobrażone temu, co rzeczywiste. Według niego historyk „fikcjonalizuje” rzeczywistość minioną, opisując ją – niedostępną empirycznie – z udziałem wyobraźni literackiej. Zob. H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, przeł. M. Wilczyński, [w:] *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000. Paul Ricoeur przedstawia reprezentację jako literacką fazę operacji historiograficznej. Zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 313-379.

historyczne, wykorzystują procedury badawcze wypracowane w literaturoznawstwie⁵. Przedmiotem ich analiz są więc konstrukcje czasu, przestrzeni i bohatera⁶, rola metafor historiograficznych w przedstawianiu i poznawaniu przeszłości⁷, subiektywizacja poznania historycznego, manifestująca się poprzez jawną sytuację narracyjną i obecność w narracji „ja” historyka⁸.

Powieść historyczna i narracja historyczna przedstawiają przeszłość, czyli uobecniają to, co nieobecne. Bliskie sobie dyscypliny – mimo że domeną pierwszej jest fikcja, nawet wówczas gdy tematem są wydarzenia autentyczne, a domeną drugiej – dokument, nawet jeśli jest fabularyzowany – tworzą teksty, które dają czytelnikom złudzenie dostępu do rzeczywistości historycznej. Tworzą przeszłość utekstowioną, która ma charakter archiwum przechowującego wypowiedzi zarówno literackie, jak i historyczne.

Historiograficzna metapowieść jest formą przedstawienia przeszłości rozumianej jako archiwum tekstów. Intertekstualny charakter tej powieściowej odmiany gatunkowej sytuuje ją, pomimo zachowanej fikcyjności, w kontekście dyskursu historycznego. Teoria historiograficznej

⁵ Michał Głowiński zwraca uwagę na relacje między metodologią literatury i historii od momentu wprowadzenia kategorii narracji historycznej. Podkreślając wagę interdyscyplinarności, rozumianej jako wykorzystywanie narzędzi i kategorii innej dyscypliny, podaje przykład White'a jako badacza łączącego kompetencje teoretyka literatury, zajmującego się poetyką, z kompetencjami metodologa historii. Podkreśla ważne miejsce nauki o literaturze wśród nauk humanistycznych, dzięki wypracowanym przez nią bogatym i subtelnym metodom analizowania tekstów. Zob. M. Głowiński, *Monolog wewnątrzny Telimena i inne szkice*, Kraków 2007, s. 21–22. Narracyjność historii analizuje L. O. Mink, *Historia i fikcja jako sposoby pojmowania*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3. Przegląd stanowisk od starożytności do postmodernizmu, ukazujących relacje między historią a literaturą przedstawia H. Markiewicz, *Historia a literatura*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3.

⁶ J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1998.

⁷ W. Wrzosek, *Historia – kultura – metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*, Wrocław 1995.

⁸ Ewa Domańska charakteryzując „historię alternatywną”, podkreśla emocjonalne, subiektywne podejście historyka do przedmiotu badań. Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2 uzupełnione i uaktualnione, Poznań 2005, s. 260–264. Badaczka zwraca uwagę na zmianę wizerunku historyka, który coraz częściej postrzegany jest nie jako zimny scjentyista, lecz wrażliwy artysta. Zob. E. Domańska, *Filozoficzne rozdroża historii*, [w:] *Między modernizmem a postmodernizmem. Historiografia wobec zmian w filozofii historii*, pod red. E. Domańskiej, J. Topolskiego, W. Wrzoska, Poznań 1994, s. 25–26.

metapowieści – inspirowana ze strony literackiej teorią powieści niefikcjonalnej, ze strony historycznej zaś narratywistyczną filozofią historii – odnosi się do takich realizacji gatunku powieściowego, których twórcy – tematyzując relacje między historią a fikcją – wprowadzają refleksję metodologiczną nad warsztatem zarówno pisarza, jak i historyka⁹.

Narracja historyczna natomiast, szczególnie z obszaru „historii alternatywnej”, wpisuje się w dyskurs literacki. Mikrohistorie bliskie są w realizacji formom powieściowym i tak, jak one przedstawiają małe światy zwykłych ludzi z przeszłości. Tego typu piśmiennictwo historyczne, beletryzujące obraz rzeczywistości minionej, charakteryzuje się wpisaną w narrację subiektywną i emocjonalną postawę autora. Jawność sytuacji narracyjnej wiąże się z tematyzowaniem procesu badawczego, a tym samym ujawnianiem warsztatu historyka¹⁰.

Podobnie jak uhistoryczniona fikcja wymaga od literaturoznawcy wykorzystania metodologii badań historycznych, tak sfikcjonalizowana historia wymaga od historyka wykorzystania metod wypracowanych przez naukę o literaturze.

Przedmiotem dalszych rozważań będą powieści historyczne, które tematyzują proces poznawania i przedstawiania rzeczywistości minionej oraz udział w tym procesie narratora, a więc realizują tezę o powieści jako metodologii powieści¹¹. Teza ta odnosi się do takich realizacji ga-

⁹ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przykładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1996. Przykładem historiograficznych metapowieści w literaturze są powieści Jerzego Limona *Wieloryb. Wypisy źródłowe*, Gdańsk 1998 i *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy*, Warszawa 1999. Tematem *Wieloryba* jest organizowanie archiwum źródeł z historii Pomorza, źródeł fikcyjnych, stylizowanych na dokumenty historyczne. Narrator, w historiograficznych komentarzach, wprowadza refleksję na temat autentyczności i fikcyjności źródeł historycznych oraz na temat narracyjnego charakteru historii. *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy* także wpisuje się zarówno w dyskurs z zakresu teorii literatury, jak i teorii historii. Narrator, postrzegający przeszłość jako palimpsest, bada historię jednej ulicy. Traktując ją jak stanowisko archeologiczne, zdejmuje kolejne warstwy i odsłania nowe pokłady wiedzy o przeszłości. Historia rozumiana jako archeologia pamięci, włączona do gatunków literackich, poddana jest refleksji metodologicznej z perspektywy narratywistycznej filozofii historii.

¹⁰ Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, s. 259-275.

¹¹ M. Głowiński zauważa, że wewnątrzpowieściowa refleksja teoretyczna najlepiej realizowana jest w „nowej powieści”, której zadaniem – według Michela Butora – jest badanie samej siebie, własnych konwencji i schematów. Powieść stając się własną teorią, jest jednocześnie wypowiedzią metodologiczną. Zob. M. Głowiński, *Powieść jako metodolo-*

tunku powieściowego, w których zawarta jest refleksja warsztatowa na temat powstawania powieści oraz na temat jej teorii. Powieść historyczna także stała się dziedziną refleksji teoretycznej nad procesem poznawania przeszłości oraz dziedziną refleksji metodologicznej. Tematyzując zarówno własną poetykę, jak też poetykę pisarstwa historycznego, jest „powieściową metodologią powieści historycznej”¹². Powieść historyczna świadoma swojej metodologii rezygnuje z obiektywizującego odzwierciedlania dziejów, sprawiając wrażenie, że wydarzenia opowiadają się same. Tematyzuje natomiast czynności badawcze historyka oraz jego warsztat.

„Nowa powieść historyczna”¹³ – jak można ją nazwać – reprezentuje tendencje „nowej powieści”, a więc wynika z przeświadczenia, że stanowisko podmiotu poznającego ma wpływ na przedmiot poznania, którym w tym przypadku jest przeszłość. W tak rozumianej powieści pisarz nie rekonstruuje obrazu świata historycznego, lecz kreuje go z perspektywy własnej sytuacji poznawczej, charakteru dostępnych źródeł i zastosowanych metod. Tym samym przedmiotem zainteresowania pisarza nie są obiektywne fakty, lecz narzędzia, które je odkrywają, nie zdarzenia, lecz sposób myślenia o nich, nie fabuła, lecz technika.

W książce tej przedstawiam interpretacje powieści, w których jawna sytuacja narracyjna zaaranżowana jest w warsztacie historyka, a więc w przestrzeni umożliwiającej swoisty dostęp do przeszłości, jaki daje „laboratorium badawcze”. Są to powieści Hanny Malewskiej – *LISTY STAROPOLSKIE Z EPOKI WAZÓW*, *PANOWIE LESZCZYŃSCY*, *APOKRYF RODZINY*

gia powieści, [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1967, s. 77-82. Zob. też M. Butor, *Powieść jako poszukiwanie*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971.

¹² Głowiński mówiąc o powieści jako wypowiedzi metodologicznej, nazywa ją „powieściową metodologią powieści”. Zob. M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, s. 82. Formułę „powieściowej metodologii powieści historycznej” używa Małgorzata Czermińska, odnosząc ją do poetyki powieści historycznej Teodora Parnickiego. Motywuje to jawnością sytuacji narracyjnej oraz sproblematyzowaniem procesu twórczego. Zob. M. Czermińska, *Czas w powieściach Parnickiego*, Wrocław 1972, s. 45.

¹³ Tomasz Burek, poszukując w prozie polskiej lat sześćdziesiątych śladów „nowej powieści”, zwraca szczególną uwagę na sytuację powieści o temacie historycznym. Na marginesie swoich rozważań sugeruje potrzebę mówienia o „nowej powieści o temacie historycznym”, a swoją tezę rozwija na przykładzie powieści Jerzego Zawieyskiego *Wawrzynny i cyprysy* oraz *Korzenie*. Zob. T. Burek, *Zamiast powieści*, Warszawa 1971, s. 203.

– tematyzujące warsztat historyka-archiwisty oraz powieści Jacka Bocheńskiego, który w BOSKIM JULIUSZU kreuje narratora pełniącego rolę antykwariusza, natomiast w NAZO POECIE – rolę konferansjera. **Zamierzam wykazać, że powyższe powieści stają się miejscem teoretycznej refleksji nad warsztatem badawczym historyka, problematyką źródeł historycznych i zagadnieniem dostępu do przeszłości.**

Wymienione powieści Malewskiej i Bocheńskiego określam mianem „powieści warsztatowych”, gdyż tematyzują one warsztat historyka pokazując mechanizm wytwarzania tekstu o przeszłości. Cechą „powieści warsztatowej” jest zatem jawność sytuacji narracyjnej, aranżowanej w przestrzeni dostępu do źródeł historycznych, a więc – jak można powiedzieć metaforycznie – w przestrzeni dostępu do przeszłości. Narrator–historyk jest więc ukazany „w sytuacji”¹⁴ badawczej, którą określa podjęty przez niego temat, charakter dostępnych źródeł, metod pracy z nimi oraz typ odbiorcy, do którego wypowiedź jest kierowana. Tak rozumiana sytuacja narracyjna, zdeterminowana miejscem, w który przebiega, jest zarazem sytuacją poznawania przeszłości i opowiadania o niej. Narrator – manifestujący swoją obecność w tekście – ujawniając przed odbiorcą dramat poznawania przeszłości, wprowadza go do warsztatu historyka.

Następną cechą „powieści warsztatowej” jest stematyzowanie źródeł i metod pracy z nimi. Źródła autentyczne lub stylizowane na autentyczne są często cytowane jako materiał historyczny, uprawdopodobniający wywód narratora i dający odbiorcy wrażenie bezpośredniego kontaktu z minioną rzeczywistością. Wprowadzanie do struktur narracyjnych autonomicznych źródeł historycznych, jako głosów z epoki, jest gestem włączania powieści historycznej w dyskurs źródłoznawczy, który kształtują badacze zainteresowani nie tylko źródłem jako przedmiotem poznania, ale też podkreślający rolę historyka jako uaktywniającego źródła w swojej pracy poznawczej¹⁵. W powieści historycznej o charakterze war-

¹⁴ Tak określa Głowiński sytuację narratora w „nowej powieści”, który pozbawiony kompetencji wszechwiedzącego opowiadacza, mówi z określonego punktu widzenia determinującego narrację. Zob. M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, s. 89-90.

¹⁵ Taki problem jest przedmiotem refleksji Brygidy Kürbis w pracy *Cztery eseje o źródłoznawstwie*, Poznań 2007, s. 104-111.

sztatowym refleksja nad źródłami dotyczy zarówno historiograficznych możliwości ich wykorzystania, jak też wykorzystania ich jako tworzywa artystycznego w kreowaniu świata powieściowego. Współobecność w strukturze powieści tworzywa fikcyjnego i autentycznego skłania do refleksji nad obrazem świata historycznego jako konstruowanym przy udziale zarówno wiedzy historycznej, jak i wyobraźni. Fikcja i historia splatają się bowiem nie tylko w powieści, ale też w narracjach historycznych o podstawach naukowych. „Powieść warsztatowa” przedstawia więc narzędzia poznawcze, którymi dysponuje autor, często dając temu wyraz w komentarzach odautorskich, realizując tym samym tezę o powieści jako poszukiwaniu, w przypadku powieści historycznej poszukiwaniu narracyjnych form reprezentacji przeszłości.

„Powieść warsztatowa”, tematyzując relacje między fikcją i historią, wymaga interdyscyplinarnego odbioru, wykorzystującego metodologię badań zarówno literackich, jak i historycznych. Jawna sytuacja narracyjna angażuje odbiorcę jako współinterpretatora przywołanych w utworze tekstów z przeszłości, czyniąc go tym samym współautorem konstruowanego przez pisarza obrazu przeszłości.

„Powieść warsztatową” rozumiem jako literacki zapis operacji historiograficznej, którą Michel de Certeau definiuje jako związek trzech elementów: miejsca w rozumieniu społecznym i zawodowym (*lieu social*), procedury analitycznej (*pratiques „scientifiques”*) oraz zapisu (*écriture*). Zwraca przy tym uwagę, że praktyka historiograficzna zawsze realizuje się w przestrzeni społecznej, w miejscu przechowywania i udostępniania tekstów z przeszłości¹⁶. Operacja historiograficzna, czyli proces powstawania tekstów historycznych, rozumiana jest zatem jako system uwarunkowań, na który składają się: miejsce, czas, metody badawcze, sytuacja polityczna, społeczna, filozoficzna. Opowiadanie o przeszłości jest więc warunkowane miejscem, w którym przebiega proces poznawczy i w którym historyk snuje swoją opowieść. Tak jest w przypadku sytuacji narracyjnych w omawianych tu powieściach. Głos narratora-historyka

¹⁶ M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, 1975, s. 77-79. Problem miejsca, w którym przebiega operacja poznawcza podnosi także Ricoeur, analizując archiwum jako miejsce wytwarzania tekstów historiograficznych. Zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 220-223.

dobiega bowiem z przestrzeni archiwum, antykwariatu oraz sceny. Poznawanie przeszłości zawsze przebiega w przestrzeni, w której źródła historyczne są gromadzone, przechowywane i klasyfikowane. Charakter zdeponowanych źródeł wyznacza porządek poznawania przeszłości, inny na stanowisku archeologicznym, inny w archiwum, antykwariacie, muzeum, galerii, gabinecie osobliwości, pchlim targu czy w spektaklu *son et lumière*. W tych miejscach, warunkujących w każdym przypadku odmienny porządek poznawczy, realizuje się inny stosunek do przeszłości. Opowieści o czasie minionym, które w tych miejscach powstają, charakteryzuje inna struktura narracyjna, zależna od przebiegu procesu poznawczego oraz wrażeń estetycznych i emocjonalnych, które temu procesowi towarzyszą.

Powieści Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego, określane tu mianem „warsztatowych”, rozumiem właśnie jako literacką wykładnię operacji historiograficznej.

Przykładem są LISTY STAROPOLSKIE Z EPOKI WAZÓW (1959), będące zapisem doświadczenia archiwistycznego pisarki i stanowiące artystycznie zorganizowany zbiór listów z XVII wieku. Malewska zafascynowana XVII-wieczną korespondencją, ujawnia warsztat historyka-archiwisty, aby dać czytelnikowi możliwość zapoznania się z autentycznym dokumentem, ale też pozwolić mu uczestniczyć w pracy historyka rozumianej jako nadawanie znaczenia tekstom z przeszłości. Malewska ujawnia czytelnikowi tajemnice pracy archiwisty, wyjaśniając w komentarzach odautorskich – wprowadzających cechy wypowiedzi naukowo-historycznej – procedury z zakresu krytyki źródeł. Pozwala „podglądać” warsztat historyka, który porządkuje listy w bloki tematyczne, opatruje je notami proweniencyjnymi, przypisami wyjaśniającymi i komentarzami historycznymi. Zgromadzony materiał poddaje pisarka czynnościom historiograficznym i przy udziale wyobraźni włącza źródła w porządek narracyjny i fabularny.

Malewską fascynują źródła nie tylko w funkcji poznawczej. Materialność źródeł – listów, sylw, kopiariuszy – zachwyca ją, budzi emocje, a więc niesie doznania natury estetycznej. Pisarka stawia też pytania o etyczny wymiar pracy historyka, który dokonuje wyboru źródeł, wyłączając z archiwum te, które ilustrują przyjętą przez badacza tezę. Przed-

stawiając mechanizm wyboru źródeł oraz ich porządkowania w szeregi tematyczne, ukazuje Malewska wpływ historyka na przekazywany przez niego obraz przeszłości.

W LISTACH STAROPOLSKICH tematyзовany jest także warsztat autora powieści historycznych. Przedmiotem autotematycznych refleksji pisarki jest przyjęta przez nią forma narracyjna, skomponowana jako zbiór autentycznych źródeł historycznych, w tym przypadku listów, będących zapisem głosów z przeszłości. Percepcja takiej powieści wymaga od czytelnika nie tylko postawy obserwatora procesu twórczego, ale także postawy współtwórcy potencjalnych fabuł powieściowych, utajonych w listach, ukrytych pod warstwą dokumentów.

Autorka powieści – utożsamiana z narratorką, dzięki wyraźnemu pakto wi autobiograficznemu – ujawnia swoje kompetencje zawodowe źródłoznawcy, archiwisty praktyka i teoretyka powieści historycznej. Malewska poddając refleksji warsztat historyka i pisarza, wskazuje na wspólne im problemy związane z poznawaniem i przedstawianiem przeszłości. Przedstawiając archiwum jako metaforę fragmentarycznego dostępu do rzeczywistości minionej, zwraca uwagę na fakt, że jej obraz, w istocie fragmentaryczny i niepełny, wymaga zawsze dookreślenia, czy to poprzez pracę wyobraźni historycznej, czy literackiej. Książka może być czytana jako reprezentatywna zarówno dla literatury o charakterze autotematycznym i sylwicznym, jak też dla naukowego dyskursu historycznego.

Pod wpływem archiwistycznych doświadczeń Malewskiej powstała także powieść PANOWIE LESZCZYŃSCY (1961), która podobnie jak LISTY STAROPOLSKIE wyrasta z fascynacji XVII-wiecznymi źródłami, głównie sylwami i kopiariuszami. W przypadku tej powieści źródła historyczne zostały przez pisarkę wykorzystane przede wszystkim jako podstawa stylizacji literackiej, w wyniku której wykreowana została, na wzór sylw domowych, sylwa rodu Leszczyńskich. Zawiera ona także autentyczne źródła, które – nieopatrzony wprowadzie przez pisarkę komentarzem naukowo-historycznym – mogą być rozpoznane przez odbiorcę jako cytowane w LISTACH STAROPOLSKICH, dzięki wyraźnie zarysowanej przestrzeni intertekstualnej, w którą wpisują się obie wspomniane powieści.

Pisarka buduje sytuację narracyjną jako sytuację lektury książki domowej typu *silva rerum*. Lektura ta staje się zarazem refleksją nad mecha-

nizmem powstawaniem takich ksiąg, w których przez kilka pokoleń zapisywano informacje dotyczące życia rodzinnego i spraw państwowych, w które włączano – jak cytaty z rzeczywistości – dokumenty różnego rodzaju, a czasem je wyłączano, manipulując obrazem rzeczywistości przekazywanym potomnym.

Malewską interesuje – z perspektywy warsztatu historyka – powstawanie źródeł oraz ich funkcjonowanie. Procesy te poddaje fabularyzacji, czyniąc je tematem powieści. Ukazuje bowiem, jak kolejni skrybowie tworzący sylwę domu Leszczyńskich – różniący się sposobem postrzegania i oceny otaczającej ich rzeczywistości – dokonują wyboru i selekcji zamieszczanych informacji. W powieści powraca więc problem autentyczności oraz fragmentaryczności pozostawionych źródeł. Sylwa wykreowana w PANACH LESZCZYŃSKICH nabiera charakteru metaforycznego i może być rozpoznawana jako palimpsest, w którym usuwane informacje zastępowane są nowymi, często przekazującymi inną wersję minionych wydarzeń. Powieściowa sylwa może być też porównana do archiwum pamięci rodzinnej, organizowanego przez pokolenia, ale też reorganizowanego i przekształcanego ze względu na funkcję, jaką w danym momencie historycznym ma pełnić.

Autorka w tej powieści – czyniąc bohaterami powieści sekretarzy panów Leszczyńskich i powierzając im zadanie prowadzenia sylwy – odsłania warsztat, w którym powstają rękopisy typu *silva rerum*, w którym wytwarzane są świadectwa epoki. Odsłania też warsztat historyka, który poprzez te dokumenty próbuje poznać i zrozumieć przeszłość oraz warsztat pisarza, wykorzystującego je jako materiał literacki. Powieściowy świat historyczny budowany w oparciu o sylwy i kopiariusze ma podobnie, jak w poprzedniej powieści, charakter fragmentaryczny i niespójny.

Kolejną z omawianych tu powieści jest APOKRYF RODZINNY (1965), utwór autobiograficzny, w którym Malewska – ponownie wykorzystując doświadczenie archiwistki – podejmuje próbę odtworzenia rodzinnego archiwum. Narracja w tym tekście zorganizowana jest jako zapis postępowania badawczego, mającego na celu ustalenie genealogii rodu. Pisarka odtwarza historię rodziny na podstawie różnych źródeł – prawdziwych i stylizowanych – jakimi są oficjalne dokumenty państwowe, listy

prywatne, pamiętniki, fotografie, rodzinne opowieści oraz materialne pamiątki pozostawione przez przodków. Wszystkie one wymagają różnych narzędzi poznawczych i opowiadają inne historie, mikrohistorie. W istocie archiwum rodzinne pisarki staje się zbiorem owych mikrohistorii wprowadzanych przez nią z fragmentów przeszłości.

W *APOKRYFIE RODZINNYM* pisarka traktuje archiwum domowe jako warsztat genealoga, interpretującego źródła i jednocześnie poddającego refleksji nieobecność innych źródeł, które – gdyby nie zostały zniszczone przez czas, czy ludzi – mogłyby ukształtować inny obraz rodzinnej przeszłości. Historia rodziny rozumiana jest więc przez pisarkę jako narracja o charakterze apokryficznym, nie tylko dlatego, że opowiada o wydarzeniach dziejących się na obrzeżach wielkiej historii, ale też dlatego, że robi to na podstawie niekompletnych i nie zawsze prawdziwych źródeł, w których prawda miesza się z fikcją, historia z wyobraźnią.

Narracja o przeszłości rodziny prowadzona w oparciu o archiwum, zawierające różnorodne dokumenty, przyjmuje formę wypowiedzi fragmentarycznej, w której obok literackich portretów przodków, znajdują się opisy przedmiotów, sytuacji, zjawisk. Tym samym przypomina ona swoją formą sylwę, charakteryzującą się różnorodnością zebranych w niej informacji.

W *APOKRYFIE RODZINNYM* autorka wykorzystuje warsztatowe doświadczenie zdobyte w pracy nad *LISTAMI STAROPOLSKIMI* i *PANAMI LESZCZYŃSKIMI*, utworami tematyzującymi archiwum i formy pracy z nim. Organizowane przez narratorkę archiwum domowe, stanowi w istocie archiwum rodzinnej pamięci, w którym wspomnienia poszczególnych członków rodziny stanowią treść odrębnej opowieści, jednocześnie splatając się ze sobą, uzupełniając wzajemnie. Opowieść o dziejach rodziny jest przykładem prywatyzacji przeszłości. Narratorka – identyfikowana z autorką – nie tylko wpisuje siebie, jako historyka, w narrację, ale tworząc narrację genealogiczną na kształt galerii przodków, zamieszcza w niej także swój portret.

Powieść Jacka Bocheńskiego *BOSKI JULIUSZ* (1961) także można nazwać „powieścią warsztatową”, chociaż jej warsztatowość ma nieco inny charakter. Historyk-narrator w powieści Bocheńskiego występuje bowiem w roli antykwariusza, a więc miłośnika starożytności, któ-

ry przedstawia przeszłość z perspektywy popularyzującego ją amatora. W antykwariacie zatem przeszłość przetwarzana jest w historię ciekawą i użyteczną.

Narrator przedstawia biografię Juliusza Cezara w formie podręcznika „dla miłośników boskości”, w którym odpowiada na pytanie: jak Cezar został bogiem? Antykwariusz, chcąc przybliżyć czytelnikom swoich zapisków kwestię boskości Cezara, interpretuje źródła, którymi są głównie pamiętniki bohatera, jak też teksty jemu współczesnych i późniejsze prace historyczne. Badania prowadzi w swoim warsztacie, który nazywa „gracjarnią”, wśród starych, niekompletnych dokumentów oraz zakurzonych, obtłuczonych posążków. Antykwariat jako miejsce gromadzenia fragmentów przeszłości, fascynuje i kusi możliwością bezpośredniego z nią kontaktu. Fragmentaryczny charakter zbiorów antykwarskich motywuje także fragmentaryczną i brulionową formułę tworzonej tu opowieści.

W przestrzeni antykwariatu przeszłość uobecnia się poprzez teksty, które narrator interpretuje i na podstawie których tworzy swój tekst o przeszłości. Tu jednak przeszłość jawi się też jako pełna luk, które amator przeszłości „zalepia” przy pomocy wyobraźni. Biografia Juliusza Cezara ma zatem charakter zarówno dyskursywnego wywodu o cechach naukowych, jak też wypowiedzi eseistyczno-literackiej.

Historyk w roli antykwariusza ponad zainteresowanie faktem historycznym – biografia Cezara jest powszechnie znana – przedkłada zainteresowanie czynnością opowiadania o przeszłości oraz funkcją, jaką to opowiadanie może pełnić. Tematyzując materiał źródłowy oraz proces twórczy zwraca uwagę na fakt, że historia Cezara jest opowieścią ciągle aktualizującą się w nowych warunkach politycznych i wobec nowych form sprawowania władzy. Jest przekonany, że przekazywanie starych historii kolejnym odbiorcom wymaga nowych fabularyzacji, czyli innych sposobów przekształcania zespołu faktów w opowiadanie i dlatego właśnie różne biografie Cezara w różny sposób go portretują. W istocie Bocheński tematyzuje czynność wytwarzania tekstu historiograficznego.

Historyk w warsztacie antykwariusza nadaje swoim opowieściom wartość komercyjną, kierując je do konkretnego klienta, który szuka w przeszłości wiedzy o terażniejszości, przekonany, że historia jest na-

uczycielką życia. W warsztacie antykwariusza przebiega zatem proces ubierania współczesności w kostium starożytny.

W NAZO POECIE (1969), podobnie jak w BOSKIM JULIUSZU, Bocheński kreuje narratora jako historyka amatora, którego zadaniem jest nie tyle badanie przeszłości, ile jej popularyzowanie. Narrator-konferansjer wywołuje zza kulis, rozumianych tu jako metafora dziejów, wydarzenia z życia Publiusza Owidiusza Naza. Następnie przedstawia je na scenie, która w powieści stanowi wyobrażenie historii. Pisarz ukazuje mechanizm amatorskiego „wytwarzania” opowieści historycznej kierowanej do szerokiej publiczności. Konferansjer reżyseruje bowiem przeszłość i, w celu popularyzacji, nadaje jej kształt lekkiego widowiska estradowego.

Opowieść o przeszłości skierowana do publiczności zgromadzonej w teatrze rewiowym musi mieć atrakcyjną i formę, i tematykę. Widowisko zatem – z udziałem dobrze bawiącej się widowni, skandującej i wystukującej rytm – złożone ze skeczy, monologów i scenek rodzajowych, przedstawia Owidiusza jako idola starożytnej pop-kultury, którego życie jest splotem wątków miłosnych i kryminalnych. Odbiorcą masowego bowiem interesuje najczęściej biografia, przekształcona w sensacyjną opowieść o życiu popularnej osoby.

Historyk amator w swoim warsztacie poddaje niekonwencjonalnym metodom badawczym niekonwencjonalne źródła historyczne. Przedmiotem jego interpretacji są bowiem dzieła Owidiusza – ELEGIE MIŁOSNE, PRZEMIANY, ŻALE – które konferansjer traktuje jak świadectwa życia poety. Intryguje go szczególnie polityczno-kryminalny wątek biografii poety, zakończony jego tajemniczą banicją. Narrator zamienia więc rolę konferansjera na rolę detektywa, który „przesłuchuje” źródła historyczne niczym świadków w sprawie wygnania Owidiusza. Historyk-detektyw postrzega przeszłość jako zbiór zagadek kryminalnych, wobec których stawia hipotezy i szuka dowodów. Każda z hipotez staje się propozycją innej opowieści, konstruowanej na podstawie tych samych faktów. Konferansjer w roli detektywa – chcąc utrzymać widza w napięciu i zapewnić mu dobrą zabawę – szczególną wartość przypisuje źródłom, które milczą lub przekazują nieprawdziwe relacje o przebiegu zdarzeń.

Bocheński w swojej powieści zwraca uwagę na skomplikowane relacje między kulturą wysoką i niską, a tym samym na skomplikowane

relacje między wysokimi i niskimi formami historiografii. Historiografia popularna – w powieści reprezentowana przez widowisko – zaspokaja zapotrzebowanie odbiorców zarówno na wiedzę historyczną, jak też emocje związane z wydarzeniami z przeszłości. Potoczna świadomość historyczna kształtuje się bowiem nie tylko w oparciu o wiedzę, ale przede wszystkim w oparciu o emocje.

Powieści Malewskiej i Bocheńskiego sytuują się w dyskursie zarówno literackim, jak i historycznym, będąc efektem połączenia estetycznej postawy pisarza oraz badawczej postawy historiografa. Pisarze ci, ujawniając kulisy operacji historiograficznej, a więc źródła i metody pracy z nimi, sytuują swoje utwory na pograniczu literatury i narracji historycznej, nadając im cechy eseju historycznego. Sproblematyzowana w nich praktyka historyczna jest z jednej strony realizacją profesjonalnego, opartego na źródłach, poznawania przeszłości, z drugiej zaś poznawania amatorskiego, opartego na pamięci potocznej i wyobraźni¹⁷.

•••

W interpretowanych tu powieściach sytuacja narracyjna – będąca jednocześnie relacją z przebiegu operacji historiograficznej – osadzona jest w przestrzeni, która w istocie jest przestrzenią dostępu do przeszłości. Archiwum, antykwariat i scena inaczej udostępniają przeszłość i warunkują inny model jej odbioru. W archiwum prowadzona jest profesjonalna praktyka systematyzowania źródeł, antykwariat otwiera przed klientem amatorskie doświadczenia minionej rzeczywistości jako zbioru jej fragmentów, natomiast scena estradowa, będąc miejscem uobecnienia się przeszłości, czyni z niej towar na rynku rozrywki. W omawianych tu powieściach przestrzeń, w której odbywa się kontakt z przeszłością, jest zasadą organizacji planu kompozycyjno-tematycznego¹⁸. Wyraźnie wy-

¹⁷ O szeroko pojmowanej praktyce historycznej, obejmującej różne formy poznania historycznego pisze K. Pomian. Interesują go też trudne relacje między historią a fikcją literacką oraz ich wzajemne oddziaływania. Zob. K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006, s. 224-227.

¹⁸ Taką funkcję przypisuje Janusz Sławiński „przestrzeni przedstawionej”, wyodrębnionej przez niego jako jeden z wielu typów przestrzeni w dziele literackim. Zob. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] tenże, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, s. 171-188.

eksponowana sytuacja narracyjna, funkcjonalizująca narratora – archiwistę, antykwariusza i konferansjera – jako podmiot poznający i przedstawiający przeszłość, zależna jest od przestrzeni, w której się konstytuuje. Przestrzeń nie jest tu przywoływana na poziomie opisu, ale uobecnia się jako sceneria, którą można porównać do rozstawiania dekoracji, ważnych ze względu na to, co się w nich rozgrywa¹⁹.

W tradycyjnej, fabularnej powieści historycznej przestrzeń „rozstawiana” jako dekoracje, a więc przestrzeń geopolityczna, w której rozgrywa się akcja utworu, jest ważnym elementem poetyki gatunku. Przedmiotem moich zainteresowań nie jest przestrzeń „uhistoryczniana”²⁰, w której rozgrywa się fabuła, ale ta, w której przebiega narracja. W powieściach Malewskiej i Bocheńskiego narracja, przebiegając w scenerii archiwum, antykwariatu czy sceny estradowej, staje się relacją z dramatu, w którym bierze udział opowiadający, dramatu niemożności poznania i niemożności przedstawienia przeszłości. Poznawanie przeszłości zawsze odbywa się w jakiejś zinstytucjonalizowanej przestrzeni i ona – w zależności od tego, czy jest to stanowisko archeologiczne, archiwum, muzeum czy antykwariat – wyznacza porządek i przebieg operacji historiograficznej. Zatem przestrzeń wykreowana w omawianych powieściach jest środowiskiem poznania historycznego oraz środowiskiem, w którym wytwarzany jest tekst historiograficzny.

Przestrzeń, w której przebiega poznanie historyczne jest przestrzenią realną, natomiast przedstawiona w dziele literackim staje się przestrzenią mówiącą²¹. Toteż archiwum, antykwariat i scenę można włączyć w zakres tak zwanych metafor przestrzennych²², których zadaniem jest wizualizacja wyobrażeń, a w przypadku omawianych powieści wizuali-

¹⁹ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze*, s. 184.

²⁰ Andrzej Stoff pisząc o kształtowaniu przestrzeni w powieści historycznej – dokonując przy tym przeglądu tej problematyki – zajmuje się analizą zjawiska „uhistoryczniania” przestrzeni. Zob. A. Stoff, *Uwagi o sposobie kształtowania przestrzeni w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Teoretyczne aspekty powieści historycznej*, pod red. T. Bujnickiego, Katowice 1986, s. 49-69.

²¹ Rozróżnienie na przestrzeń omawianą (przestrzeń-treść) oraz przestrzeń mówiącą (przestrzeń-przenośnię) omawia G. Genette, *Przestrzeń i język*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 228-229.

²² Zjawisko metaforyki przestrzennej opisuje M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, [w:] tenże, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 198-205.

zacja procesu poznawania przeszłości. Malewska i Bocheński, nie omawiając przestrzeni, a jedynie ją sygnalizując, kreują przestrzeń mówiącą – archiwum, antykwariat, scenę – jako metaforę dostępu do przeszłości, a tym samym metaforę jej poznawania i przedstawiania.

Archiwum, antykwariat i scena są miejscem różnych praktyk historiograficznych, warunkowanych różnym charakterem interpretowanych źródeł i zastosowanych narzędzi. W warsztacie archiwisty, będącym metaforą profesjonalnego dostępu do przeszłości, ma miejsce krytyka źródeł, których fragmentaryczna natura odsłania taki właśnie fragmentaryczny obraz historycznego świata. W powieściach Malewskiej – zarówno w *LISTACH STAROPOLSKICH* i *PANACH LESZCZYŃSKICH*, gdzie poddano refleksji metodologicznej XVII-wieczne listy i kopiańskie, jak i w *APOKRYFIE RODZINNYM* omawiającym współczesne autorce memorabilia – stematyzowany jest problem organizacji przez historyka materiału źródłowego oraz jego fabularyzacji przez pisarza.


W *BOSKIM JULIUSZU*, w warsztacie antykwariusza, będącym metaforą amatorskiego dostępu do przeszłości, ma miejsce konstruowanie obrazu świata minionego z pozostałych po nim fragmentów. Antykwariusz Bocheńskiego, opowiadając biografię Juliusza Cezara, „skleja” ją z dostępnych mu źródeł, jak skleja się rozbity na kawałki starożytny posąg. W efekcie powstaje wiele mozaikowych przedstawień Cezara, w których fakty spaja wyobraźnia i które zależą od charakteru interpretowanych źródeł. Mozaikowy i fragmentaryczny obraz przeszłości narrator ujmuje w formę brulionu, najlepiej oddającą zawziętość procesu historycznego poznania.

W *NAZO POECIE*, w warsztacie teatralnym, także pod kierunkiem historyka-amatora, powstaje opowieść o życiu Owidiusza, przedstawiona na scenie w formie rewiowej składanki. Konferansjer przedstawia historię w metaforycznej formie widowiska o epizodycznym charakterze, w którym wydarzenia komiczne mieszają się z tragicznymi, a trywialne z epokowymi.

We wszystkich omawianych tu utworach tematem jest problem dostępu do przeszłości, a tym samym problem źródeł, poprzez które ten dostęp jest możliwy oraz warsztatu, w którym źródła poddane krytyce stają się podstawą narracji. Sytuacja narracyjna w powieściach Hanny

Malewskiej i Jacka Bocheńskiego, przebiegająca w przestrzeni konkretnej praktyki historycznej, oddaje proces poznawania przeszłości. Narrator, jako historyk ujawniający swój warsztat, staje się bohaterem powieści, przenosząc uwagę odbiorcy z opowiadanej fabuły na czynność opowiadania. Opowiadanie zaś, budowane w oparciu o różnorodne źródła, fragmentaryczne w swojej kompozycji, oddaje także fragmentaryczny obraz świata historycznego.





ROZDZIAŁ I

*Przeszłość
zdeponowana
w archiwum*

Malewskiej doświadczenie archiwum

Hanna Malewska w latach pięćdziesiątych, po zamknięciu miesięcznika „Znak”, pracowała jako archiwistka w Bibliotece Kórnickiej, gdzie zajmowała się indeksowaniem XVII-wiecznych miscellaneów. Efektem pracy nad archiwaliami z epoki Wazów było nie tylko zinwentaryzowanie ogromnego zbioru listów, ale przede wszystkim fascynacja archiwum, której dała wyraz w swoich powieściach.

Pisarka doświadczyła archiwum, organizując je i użytkując. Inwentaryzowanie dokumentów było szczególną formą organizacji archiwum, a więc porządkowania przeszłości poprzez wprowadzanie ładu do materiału historycznego. Jako użytkownik natomiast podzieliła wybrane archiwalia na bloki tematyczne, aby w ten sposób opowiedzieć kilka historii o przeszłości, historii uśpionych w starych rękopisach. Archiwizacja XVII-wiecznych listów magnackich, reprezentujących – jak twierdzi pisarka – złoty wiek epistolografii polskiej, zaowocowała bowiem pomysłem wydania książki, w której Malewska zamieściła część opracowanych przez siebie listów z historyczno-literackim komentarzem. Są to LISTY STAROPOLSKIE Z EPOKI WAZÓW. Ta niezwykła książka jest więc efektem pracy archiwisty, historyka i powieściopisarza w jednej osobie. Autorka w autotematycznych komentarzach ujawnia tajniki swoich badań nad przeszłością, wtajemnicza w metody krytyki i interpretacji źródeł historycznych, a także wprowadza czytelnika w atmosferę archiwum jako miejsca, w którym spod stosów dokumentów wnikliwemu badaczowi ukazuje się przeszłość. Pisarka łączy w swojej pracy fascynację dokumentami staropolskimi jako źródłami wiedzy o epoce oraz jako tworzywem literackim. W dokumentach staropolskich Malewską

fascynuje także ich materialność i właśnie jako przedmioty pochodzące z przeszłości budzą emocje, którym często daje ona poetycki wyraz.

„Terminator archiwum” – jak nazwała siebie pisarka – porwana przez „urok mówiących szpargałów” znalazła w nich „konkret ludzki” i „żywą historię”¹, a więc to, co najważniejsze dla pisarza szukającego w źródłach historycznych kontaktu z przeszłością. Poszukiwanie przeszłości w zdeponowanych w archiwum dokumentach staje się doświadczeniem niezwykłym, gdyż stapia się w nim wyobraźnia historyczna z wyobraźnią literacką. Malewska, chcąc przekazać czytelnikowi emocje towarzyszące szperaniu w zakurzonych foliach, tak oto opisuje doświadczenie archiwizowania:

A więc naprzód przyjemność, tak dobrze znana turystom, odkrywania skromnych, ale nie znakowanych dotąd ścieżek. Jest to zetknięcie z historią ułamkową, pełną zagadek, ślepych zaułków, pozbawioną na bliski dystans syntezy, lecz za to wolną od „jasnych” schematów. (...) W spokoju pustelniczej pracy wszystko brzmi rezonansem wyobraźni, takiej, która chce kontemplować, budować. A więc jakoś i wyrokować. Budzi się i dolega tak bardzo nasza polska potrzeba własnego, jeszcze jednego rozrachunku z historią narodową. Sondujemy tu jej dno, przyglądamy się podszewce. (...) Jak pisarz swą wizję rzeczywistości – i jak czytelnik propozycję pisarza – tak jakoś ujmujemy, oglądamy i wysłuchujemy po swojemu epokę; nie przesądzając, że jutro przemówić może ona inaczej. Podobnie jak znajomy człowiek, który sprawia nam niespodzianki. (...) Jest to szczególnie przeżycie, kiedy ów cienki osad wiadomości, jaki zostaje normalnie po szkole łącznie z uniwersytetem, ów spreparowany szkielet historii, nagle pozwala mierzyć sobie tętno i ciśnienie².

Archiwum było więc dla pisarki miejscem szczególnym. Tu dotykała przeszłości, źródła otwierały przed nią obraz minionych epok, wsluchiwała się w dobiegające z nich głosy. Jej udziałem było więc takie doświadczenie, które według Jerzego Topolskiego towarzyszy zawsze pracy historyka, a jest wywołane, jak twierdzi, nieepistemologiczną funkcją źródeł³. Topolski podkreśla bowiem fakt, że źródła oprócz funkcji poznawczej mają także siłę emocjonalnego oddziaływania na historyka, gdyż zawsze

¹ H. Malewska, *Listy staropolskie z epoki Wazów*, Warszawa 1977, s. 11.

² Tamże, s. 11-12.

³ J. Topolski, *Czy historyk ma dostęp do przeszłej rzeczywistości? Problem źródeł historycznych*, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko?*, oprac. E. Domańska, Poznań 1997, s. 68.

są uwikłane w sytuacje psychospołeczne, zarówno w momencie powstania, jak i w momencie odbioru. W przypadku źródeł archiwalnych funkcja nieepistemologiczna jest szczególnie ważna, gdyż historyka często ujmuje materialna strona dokumentu, fizycznie przecież obecnego w minionych epokach, które zazwyczaj pozostawiają na nim swoje ślady.

Hans Ulrich Gumbrecht także zwraca uwagę na towarzyszącą historykom potrzebę „bezpośredniego” doświadczenia przeszłości. Nazywa to „pragnieniem uobecnienia przeszłości”, uczynienia jej obecną: „Myślę tutaj o uobecnieniu przeszłości w rzeczach znajdujących się w muzeach, w przedmiotach, które można dotknąć i wobec których znajdujemy się w przestrzennej bliskości”⁴.

Archiwum zaspokaja pragnienie zmysłowego doświadczenia przeszłości, a więc „dotykania przeszłości” obecnej w przedmiotach. Przejawem takiej potrzeby jest wzrost zainteresowania badaniami archiwalnymi, które Gumbrecht tłumaczy potrzebą gromadzenia źródeł i obcowania z dokumentami historycznymi. Zauważa, że dla wielu uczonych właśnie kontakt ze zbiorami archiwalnymi, kontakt bezpośredni – jak możliwość dotykania oryginalnego rękopisu – jest ważny, pomimo że łatwiej dostępny byłby dokument wydany w krytycznym opracowaniu⁵.

Malewską, poszukującą w archiwum „konkretu ludzkiego” i „żywej historii”, urzekły listy, które – jak twierdzi – najlepiej przechowują i przekazują wiedzę o życiu. Poprzez listy ludzie mówią własnymi głosem, a pisarka analizując styl listów i wpatrując się w ich zapis wchodzi w bezpośredni kontakt z ludźmi z przeszłości, staje przed ich tajemnicą. Zarówno w listach prywatnych, dających wyraz jednostkowym doświadczeniom, jak i w listach publicznych, będących świadectwem uczestnictwa w dziejach, obecne jest „żywe słowo” i ono daje wgląd w „żywą historię” współtworzoną przez konkretnych ludzi.

Pisarkę urzekły więc surowe, często wskazujące na nieporadność językową autorów, teksty XVII-wiecznych listów. Z perspektywy rzetelnej postawy badawczej pisarka we wstępie zaznacza: „ktokolwiek dotykał

⁴ H. U. Gumbrecht, *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, przeł. E. Domańska, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2002, s. 118.

⁵ Tenże, *Gdy przestaliśmy uczyć się historii*, przeł. M. Zapędowska, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, s. 198.

źródeł, wie, jaką nakładają odpowiedzialność⁶. Niełatwą sytuację badawczą, jaką jest opracowywanie XVII-wiecznych listów przedstawia zatem w autotematycznych wypowiedziach wplecionych w materię utworu, a są to wypowiedzi formułowane z perspektywy archiwisty, historyka, edytora i pisarza.

Malewska-archiwistka spośród korespondencji XVII-wiecznej wybrała listy – według niej – najbardziej reprezentatywne dla epoki, scaliła je w zbiorze wprawdzie fragmentarycznym i opartym na niedomówieniu, ale zarazem spójnym, dzięki uporządkowaniu tematycznemu. Tak więc efektem zamysłu autorskiego jest układ korespondencji, natomiast efektem pracy historyka jest dbałość o jej zrozumienie. W tym celu pisarka kontekstualizuje przedrukowane listy, opatrując je w komentarzach uzupełniającymi informacjami o przedstawionych w listach wydarzeniach i uczestnikach tych wydarzeń. Jako archiwistka zaproponowała Malewska czytelnikowi precyzyjne uporządkowanie korespondencji oraz komentarze ujawniające tajniki pracy w archiwum, jak też swój emocjonalny stosunek do tejże pracy. Doświadczenie archiwum, w ciszy którego dokumenty z epoki, ręcznie zapisane świadectwa obecności ludzi, odsłaniają przeszłość i pozwalają usłyszeć głosy z niej dobiegające, jest doświadczeniem historycznym i literackim zarazem.

Efekt „terminowania” w archiwum są zatem LISTY STAROPOLSKIE Z EPOKI WAZÓW, książka ciekawa w aspekcie literackim i historycznym, której zrębem zasadniczym jest wybór listów z bogatej magnackiej korespondencji XVII wieku, listów podanych w surowej formie autentyku, bez nadmiernych wyjaśnień ułatwiających odbiór, gdyż – jak zauważa autorka – tylko autentyk ma zarazem walory artystyczne i historyczne. LISTY STAROPOLSKIE mają charakter zbioru wykreowanego⁷, który powstał

⁶ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 9.

⁷ Odwołuję się tu do określenia Jana Trzynadlowskiego, który wyodrębnił dwa modele zbiorów listów: „naturalny” – zbiór korespondencji prywatnej kształtujący się w porządku biograficznym korespondentów oraz „wykreowany” – zbiór, któremu kształt nadaje badacz, edytor, zbieracz lub archiwista, decydując tym samym o ostatecznym kształcie korespondencji. Zob. J. Trzynadlowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 88; Janusz Maciejewski podejmuje polemikę z Trzynadlowskim, doprecyzowując jego stwierdzenia. Por. J. Maciejewski, *List jako forma literacka*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, pod red. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 217.

jako efekt pracy edytorskiej, polegającej na dokonaniu wyboru spośród ogromu XVII-wiecznej korespondencji, pracy historiograficznej, polegającej na obudowaniu listów komentarzem oraz pracy pisarskiej, nadającej wybranej korespondencji kształt fabularny. Malewska tak oto pisze o genezie książki sytuującej się jednocześnie w obszarze dyskursu literaturoznawczego i historiograficznego:

A jej geneza była bardzo osobista. Bliska przez to genezie powieści, w której autonomiczny, osobiście przeżyty świat ma się stać światem dostępnym. To dzieło kilkudziesięciu piór, zrastając się w całość, nie szczędziło mi nie tylko naukowych, ale czysto pisarskich kłopotów. Na końcu zaś darzy mnie pisarskimi wątpliwościami⁸.

Ten osobisty komentarz, jakich wiele w książce, wprowadza często przez narratorkę tematyzowany problem warsztatu i historyka, i pisarza. W LISTACH STAROPOLSKICH jako „powieści warsztatowej” autorka przedstawia swój stosunek do źródeł historycznych oraz do możliwości użycia tych źródeł jako tworzywa artystycznego. Refleksja nad warsztatem jednocześnie historyka i pisarza dotyczy także powieści PANOWIE LESZCZYŃSCY, napisanej wkrótce po LISTACH STAROPOLSKICH, a tworzonej w oparciu o ten sam materiał historyczny. Sulikowski przedstawiając biografię duchową pisarki zwraca uwagę na konflikt postaw: artystycznej cechującej pisarza i badawczej – historyka. O postawie twórczej Malewskiej pisze:

Współdziałanie archiwisty (skrupulatnego badacza o nastawieniu profesjonalnym) z prozaikiem, dążącym do skonstruowania pewnej fabuły, wywołuje konflikt, dostrzegalny już we wcześniejszej twórczości: być historykiem, ceniącym przede wszystkim rzetelność wobec faktów, czy raczej być artystą, z konieczności więc zmyślaczem?⁹

Sulikowski podkreśla fakt, że Malewska w swojej książce przedkłada metodę idiograficznego opisu oraz interpretację pojedynczych, niepowtarzalnych faktów ponad uogólniające podręcznikowe syntezy. Przedkłada zatem codzienność wyłaniającą się z dokumentu osobistego ponad

⁸ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 10.

⁹ A. Sulikowski, „Pozwolić mówić prawdzie”. *O twórczości Hanny Malewskiej*, Lublin 1993, s. 195.

prawa naukowe tworzone w uogólniających rozprawach. Taki stosunek do przeszłości obecny jest także w innych jej powieściach historycznych. Sulikowski przypisuje szczególną rolę LISTOM STAROPOLSKIM ze względu na stematyzowany tu warsztat autora powieści historycznych. W tym utworze bowiem autorka nie daje czytelnikowi czystej fabuły, pozbawionej metodologicznych „szwów”, a wręcz przeciwnie, dzieli się z nim swoją metodologiczną wiedzą i badawczym niepokojem. Ujawnia trud i radość pracy z dokumentami archiwalnymi, ukazuje problem selekcji tekstów i ich historycznego opracowania. W ten sposób właśnie owe metodologiczne „szwy” stały się integralną częścią utworu.

W metodologicznej refleksji nad warszatem autora powieści historycznych ważne miejsce zajmuje problem źródła. Ono bowiem – jako pretekst i inspiracja każdej opowieści o przeszłości – pobudza wyobraźnię i pozwala wizualizować przeszłość, stając się przyczyną przeżycia historycznego, które wiąże się z psychologicznym i emocjonalnym aspektem pracy historyka. Malewska nie ukrywa, że w jej pracy twórczej proces przekładania tekstu źródłowego na narrację historyczną czy literacką budzi emocjonalną postawę wobec przeszłości. Ta, wspomniana wcześniej, nieepistemologiczna funkcja źródeł pozwala historykowi „odczuwać” przeszłość na kształt odczuwania życia, w którym jest zanurzony¹⁰. Taki moment Frank Ankersmit nazywa „doznaniem historycznym” czy „doświadczeniem historycznym”, które w wyniku intelektualnego natchnienia prowadzi do bezpośredniego kontaktu z przeszłością¹¹. Takie doznanie jest jak wyrwa w czasie, jak szczelina, przez którą można zajrzeć w minioną rzeczywistość.

Doświadczenie historyczne jest zatem, by tak powiedzieć, „wyrwą” lub „przerwą” w ciągłości zarówno naszego doświadczenia, jak i wiedzy na temat rzeczywistości. Można zatem dowieść, że doświadczenie historyczne jest ostatecznie pewną odmianą doświadczenia estetycznego¹².

¹⁰ J. Topolski, *Czy historyk ma dostęp do przeszłej rzeczywistości?*, s. 68.

¹¹ F. Ankersmit, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i postmodernistyczne doświadczenie*, przeł. E. Domańska, [w:] tenże, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Kraków 2004, s. 213.

¹² F. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, przeł. S. Sikora, [w:] tenże, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, s. 224.

Malewska jest zafascynowana autentyciem właśnie z takiego powodu, o jakim pisze Ankersmit. Autentyk bowiem łącząc w sobie wartość historyczną i estetyczną, a tym samym funkcję poznawczą i emocjonalną, jest swoistą obietnicą kontaktu z przeszłością, obietnicą doświadczenia historycznego. Można więc przyjąć, że środowiskiem takiego doświadczenia jest właśnie archiwum. W cytowanym już wcześniej fragmencie Malewska pisze o pracy w archiwum:

W spokoju pustelniczej pracy wszystko brzmi rezonansem wyobraźni, takiej, która chce kontemplować, budować. A więc jakoś i wyrokować. Budzi się i dolega tak bardzo nasza polska potrzeba własnego, jeszcze jednego rozrachunku z historią narodową¹³.

Zatem w środowisku archiwum ma miejsce złożony proces poznania i przedstawiania przeszłości. Na proces ten składają się czynności historiograficzne, które mają na celu przetworzenie źródeł w narrację¹⁴, czyli skonstruowanie narracyjnego obrazu przeszłości na podstawie faktów wyłonionych ze źródeł, ale też przy udziale twórczej pracy wyobraźni. Właśnie w archiwum, w sytuacji bezpośredniego kontaktu z dokumentami historycznymi, powstaje fakt historyczny¹⁵ jako suma wiedzy źródłowej i pozaźródłowej, wyobrażeń i emocji historyka. W ciszy archiwum wyobraźnia konstruktywna¹⁶ buduje opowieść o przeszłości, ujmując zrekonstruowane fakty w wyjaśniające je związki przyczynowo-skutkowe, a więc w pewien porządek fabularny. Można zatem przyjąć, że właśnie archiwum, dając możliwość odtworzenia spójnego szeregu faktów, daje też złudzenie odtworzenia ciągłego obrazu przeszłości, ży-

¹³ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 11-12.

¹⁴ Proces przechodzenia od źródeł historycznych do narracji, Jerzy Topolski ostrzega jako sens pracy historyka. Por. J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1998, s. 341.

¹⁵ Topolski pisze o fakcie historycznym jako ustalonym na podstawie interpretacji źródeł przez historyka lub konstruowanym w przypadku braku informacji bezpośrednich. Zob. J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię*, s. 344-345.

¹⁶ „Wyobraźni konstruktywnej”, kategorii przyjętej za R. G. Collingwoodem, dużą rolę przypisuje H. White jako zdolności tworzenia wiarygodnej opowieści na podstawie szeregu faktów, które dopiero dzięki operacji fabularyzującej stają się sensowną całością. H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, przeł. M. Wilczyński, [w:] tenże, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000.

wej przeszłości. Historyk, którego celem jest zbadanie i przedstawienie ciągłości faktów¹⁷, właśnie w archiwum tej ciągłości doświadcza.

Źródła archiwalne pobudzają pracę wyobraźni, toteż przy udziale obu tych czynników historyk konstruuje obraz przeszłości. Doświadczenie historyczne¹⁸ realizuje się zatem jako splot trzech postaw: badawczej, krytycznej i estetycznej, a są to postawy wobec źródeł, wiedzy historycznej i obrazu przeszłości. Ich rezultatem – jak mówi Malewska – jest budowanie, wyrokowanie, kontemplowanie. Swoją wrażliwość historyczną pisarka określa jako zdolność kontemplowania przeszłości oraz budowania jej obrazów. Budowanie obrazów przeszłości jest twórczym uprawianiem historiografii, natomiast kontemplowanie jest formą estetycznego i emocjonalnego przeżywania przeszłości. Doświadczeniu historycznemu towarzyszy także krytyczna postawa rozrachunkowa wobec faktów, o których mówią źródła lub wobec obrazów przeszłości konstruowanych na podstawie tych źródeł.

Doświadczenie archiwum to dla Malewskiej przede wszystkim kontakt z autentycznymi dokumentami z przeszłości. Jej emocjonalny stosunek do archiwum wynika właśnie z możliwości poznania źródła jako faktu fizycznego.

(...) jak przekazać emocje szperania, przebijania się do sensu, do wiernego tekstu? (...) Nie da się przenieść na te karty szorstkiego dotknięcia papieru ani wdzięcznych, precyzyjnych wypukłości pieczętek i pieczęci. A najbardziej może wietrzejąca w druku jest aura ogólna. Zakurzone (rzekomo) grzbiety foliałów odstraszą przelotnych gości archiwum. Ale kto się w nim zadowoli spędza tu godziny – i miesiące – które będzie potem tęsknie wspominał¹⁹.

Fascynuje zatem pisarkę XVII-wieczny „karteluszy”, szorstki papier, z miłymi w dotyku precyzyjnymi wypukłościami pieczęci. Fascynują ją

¹⁷ Problem odtwarzania ciągłości faktów jest przedmiotem pracy Philippe’a Ariès’a. Por. P. Ariès, *Historia „ naukowa”*, [w:] tenże, *Czas historii*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, Gdańsk 1996, s. 233-237.

¹⁸ Ewa Domańska dokonuje przeglądu stanowisk historiograficznych i filozoficznych wobec kategorii „doświadczenia historycznego”, ukazując tym samym filozoficzne uwikłanie tej kategorii. Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2 uzupełnione i uaktualnione, Poznań 2005, s. 101-128.

¹⁹ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 11.

autografy, nawet te zupełnie nieczytelne. Malewska podkreśla bowiem, że ręcznie pisane listy, ich styl i błędy pozwalają archiwście mieć wrażenie bezpośredniego kontaktu z przeszłością. Są jak głosy dobiegające z głębi dawnych epok. Autorka z uwagą bada materialną stronę dokumentu, wnikliwie przyglądała się pismu skryby, które albo jest piękne i przypomina ryte w kamieniu, albo niedbałe jak u Dyndalskiego. Czasem pochyla się z ciekawością nad własnoręcznym podpisem nadawcy, a kiedy jest to na przykład kanclerz Lew Sapieha, słyszy w wyobraźni jego wileński akcent. Innym razem zastanawia się nad luką powstałą zapewne w wyniku zaniedbania przez autora, który zapomniał wpisać liczbę poległych w walce i wysłał list w pośpiechu nie uzupełniwszy danych. Pisarka tak opisuje doświadczenie materialnej obecności przeszłości:

A my trzymając dziś w ręku oryginał (ten tak trwały, godny zazdrości kartelusz siedemnastowieczny), właśnie przez ową małą lukę w tekście słyszymy i widzimy – przy odrobinie wyobraźni – minioną chwilę²⁰.

Dokument jest fragmentem minionego świata. Alf Lüdtke, zainteresowany materialną stroną historii, badający historię codzienności, podkreśla wartość śladów przeszłości zachowanych w fizyczności źródeł. Szczególnym przeżyciem dla historyka jest sytuacja, kiedy – jak pisze Lüdtke – może poczuć przeszłość pod palcami²¹. Doświadczenie fizyczności dokumentu jest niejako doświadczeniem szczeliny, przez którą badacz, w postawie estetycznej czy etycznej raczej niż epistemologicznej, zagląda w przeszłość. Kiedy Malewska z charakteru pisma usiłuje odczytać naturę piszącego, kiedy słyszy wileński akcent autora listu, wówczas wsłuchuje się w głosy z przeszłości.

Podobny wyraz swoim doświadczeniom archiwum jako miejsca pracy historyka daje Arlette Farge w książce *LE GOÛT DE L'ARCHIVE*²². Farge, w składających się na tę publikację esejach, tematyzuje swoją pracę w archiwum i rozważane tu problemy metodologiczne czy teoretyczne

²⁰ Tamże, s. 45.

²¹ A. Lüdtke, *Materialność, rozkosz władzy i urok powierzchni. O perspektywie historii codzienności*, [w:] *Historia społeczna. historia codzienności. Mikrohistoria*, przeł. A. Kopacki, pod red. W. Schulze, Warszawa 1996, s. 97.

²² A. Farge, *Le goût de l'archive*, Paris 1989.

wzbogaca o refleksję psychologiczną, filozoficzną, etyczną. Tym samym eseje mają charakter metahistoriograficzny. Farge, podobnie jak Malewska, zwraca równie dużą uwagę na relacje między świadectwem historycznym a sobą jako badaczem, co na relacje między świadectwem historycznym a faktem z przeszłości. Doświadczenie fizyczności zdeponowanych w archiwum śladów przeszłości jest źródłem jej indywidualnych przeżyć i emocji, a owocuje poetyckim zapisem spotkań z przeszłością. Farge, zajmująca się XVIII-wiecznym paryskim archiwum sądowym, z pasją tropi zamknięte w nim ślady indywidualnych ludzkich losów zapisanych w szczątkowych dokumentach, a stanowiących zbiór potencjalnych, czekających na napisanie mikrohistorii. Ślady przeszłości poddaje więc dociekliwym i emocjonalnym interpretacjom, z pasją zagłębia w przeszłość, aby zrozumieć na przykład sytuację więźnia, którego list pisany na strzępie tkaniny jest w zbiorach archiwum, czy też przedziera się do konkretnego człowieka poprzez niechlujnie prowadzone protokoły przesłuchań. Z natury fragmentaryczne zbiory archiwalne dają bowiem poczucie spontanicznego, a więc też autentycznego dostępu do przeszłości. Stwarzają efekt realności i naiwne wrażenie rozdarcia zasłony czasu i możliwości wejrzenia w głąb minionej rzeczywistości. Autorka SMAKU ARCHIWUM w swoim postępowaniu badawczym waha się między pasją „podglądania” przeszłości a racjonalnym podejściem do źródeł. Podobne wątpliwości dotyczące stosunku badacza do źródeł ma też Malewska, rozstrzygając je na korzyść podmiotowej, emocjonalnej interpretacji źródeł. Źródła otwierają przed nią – przede wszystkim jako pisarką – możliwości ujęcia fragmentów przeszłości w literackie przedstawienia, w powieściowe narracje. Natomiast Farge, badająca źródła głównie dla celów historiograficznych, wyraz swoim wątpliwościom daje w tekście eseistycznym.

Zaprezentowane tu postawy wobec źródeł historycznych bliższe są dyskursowi literackiemu niż naukowemu i wpisują się w refleksję historiograficzną zainteresowaną nie tylko przedstawieniem rzeczywistości historycznej, ale też subiektywnym podejściem historyka do poznawanego przedmiotu. We współczesnym piśmiennictwie historiograficznym często manifestowana jest podmiotowość historyka, który okazuje emocjonalny stosunek do przeszłości i ujawnia tajemnice swojego warsztatu

naukowego²³. Obecność w narracji podmiotu empirycznego²⁴, a w przypadku analizowanych tu tekstów – obecność historyka, podkreśla wagę procesu badawczego i jego subiektywny charakter. LISTY STAROPOLSKIE Malewskiej i LE GOÛT DE L'ARCHIVE Farge są ekspresją indywidualnych doświadczeń autora-historyka i potwierdzają tezę Ewy Domańskiej, która postrzega „nowego historyka” jako odchodzącego od wizerunku zimnego scjentyisty, a zbliżającego się do wizerunku wrażliwego artysty²⁵. Oba teksty, Malewskiej i Farge, zawierają taki obraz historyka, w którym obok analitycznej postawy historyka-badacza ważne miejsce zajmuje postawa emocjonalna historyka-poety. Obie książki są jakby odpowiedziami na napomnienia Marca Blocha, skierowane do historyków w takich słowach: „strzeżmy się ogoławania naszej nauki z zawartej w niej poezji”²⁶.

²³ Takie cechy wypowiedzi historycznej charakterystyczne są dla piśmiennictwa z kręgu „historii alternatywnej”. Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie*, s. 259-275.

²⁴ Ryszard Nycz formułuje kategorię empirycznego podmiotu wypowiedzi, aby nazwać sytuację, w której osoba pisząca sygnalizuje w tekście własne życiowe doświadczenia. Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 63-64.

²⁵ E. Domańska, *Filozoficzne rozdroża historii*, [w:] E. Domańska, J. Topolski, W. Wrzosek, *Między modernizmem a postmodernizmem. Historiografia wobec zmian w filozofii historii*, Poznań 1994, s. 26.

²⁶ M. Bloch, *Pochwała historii czyli O zawodzie historyka*, przeł. W. Jedlicka, Warszawa 1962, s. 32.

LISTY STAROPOLSKIE – archiwum głosów z przeszłości

W LISTACH STAROPOLSKICH Z EPOKI WAZÓW Hanna Malewska proponuje ciekawą strukturę narracji, której zasadniczą część stanowi wybór XVII-wiecznych listów cytowanych bądź w całości, bądź we fragmentach, uzupełniony wyjątkami z diariuszy oraz sylw pochodzących z tej samej epoki. Listy pogrupowane są tematycznie, a ich poszczególne bloki stanowią kolejne rozdziały książki. Wybór i uporządkowanie tematyczne są już odautorskim gestem interpretacyjnym. Każdy blok autorka poprzedza i zamyka komentarzem ukierunkowującym lekturę listów, aby wprowadzić czytelnika w sytuację, w jakiej zostały one napisane. Tym samym staje się przewodnikiem czytelnika po przeszłości, przygotowując go do wsłuchania się w głosy z epoki. Wśród autotematycznych komentarzy są też autobiograficzne, które wprowadzają w atmosferę pracy w archiwum oraz przybliżają sytuację badawczą historyka-archiwisty. Malewska w licznych wypowiedziach rozproszonych w obszarze narracji odautorskiej rozważa dylematy związane z wyborami, jakich musi dokonywać historyk oraz dylematy edytora, który chcąc udostępnić czytelnikowi źródła musi uczyńić je zrozumiałymi.

Główny szkopuł chyba w tym: dla kogo jest ta książka? I czy będzie przede wszystkim garścią źródeł dla badaczy literatury i historyków, czy też lekturą dla wszystkich nieobojętnych na przeszłość, obytych np. z pamiętnikami. (...) Czy specjaliści nie będą się zżymać na komentarz tu i ówdzie dość osobisty, tu i ówdzie (dla nich) zbędny? A zwłaszcza czy nie posądzą „outsidera”, jakim jestem, o lekkomyślność w podjęciu trudnego zadania? (...) A czy mniej przygotowanego czytelnika, amatora np. szkiców biograficznych, nie odstraszy surowość tekstów wiernie podanych, bez uła-

twień? Lepiej jednak dać autentyk dla czytających z wyczuciem niż preparat, z którego wyparował wigor artystyczny i historyczny²⁷.

Narracja w utworze Malewskiej ma fakturę niejednorodną. Pierwszy jej poziom stanowią cytowane listy, czyli autentyczne źródła historyczne, swoiste *ready mades*. Na drugi poziom składają się komentarze meta-narracyjne, autotematyczne i autobiograficzne zarazem. Natomiast trzeci poziom tekstu stanowią przypisy tłumaczące terminologię łacińską, aktualizujące znaczenia wyrazów, przywołujące kontekst historyczny wydarzeń, wyjaśniające stosunki między autorami i adresatami listów. Przypisy włączają więc LISTY STAROPOLSKIE w naukowy dyskurs historyczny. Malewska przywołuje w nich literaturę przedmiotu, z której korzystała przy pisaniu komentarzy wyjaśniających i przy edytorskim opracowaniu listów. Autorka opatrzyła tekst przypisami, chronologicznym spisem wydarzeń politycznych objętych listami, wykazem dzieł cytowanych, indeksem osób, a przede wszystkim precyzyjnie opracowanym wykazem listów, opatrzonych sygnaturami i notami proveniencyjnymi. Dzięki tym zabiegom naukowo-edytorskim książka Malewskiej ma charakter naukowy i wpisuje się w piśmiennictwo historiograficzne. Przypisy, bibliografia, indeksy otwierają przed czytelnikiem przestrzeń dyskursu historycznego. Pisarka bowiem wprowadza czytelnika w przeszłość utekstowioną, a tym samym w historię rozumianą jako zbiór tekstów, źródeł oraz ich interpretacji.

Zaproponowana przez Malewską struktura utworu jako opatrzonego komentarzem wyboru listów poddaje się różnorodnym kwalifikacjom formalnym. Aleksandra Chomiuk formę LISTÓW STAROPOLSKICH analizuje w kategoriach wypisów, zebranych w antologię listów i ich fragmentów. Antologię tę rozumie jako skonstruowaną na wzór kolekcji i nazywa ją „wypisami z przeszłości”²⁸. Niewątpliwie analiza omawianego utworu jako kolekcji listów prowadzi do ciekawych wniosków formalnych na temat sposobu organizacji przedstawionego materiału dokumentalnego.

²⁷ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 9-10.

²⁸ A. Chomiuk, *Przeszłość odnaleziona – „wypisy źródłowe” jako odmiana opowieści historycznej*, [w:] *Powieść historyczna dawniej i dziś*, pod red. R. Stachury, T. Budrewicza, B. Farona, przy współpracy K. Gajdy, Kraków 2006, s. 464-477.

Spojrzenie na przedstawiony przez Malewską zbiór listów jako na fragment archiwum odsłania inną sytuację narracyjną niż ta, która wynikałaby z rozumienia tego zbioru jako kolekcji. Archiwum bowiem jako miejsce przechowywania i opracowywania dokumentów proponuje także metody pracy ze źródłem, które dają historykowi podstawy naukowego poznawania przeszłości. Rozumiane jako całość zdeponowanych dokumentów jest narzędziem poznania przeszłości, budzi wobec niej postawę badawczą. Istotą kolekcji natomiast są zgromadzone przedmioty, także fragmenty przeszłości, których posiadanie nie jest taką postawą warunkowane²⁹. Niewątpliwie archiwum i kolekcja – rozumiane jako zbiory dokumentów z przeszłości – proponują inny typ kontaktu z przeszłością. Archiwum jest zbiorem gromadzonym i organizowanym automatycznie w sposób naturalny, zgodnie z rytmem napływających dokumentów. Natomiast kolekcja jest zbiorem sztucznie formowanym, zależnym od indywidualnej pasji zbieractwa, potrzeby posiadania. Jest zatem ciekawym przedmiotem rozważań w aspekcie antropologicznym³⁰. Michał Paweł Markowski teorię kolekcji wyprowadza ze zrodzonego w XVI i XVII wieku fenomenu, który nazywa kulturą ciekawości. W swojej książce zatytułowanej ANATOMIA CIEKAWOŚCI przedstawia kolekcję jako zjawisko uwarunkowane historycznie i antropologicznie, a robi to poprzez wejście w dialog z koncepcją Krzysztofa Pomiana³¹.

²⁹ „W kolekcjonerstwie rozstrzygające znaczenie ma fakt, że obiekt zostaje uwolniony od wszystkich swoich pierwotnych funkcji i wchodzi w możliwie najściślejsze związki z obiektami sobie podobnymi. Jest to diametralne przeciwieństwo użyteczności, mieszczące się w osobliwej kategorii kompletności.” Tak definiuje kolekcję Walter Benjamin. Zob. W. Benjamin, *Pasaże*, pod red. R. Tiedemanna, przeł. I. Kania, postłowie Z. Bauman, Kraków 2005, s. 232.

³⁰ O kolekcjonowaniu jako modelu uczestnictwa w kulturze, rozumianym jako realizacja potrzeby posiadania świata na własność, pisze James Clifford, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, przeł. J. Iracka, [w:] tenże, *Kłopoty z kulturą*, Warszawa 2000, s. 236-249. Kolekcjonerstwo jako fakt społeczny z perspektywy historycznej, socjologicznej i psychologicznej analizuje Krzysztof Pomian, *Kolekcjonerstwo i filozofia. Narodziny nowożytnego muzeum*, [w:] tenże, *Drogi kultury europejskiej: trzy studia*, Warszawa 1996. Zob. też M. Sommer, *Zbieranie*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2003 oraz B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja*, Poznań 2002.

³¹ M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 35. Autor polemizuje z koncepcją kolekcji K. Pomiana, który ponad jej użyteczność przedkłada pasję zbieractwa i potrzebę posiadania. Zob. też K. Pomian, *Zbieracze i osobliwość. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Warszawa 1996.

Przyjęcie kolekcji jako kategorii opisującej budowę utworu i problematyzujący sposób ukształtowania wypowiedzi, a w tym przypadku organizacji materiału dokumentalnego, ma niewątpliwie uzasadnienie wobec tekstu o formie sylwicznej, a tym samym fragmentarycznej. Ryszard Nycz takie wypowiedzi nazywa kolekcjami tekstowymi³². Utwór Malewskiej może być rozpoznany jako „kolekcja tekstowa”, gdyż stanowi uporządkowany i usystematyzowany wybór listów, swoistych cytatów z codzienności, a w pewnym sensie także fragmentów rzeczywistości minionej. Kompozycja LISTÓW STAROPOLSKICH, ujmowana czy to w poetyce fragmentu, czy kolekcji tekstów, ma niewątpliwie charakter sylwicznej formy otwartej. Teksty sylwiczne są przykładem zacierania granicy między literaturą i wypowiedzią nieliteracką, w omawianym przypadku – narracją historyczną. To zacieranie granicy wynika z równorzędnego traktowania form użytkowych, dokumentalnych, paraliterackich, co – jak zauważa Nycz – uczyniło względnym autonomiczność literatury. Uwaga ta w kontekście lektury utworu Malewskiej jest szczególnie ważna, gdyż gatunkowa kwalifikacja LISTÓW STAROPOLSKICH nie jest łatwa i trzeba ją oprzeć na poszukiwaniu w nich cech literackości. Nycz, analizując formy sylwiczne, dopuszcza uznanie literackości nawet w minimalnym zakresie, a więc na przykład jako samego aktu wyodrębnienia fragmentu i wzięcia go w cudzysłów. Czynność tę porównuje do sytuacji włączenia przez Marcela Duchampa przedmiotów typu *ready made* do obszaru sztuki w celu uwieloznaczenia tekstu i uaktywnienia odbiorcy³³. Przyjęcie więc najprostszego kryterium literackości, którym według Nycza jest „gest wybrania”, pozwala przenieść utwór Malewskiej z obszaru dyskursu historycznego w obszar literatury.

Literacki „gest wybrania”, który niewątpliwie wprowadza LISTY STAROPOLSKIE w obszar literatury jest bardziej charakterystyczny – jak sądzę – dla narracji prowadzonej z perspektywy archiwum niż z perspektywy kolekcji. „Gest kolekcjonera”, a więc gromadzenie i porządkowanie fragmentów przeszłości, wynika z nadziei, że skompletowane i ustawione obok siebie przedmioty pozwolą zrekonstruować całościowy obraz

³² R. Nycz, *Sylwy ws półczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 24.

³³ Tamże, s. 20.

przeszłości. Tak więc „gest kolekcjonera” jest „gestem kompletowania”. Natomiast „gest archiwisty” jest w istocie „gestem wybrania” spośród zbioru tekstów tych dotyczących opracowywanego tematu. Jest to zatem gest, który można określić, przywołując koncepcję Michela Foucaulta jako „przetwarzanie i uruchamianie dokumentarnej materii”³⁴ w celu przekształcania zbioru tekstów, a tym samym reorganizowania i aktualizowania archiwum. Można więc powiedzieć, że literacki „gest wybrania”, w efekcie którego powstał zorganizowany w bloki zbiór listów, jest formą reorganizacji archiwum, formą użycia archiwum dla celów historyograficznych, artystycznych, a także edukacyjnych.

LISTY STAROPOLSKIE można także rozpatrywać w kontekście tradycji układania listowników, czyli zbiorów listów będących przykładem stylu epistolarnego, które właśnie w XVII wieku pojawiły się na gruncie kultury polskiej. W listownikach gromadzone były modele listów przede wszystkim w celach edukacyjnych, jednak Przemysława Matuszewska określa je także jako „szkołę prozy”. Zwraca bowiem uwagę, że oprócz najczęściej podnoszonego aspektu stylistycznego, staropolskie wzory listów stanowią ciekawy materiał badawczy ze względu na ich zróżnicowanie tematyczne. Badaczka przypisuje listownikom także funkcję estetyczną i rozrywkową, co było ważne w kształtowaniu wrażliwości językowej i literackiej ówczesnych odbiorców³⁵. Listowniki niewątpliwie pomogły w kształtowaniu modelu lektury powieści epistolarnej. Zapewne też wzmocniły zainteresowanie dokumentami prywatnymi i publicznymi, zainteresowanie, którego wyrazem są także sylwy. Listowniki stanowią też swoisty przykład pracy na materiale archiwalnym, będąc efektem przekształcenia i użycia archiwum dla celów edukacyjnych i towarzyskich.

W utworze Malewskiej archiwum pojawia się zarówno jako miejsce, instytucja gromadząca i przechowująca dokumenty, jak też w takim znaczeniu, jakie proponuje Foucault, który historię rozumie jako archiwum. Według niego historia to nie jest obraz zachowany w zbiorowej pamięci, ale „sposób nadawania przez społeczeństwo statusu i kształtu

³⁴ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 31.

³⁵ P. Matuszewska, *Listowniki polskie. Stan i perspektywy badań*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3-4, s. 47.

zbiorowi dokumentów³⁶. Oba sposoby rozumienia archiwum składają się na pole semantyczne archiwum jako metafory obrazującej dostęp do przeszłości. „Gest archiwisty” bowiem poprzedza wszelkie poznanie historyczne, poprzedza działanie i historyka, i pisarza, a zatem narrację i historyczną, i powieściową. Narracja scala rozproszone dokumenty i nadaje spójność wydarzeniom wyłaniającym się ze źródeł historycznych, niekompletnych i fragmentarycznych. Tematycznie zorganizowane listy w przypadku utworu Malewskiej opatrzone są komentarzami wyjaśniającymi, które – pełniąc funkcję historyczną i artystyczną – fabularyzują ten utwór. Komentarze właśnie łączą fragmentaryczne dokumenty w całość logiczną i spójną. Pisarka w swojej refleksji nad historiograficzną i artystyczną organizacją tekstu zwracała dużą uwagę na „dobór i kompozycję”, przekonana, że obraz przeszłości utrwalony w świadomości zbiorowej zależy właśnie od tych działań historyka³⁷. W „geście archiwisty” z opasłych kodeksów i z kopiariuszy wydobywa listy, te fragmenty przeszłości, swoiste „próbki” czasu minionego, dzięki którym można zrozumieć wielką historię: „(...) każdy wybór listów musi być pewnego rodzaju przekrojem, próbką – tak jak się czerpie garść ziarna czy ziemi, aby na jej podstawie ocenić plon czy sklasyfikować glebę³⁸”.

Można zatem powiedzieć, że tematem utworu Malewskiej są listy, które traktuje ona jako cytaty z przeszłości, a które będąc materialnymi fragmentami minionej rzeczywistości stają się szczególnym źródłem wiedzy o epoce. XVII-wieczne listy bowiem – jak zauważa pisarka – cechujące się czystością języka, celnością stylu, poszanowaniem form niezwykle wiernie odbijają styl życia, prywatnego i publicznego³⁹. Z tego też powodu obecne są w tekście w postaci niezmienionej, jako wypowiedzi gotowe, jako suwerenny głos z epoki. Takie źródło włączone w strukturę narracyjną Tadeusz Bujnicki – mówiąc wprawdzie o dziele

³⁶ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, s. 31.

³⁷ Malewska w swoich esejach poddawała refleksji wpływ historyków na kształt historii, zdając sobie sprawę, że obraz przeszłości zależy od historyków i dokonywanych przez nich wyborów. Por. H. Malewska, *Uwagi o historii i teraźniejszości*, [w:] taż, *O odpowiedzialności. Wybór publicystyki (1945-1976)*, Kraków 1981, s. 20-24.

³⁸ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 20.

³⁹ Tamże, s. 5.

literackim, fikcyjnym w obrębie wszystkich płaszczyzn tekstu – nazywa „wziernikiem” w przeszłość. Tak też „mowa źródła” jako „mowa cudza” w przypadku dzieła literackiego przekracza je przywołując macierzysty kontekst dokumentu⁴⁰. W przypadku utworu Malewskiej, który sytuuje się na granicy historiografii i literatury, cytowane źródła także pełnią funkcję „wziernika” w przeszłość.

Listy są źródłami szczególnymi, w których XVII-wieczni autorzy mówią własnym głosem i historyk dzięki temu rzeczywiście słyszy przeszłość. Zjawisko to doskonale opisuje zaproponowana przez Włodzimierza Boleckiego koncepcja „głosowości”⁴¹. „Głosowość” dotyczy takiej sytuacji w literaturze, w której cytaty z rzeczywistości są zapisem żywej mowy, ekspresji werbalnej podmiotów mówiących. LISTY STAROPOLSKIE, oddające kulturę korespondencji, a przez to kulturę obyczajów w XVII wieku, są – według Malewskiej – najlepszą formą kontaktu z przeszłością, gdyż właśnie one najwierniej odbijają i przechowują życie epoki, odsyłając nie do „schematu podręcznikowego”, ale do „żywej historii”, w której „mówią ludzie ówcześni własnym głosem”⁴².

Status dokumentu w LISTACH STAROPOLSKICH w pełni odpowiada przyjętym przez Jerzego Jarzębskiego kryteriom rozpoznawania autentyku jako elementu utworu, który traktowany jest w odbiorze jako odbicie realnego, konkretnego faktu, odnoszącego się do osobistych doświadczeń pisarza⁴³. W przypadku omawianego utworu tym realnym, konkretnym faktem, który można odnieść do doświadczenia pisarza jest

⁴⁰ T. Bujnicki, *Źródło w narracji powieści historycznej*, [w:] tegoż, *Sienkiewicz i historia. Studia*, Warszawa 1981, s. 30.

⁴¹ W. Bolecki, *Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)*, [w:] *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999. Obok strategii „głosowości” autor przedstawia strategię „tekstowości” jako sytuację przytaczania konwencjonalnych wypowiedzi, tekstów. Obie opisane przez niego strategie powstały w oparciu o analizę sytuacji naracyjnych takich utworów, których celem było docierania do obrazu przeszłości. Inny obraz przeszłości daje jej rekonstrukcja na podstawie tekstów pisanych, inny natomiast na podstawie głosów żywych ludzi. „Tekstowość” ujawnia bezosobowy wymiar historii, „głosowość” – prawdy indywidualne. „Głosowość” jako zapis żywej mowy, ekspresja podmiotu, ujawnia się szczególnie silnie w listach o zindywidualizowanym stylu. Czytelnik może mieć wrażenie podsłuchiwania głosów dobiegających z odległej przeszłości.

⁴² H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 5.

⁴³ Zob. J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, [w:] *Studia o narracji*, pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1982, s. 208.

praca w archiwum, dokonane w jej wyniku wybory źródeł oraz edycja tychże źródeł. Malewska na mocy, zawartego we wstępie utworu, paktu z czytelnikiem wprowadza go do archiwum, do działu XVII-wiecznych miscellaneów, gdzie pozwala mu przyglądać się swojej pracy, czyli selekcji źródeł, ich opracowaniu językowemu i historycznemu. Wtajemnicza też czytelnika w metody archiwalnych poszukiwań i dzieli się swoim zachwytem nad urokiem starych „szpargałów”. W analizowanym utworze autentycykiem są zarówno listy, jak i omawiające je komentarze. Tworzywo, a więc autentyczne dokumenty oraz odautorskie komentarze, sytuują tę książkę Malewskiej w dyskursie historiograficznym, w przestrzeni pomiędzy tradycyjną historiografią obiektywizującą a nową historiografią, otwartą na podmiotowość badacza i jego subiektywizm.

Świadectwem takiego odbioru jest recenzja utworu Malewskiej napisana przez Pawła Jasienicę. Z ogromnym uznaniem odnosi się on do sposobu wykorzystania przez pisarkę materiału źródłowego i jego organizacji. Za główne kryterium oceny, stanowiące o wybitności książki Malewskiej, przyjmuje obiektywizm. Jak twierdzi bowiem, o charakterze utworu zadecydowały nie przekonania i poglądy, z którymi przyszła ona do archiwum, ale źródła, które w tym archiwum naprawdę były⁴⁴. Zauważa też, że obiektywna postawa pisarki realizuje się w ramach dokonanego przez nią wyboru kierunku przedstawienia przeszłości, czyli ukazania XVII-wiecznej kultury w dobrym świetle⁴⁵. Jasienica oceniając utwór Malewskiej włącza go w dyskurs historiograficzny. Zwraca też uwagę na subiektywny aspekt utworu, „zwięzły, bogaty i subtelny komentarz o charakterze społecznym”⁴⁶. Za największy walor LISTÓW STAROPOLSKICH – co oczywiste z perspektywy historyka – uznaje opracowanie materiału archiwalnego, niepublikowanego przedtem, a fundamentalnego dla zrozumienia epoki. Ocenę zebranego przez Malewską

⁴⁴ P. Jasienica, *Koniec srebrnego wieku*, „Twórczość” 1960, nr 4, s. 102.

⁴⁵ Na zbyt optymistyczne ujęcie sytuacji politycznej, społecznej i religijnej zwraca uwagę Janusz Tazbir, zarzucając pisarce oparcie wniosków na dawniejszej historiografii. Zauważa też, że wnioski o wysokim poziomie sporów wyznaniowych byłyby niemożliwe, gdyby autorka uwzględniła epistolografię ariańską. Tazbir analizę krytyczną książki Malewskiej przeprowadza, podobnie jak Jasienica, według reguł krytyki pracy historycznej. Zob. J. Tazbir, *Listy o życiu politycznym Polski XVII wieku*, „Nowa Kultura” 1960, nr 4, s. 2.

⁴⁶ P. Jasienica, *Koniec srebrnego wieku*, s. 106.

materiału Jasienica zamyka w lapidarnym stwierdzeniu, że nie ma pojęcia o historii ten, kto nigdy nie czytał takich źródeł.

Z perspektywy dyskursu historiograficznego, ważnym problemem, który pisarka często tematyzuje, jest problem źródła historycznego⁴⁷. W tej kwestii jej poglądy bliskie są poglądom Blocha, który zalecał historykom przysłuchiwanie się temu, co tekst mówi mimo woli oraz uczył, jak umiejętnie stawiać źródłom pytania. Zwracał też uwagę na wędrowkę rękopisów przez biblioteki, archiwa, skryptoria, gdzie często padały ofiarą niedbalstwa bibliotekarzy czy kopistów⁴⁸. Malewska zafascynowana teorią źródła czyni ten problem tematem swojej powieści *PRZEMIJA POSTAĆ ŚWIATA*, gdzie opisuje mechanizm gromadzenia, przechowywania i powielania tekstów kultury⁴⁹.

Listy staropolskie – z przedstawionej wcześniej perspektywy archiwisty – stanowią szczególny typ źródeł zarówno ze względu na ich „głosowość”, jak też ze względu na współobecność w nich treści zamierzonych i niezamierzonych. Intencją autorów większości listów – szczególnie dotyczy to korespondencji prywatnej – nie było przekazanie wiadomości przyszłym historykom, co nadaje tym źródłom charakter niezamierzony. Tym bardziej, że oprócz intencjonalnych informacji, o różnym stopniu wiarygodności, list zawiera dodatkowe dane charakteryzujące nadawcę, odbiorcę, okoliczności przebiegu korespondencji oraz treści obecne w liście mimo woli autora. List jako źródło historyczne stwarza

⁴⁷ Dzięki komentarzom tematyzującym źródła (XVII-wieczne listy i sylwy), Malewska wpisuje swój utwór w dyskurs źródłoznawczy. Zamieszcza uwagi z zakresu krytyki źródeł, dotyczące ustalania ich datacji, miejsca pochodzenia i autorstwa. Poddaje też refleksji metody wykorzystania źródeł, czyli ustalanie faktów na podstawie zawartych w nich informacji. W *Listach staropolskich* Malewska mówi z perspektywy archiwistki o wykorzystywaniu źródeł zarówno w badaniach historycznych, jak też w twórczości literackiej, co nadaje utworowi warsztatowy charakter. O źródłoznawstwie pisze J. Szymański, *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 2001, s. 13-18. Krytykę źródeł i metody ustalania na ich podstawie faktów historycznych omawia J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1984, s. 357-400.

⁴⁸ M. Bloch, *Pochwała historii*, s. 85-104.

⁴⁹ Jednym z bohaterów tej powieści jest Kasjodor, który założył w Vivarium bibliotekę i skryptorium, gdzie gromadził i powielał rękopisy. Tematem powieści są źródła, ich powstawanie, przechowywanie, powielanie i wykorzystywanie. Malewską interesuje także problem źródeł fałszowanych celowo i mimowolnie oraz motyw ich wędrowki. W powieści *Przemija postać świata* (1954) pisarka czyni bohaterami ludzi świadomych tego, czym jest przekaz pisany, świadomych odpowiedzialności za kształt przekazywanej tradycji.

historykowi jeszcze inny problem, raczej psychologiczny niż metodologiczny. Intymny charakter korespondencji prywatnej stawia go w roli podsłuchującego cudze rozmowy. Dlatego też list jest często jedynym źródłem pozwalającym ustalić poglądy czy motywy postępowania autorów korespondencji⁵⁰. Ten aspekt korespondencji XVII-wiecznej, pomimo jej skonwencjonalizowania i małego stopnia zindywidualizowania, zachwyca Malewską i jest przyczyną uprawiania przez nią historiografii emocjonalnej.

Listy należałoby zaliczyć do tego typu źródeł historycznych, nazywanych przez Topolskiego „źródłami adresowanymi”, w których wyraźnie manifestuje się obecność autora i odbiorcy oraz relacji perswazyjnych między nimi. Natomiast w ramach podstawowego podziału na źródła bezpośrednie i pośrednie, list sytuuje się zarówno w jednym, jak i drugim obszarze. Jako językowy przekaz intencjonalny odzwierciedla przeszłą rzeczywistość, ale za pośrednictwem autora, który tę rzeczywistość interpretuje. Natomiast jako źródło bezpośrednie, a więc odbijające przeszłą rzeczywistość bez pośrednictwa autora, może być rozpatrywany w aspekcie swojej materialności jako nośnik informacji o technikach pisania, o charakterze materiałów piśmienniczych. Źródło bezpośrednie – jak zauważa Topolski – bez interpretatora milczy, a przekazuje informacje w zależności od stawianych mu przez historyka pytań⁵¹. Tak więc każde z tych źródeł ustanawia inną sytuację poznawczą.

Malewska z perspektywy historyka, interpretatora i edytora listów zajmuje się pośrednim i bezpośrednim aspektem listu jako źródła. Interesują ją bowiem zarówno zamierzone informacje o wydarzeniach historycznych i życiu codziennym, jak też niezamierzone o obyczajowości, kulturze i psychospołecznej sytuacji korespondencji. Pisarka poprzez listy stara się dotrzeć do psychologicznej i kulturowej sytuacji XVII-wiecznych korespondentów, co nie jest łatwe z racji uwięzienia ich wypowiedzi w bardzo konwencjonalnej formie. Stara się także dotrzeć do atmosfery epoki i dlatego traktuje listy jako jej materialny fragment.

⁵⁰ Problem ten rozwija J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, s. 94-95.

⁵¹ Typologię źródeł oraz sposoby pracy z nimi charakteryzuje J. Topolski w pracy *Jak się pisze i rozumie historię*, s. 341-344.

Bezpośredniość listowego źródła staje się często przedmiotem jej skrupulatnej uwagi i nieukrywanego zachwyty:

Znakomity papier nie rozpadł się nawet na załamaniach. Piękna pieczętka, czysto odcisnięta w białym opłatku, zamykała kiedyś wielokrotnie złożony podwójny arkusz; odnajdujemy na czwartej stronie adres wpisany w przestrzeń nie większą od biletu wizytowego. Czasem pieczęć herbowa wycięta przez jakiegoś dzikusa-zbieracza, czasem pozostała tylko karta pierwsza, bez adresu, niekiedy z dolepioną cedułą niepodpisaną. Tu znów pieczęć odpała, pozostawiając czerwony ślad wosku⁵².

To przedstawienie materialności źródła, często praktykowane przez Malewską, nie jest zwykłym opisem depozytu archiwalnego, gdyż ujawnia ona swój emocjonalny stosunek do tego dokumentu. Zacytowany fragment jest przykładem znarratywizowania źródła i oddaje istotę postępowania historiograficznego, którym jest przechodzenie od źródła do narracji. Źródło bezpośrednie bowiem – jak zauważa Topolski – jako wyrwane z macierzystego kontekstu, musi być znarratywizowane, a więc poprzez opis ukontekstowane. Wtedy też staje się nośnikiem informacji⁵³.

W autotematycznych rozważaniach Malewskiej pobrzmiewa takie rozumienie źródeł, które Topolski nazywa „mitem źródeł historycznych”⁵⁴, a w którym wyraża się nadzieja na możliwość wglądu w przeszłość taką, jaka była. Archiwista zapewne łatwiej może ulegać mitowi źródeł, gdyż ma kontakt z materialnymi fragmentami przeszłości, a wsłuchany w głosy minionej epoki czuje przeszłość pod palcami – jak pisał Lüdtkke – w szorstkości i kruchości papieru czy drobinach piasku przyklejonych do atramentu⁵⁵. Takie doświadczenie archiwum jest niewątpliwie bliższe postawie pisarza niż postawie historyka. Topolski przypisuje źródłom bezpośrednim możliwość „mikroskopowego” wejrzenie w przeszłość, jak nazywa on metodę nawiązywania kontaktu z przeszłością poprzez analizę jej fragmentu. List – według Malewskiej – jest właśnie takim fragmentem przeszłości umożliwiającym „mikro-

⁵² H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 115.

⁵³ J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię*, s. 380.

⁵⁴ J. Topolski, *Czy historyk ma dostęp do przeszłej rzeczywistości?*, s. 58.

⁵⁵ A. Lüdtkke, *Materialność, rozkosz władzy i urok powierzchni*, s. 97.

skopowy” wgląd w epokę, dlatego „komentarz nie powinien zatapiać tekstów, a głos dzisiejszy przytłumiać głosu epoki”⁵⁶. Listy przenoszą więc „głos z epoki” poprzez wieki. Zawsze opowiadają jakąś historię indywidualną, jakąś mikrohistorię zanurzoną w makrohistorii.

Mikrohistorie powstają w archiwum, gdzie historycy znajdują ślady „prywatnych mikroświatów”, które rozwijają w opowieści o doświadczeniach zwykłych ludzi w codziennej rzeczywistości. Ich fabuły budowane są na bazie jednego dokumentu, bądź zespołu dokumentów dotyczących jednej sprawy. Takie opowieści o perspektywie antropologicznej Domańska włącza w nurt „historii alternatywnej”⁵⁷.

Postawa historyka, który w archiwum ze źródeł fragmentarycznie dokumentujących przeszłość wysnuwa opowieść o doświadczeniach zwykłego człowieka może być porównana do postawy twórczej powieściopisarza, który na tle świata historycznego, na tle wielkiej historii, ukazuje doświadczenia jednostkowe⁵⁸. Obaj budują obraz przeszłości, jaki dyktuje im wyobrażenia w oparciu o poznane źródła. Historyk, aby na podstawie szczątkowego śladu mówiącego o wydarzeniu z życia konkretnej jednostki zrekonstruować spójny obraz przeszłości, wykorzystuje także inne dokumenty, wiedzę pozaźródłową oraz wyobrażnię. Zatem, procesowi ukontekstowania śladowych informacji towarzyszy literacki zabieg fabularyzacji i ufikcyjnienia, realizowany w konstrukcji narracyjnej.

Malewska zastosowała podobny zabieg, opatrzyła listy komentarzem historycznym, przypominając fakty towarzyszące sytuacji korespondencji oraz komentarzem metodologicznym, ujawniając tajniki pracy archiwisty i edytora. Usytuowała więc przedstawiony w książce materiał archiwalny w kontekście historycznym i społecznym epoki, z której pochodzi, jak też w kontekście metodologicznych problemów

⁵⁶ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 17.

⁵⁷ Klasycznym przykładem przedstawienia przeszłości na podstawie pozornie nieznaczących dokumentów archiwalnych, ukazania faktów spod nurtu wielkiej historii wydarzeniowej jest książka Carlo Ginzburga, *Ser i robaki. Wizja świata pewnego młynarza w XVI wieku*, przeł. R. Kłos, Warszawa 1989. Szereg przykładów historii alternatywnych przedstawia także Domańska we wspomianej już książce *Mikrohistorie*.

⁵⁸ Związki „historii alternatywnej” z powieścią historyczną analizuje E. Domańska, *Mikrohistorie*, s. 265-270.

pracy z archiwaliami. Tym samym LISTY STAROPOLSKIE spełniają warunki narracji historycznej. Porządek historyczny wprowadzony jest do utworu poprzez dyskursywność wypowiedzi, czyli obecność w niej refleksji o charakterze naukowym i metodologicznym. Warunki dyskursu historycznego spełnia rozdział zatytułowany CHRONOLOGIA WYDARZEŃ POLITYCZNYCH OBJĘTYCH LISTAMI, który obejmuje wydarzenia z historii Polski między 1604 a 1660 rokiem, stanowiące tło polityczne magnackiej korespondencji. Ten fragment utworu ma charakter obiektywnej kroniki i mógłby być dobrą ilustracją tezy Hydena White'a głoszącej, że historiografia przetwarza materiał kronik w opowieść na drodze fabularyzacji wyjaśniającej fakty. Tezę tę opiera White na poglądzie Robina G. Collingwooda tłumaczącego wrażliwość historyczną zdolnością do tworzenia wiarygodnej opowieści na podstawie zbioru faktów⁵⁹. Malewska wyraźnie wyodrębnia w swojej książce dwa poziomy przedstawienia: poziom wydarzeń historycznych oraz poziom opowieści konstruowanej przez nią na kształt gatunkowej hybrydy, złożonej z wybranych źródeł historycznych i partii eseistycznych. Pisarka wskazała na sposób konstruowania opowieści historycznej właśnie jako fabularyzację kroniki. Charakter opowieści jest oczywiście zależny od przyjętego modelu fabularnego, którym w tym przypadku jest blok listów. Użycie struktury fabularnej do budowania narracji historycznej jest – według White'a – właściwe literaturze.

Książka Malewskiej ma zatem cechy zarówno dokumentu, jak i fikcji, naukowej wypowiedzi historycznej, jak i narracji literackiej. Wybór listów, źródeł historycznych wyłączonych z archiwum, traktuję jako efekt i operacji historiograficznej, i literackiej zarazem. Przypadek listu jest o tyle szczególny, że jego zasadę gatunkową stanowi współobecność cech literatury i dokumentu, na co – w szczególności wobec listów XVII-wiecznych – zwraca uwagę pisarka. Literackość LISTÓW STAROPOLSKICH będzie przedmiotem dalszych rozważań.

Malewska, komponując swój utwór jako wybór dokumentów archiwalnych opatrzonych zarówno krytycznym komentarzem naukowym,

⁵⁹ H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, przeł. M. Wilczyński, [w:] tenże, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000, s. 82.

jak i subiektywną refleksją poetycką, daje nowatorską propozycję realizacji w literaturze tematu historycznego⁶⁰. Narrator-historyk z perspektywy swojego warsztatu badawczego przedstawia źródła, metody ich wykorzystania w rekonstrukcji wydarzeń oraz emocje z tym związane. Konsekwencją takiego stanowiska jest obecności historyka w narracji. Przyjęcie przez niego roli pierwszoosobowego narratora jest – jak zauważa Domańska – przejawem jego metodologicznej samoświadomości i zawsze wiąże się z ujawnieniem i stematyzowaniem sytuacji poznawczej, w jaką jest on uwikłany⁶¹. Sytuacja ta bowiem jest zdeterminowana przez charakter źródeł oraz metody ich badania.

Zapewne na sposób pisania Malewskiej o przeszłości miała wpływ jej fascynacja Julesem Micheletem⁶², historykiem – jak mówi o nim White – ze względu na przedmiot zainteresowania, a artystą i filozofem ze względu na metodę⁶³. Zważywszy na literackie aspekty historiograficznego rzemiosła, Domańska uznaje go za prekursora „historii alternatywnej”, będącej – jak twierdzi – odpowiedzią na kryzys tradycyjnego rozumienia historii, efektem czego jest fragmentaryzacja wiedzy historycznej, przejście od skali makro w poznaniu historycznym do skali mikro, a przede wszystkim od rozumienia historii jako procesu do rozumienia jej jako ludzkiego doświadczenia⁶⁴.

⁶⁰ W kontekście *Listów staropolskich* Malewskiej jako wyboru dokumentów archiwalnych należy przywołać inną powieść, także składającą się z przytoczonych źródeł archiwalnych, cytatów zmyślonych, mających charakter literackich stylizacji. Jerzy Limon w *Wielorybie. Wypisach źródłowych* kreuje taką sytuację narracyjną, w której gromadzenie źródeł jest formą uprawiania historii jako dzieła otwartego, czyli uzupełnianego i zmieniającego się pod wpływem nowych ujawnianych źródeł. Autor proponuje tu model historiografii, niebędącej opowieścią uporządkowaną narracyjnie, ale mającą charakter „wypisów źródłowych”, które porządkuje czytelnik w procesie percepcji.

⁶¹ Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie*, s. 260-263.

⁶² Pisarka mówi o Michelecie jako o pierwszym, który „natchnął życiem dzieje narodu” oraz pokazał „czym może być historia pięknie opowiedziana”. Zob. H. Malewska, *Spojrzenie ku Francji, „Odrodzenie”* 1947, nr 28, s. 1.

⁶³ H. White, *Brzemie historii*, przeł. E. Domańska, [w:] tenże, *Poetka pisarstwa historycznego*, s. 62.

⁶⁴ E. Domańska, *Mikrohistorie*, s. 271.

Powieść w listach ukryta

Janusz Tazbir pisząc o LISTACH STAROPOLSKICH, zwrócił uwagę – co jest wyrazem dużego uznania dla utworu Malewskiej – że „gdyby w popularyzowaniu historii wzięli udział literaci, byłoby to z pożytkiem dla zwiększenia funkcji społecznej tej dyscypliny”⁶⁵. Ta pochwała utworu literackiego w funkcji historiograficznej wynika z przeświadczenia, że źródło historyczne włączone w strukturę artystyczną mówi więcej, i niejednokrotnie ciekawiej, oddziałując na wrażliwość estetyczną odbiorcy.

W utworze Malewskiej list pełni zarazem dwie funkcje. Jest źródłem historycznym w porządku historiograficznym oraz tworzywem artystycznym w porządku literackim. Tym samym pisarka doskonale pokazuje funkcjonowanie listu jako zjawiska historyczno-społecznego, psychologicznego i oczywiście literackiego.

Analizę sporządzonego przez Malewską wyboru listów warto poprzedzić kilkoma uwagami Stefani Skwarczyńskiej z zakresu teorii listu⁶⁶. Badaczka zwraca bowiem uwagę na problemy kluczowe dla zrozumienia tego zjawiska, którego istotą jest funkcjonowanie „między życiem a literaturą”. Analizuje więc list w dwu aspektach. Jako istniejący w przestrzeni życiowych stosunków łączących dwie osoby, autora i adresata, oraz jako funkcjonujący w realnej przestrzeni społeczno-historycznej. Pierwszy aspekt prowadzi do psychospołecznego ujęcia listu, drugi do czytania go jako źródła wiedzy o historii, kulturze i obyczajowości epoki. Pierwszy wymaga

⁶⁵ J. Tazbir, *Listy o życiu politycznym Polski XVII wieku*, „Nowa Kultura” 1960, nr 4, s. 2.

⁶⁶ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. E. Feliksiak i M. Leś, Białystok 2006, s. 12-13.

metod psychologicznych, drugi – historycznych i socjologicznych. W obu ujęciach listu Skwarczyńska zwraca uwagę na jego estetycznie zamkniętą całość, jego literackość, zawsze jednak związaną z sytuacją życiową, z której list wypływa. Jest to gatunek, w którym szczególnie dynamiczny charakter mają związki między sytuacją historyczną i psychospołeczną korespondentów a aktem twórczym leżącym u podstaw listu i przeżyciem estetycznym przezeń wywołanym. Jak zauważa Skwarczyńska:

Konieczność zastosowania kryterium estetycznego do całego materiału listowego, do każdego listu, wypływa jako konsekwencja z tkwiących w nim immanentnie walorów. Każdy jest wyrazem aktu w órce go, bo, kształtując tworzywo pewnej rzeczywistości za pomocą rozczyntu własnego „ja”, stwarza nową rzeczywistość. Autor listu postępuje się tworzywem sztuki jak każdy artysta⁶⁷.

Malewska we wstępie do LISTÓW STAROPOLSKICH odwołuje się do TEORII LISTU Skwarczyńskiej, szukając w tej pracy poparcia dla swojej propozycji traktowania listów jako literatury. Twierdzi też, podobnie jak Skwarczyńska, że urok listów jest nieodłączny od życia.

Ale od strony życia, historii, od strony, chciałoby się też dodać – powieści, która wciąga swym wątkiem ludzkim, jakże inaczej czyta się korespondencję wiedząc cokolwiek, a im więcej, tym lepiej, o autorach i o epoce. Sens, funkcja i barwa listu występuje przez skojarzenia i kontrasty⁶⁸.

Analizując literacki porządek LISTÓW STAROPOLSKICH trzeba zwrócić uwagę na narracyjną strukturę utworu oraz sposób fabularyzowania wykorzystanego w nim tworzywa. Pisarka grupuje listy w bloki tematyczne, nadając im tytuły i dzieląc w ten sposób utwór na poszczególne rozdziały. Ten zabieg kompozycyjny sprawia, że wydobywa ona z listów panoramę wielu dziedzin życia państwowego i społecznego. Uzyskuje w ten sposób efekt wielowątkowej powieści. Powstaniu utworu towarzyszyła motywacja bliższa literaturze niż pracy historycznej, chociaż – co podkreśla autorka – „historia coraz bardziej rozprzestrzenia się w komentarzach”⁶⁹. Malewska chciała uciec od takiego obrazu przeszłości, jaki proponowały kano-

⁶⁷ Tamże, s. 24.

⁶⁸ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 17.

⁶⁹ Tamże, s. 16.

ny edukacyjne, podręcznikowe wersje historii czy popularne monografie. Szukając nowego sposobu przedstawienia przeszłości, po prostu oddała jej głos. Skłoniła do mówienia stare dokumenty wzmacniając ich głos historycznym, językowym, literackim, metodologicznym komentarzem. Natomiast w komentarzach osobistych ukazuje siebie jako czytelniczkę listów staropolskich, wrażliwą na ich walory estetyczne i emocjonalne. Współobecność komentarzy obiektywnych i subiektywnych, naukowych i emocjonalnych dowodzi, że dla Malewskiej przeszłość jest zarówno przedmiotem poznania, jak i przeżycia.

Podręcznikową, zobiektywizowaną wersję historii proponuje więc Malewska zastąpić wersją trudniejszą, stawiającą czytelnika w roli interpretatora oryginalnych dokumentów i współtwórcy obrazu przeszłości, która tym samym nabierze – poprzez obcowanie z surowym źródłem historycznym – wymiaru emocjonalnego. Pisarka czyni odbiorcę aktywnym uczestnikiem procesu konstruowania obrazu przeszłości. Stawia siebie w roli przewodnika po archiwum, pomaga w zrozumieniu dokumentów, trudy lektury łagodzi niejednokrotnie wyrafinowanym dowcipem.

Autentyczne źródła z epoki, spojone przez Malewską eseistycznym komentarzem odautorskim, dają czytelnikowi dwie perspektywy odbioru: historyczną i literacką. Sytuacja, w której dokument pozwala zajrzeć w głąb przeszłości, w sposób szczególny pobudza wyobraźnię czytelnika. Uświadamia on sobie, że to, co było zagubione w „odmętach” archiwum i pomijane przez syntezy historyczne może być ujawnione w literaturze. Bowiem nieobwarowana obiektywizującymi metodologiami, poprzez cytowanie dokumentów historycznych pozwala ludziom z przeszłości mówić własnym głosem. Dokument włączony w strukturę dzieła literackiego jest przez literaturę anektowany. W LISTACH STAROPOLSKICH Malewska pokazuje proces włączania do literatury świadectw historycznych, czyli wykorzystywania ich dla potrzeb fabuły powieściowej. Można by powiedzieć za Głowińskim, że literatura jest jak Midas, który zmienia wszystko w literackość⁷⁰. Takie zjawisko przeniesienia przed-

⁷⁰ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] tenże, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 68.

miotu gotowego – na przykład listu – ze świata realnego w obszar sztuki nazywa Nycz estetyzacją rzeczywistości. Jednocześnie jest to sytuacja, w której literatura przejmuje aspekt źródłowy⁷¹.

Efekt wykorzystania przez Malewską materiału listowego można nazwać, przyjmując kategorię Trzynadlowskiego, wykreowanym zbiorem listów, a więc takim, o którego kształcie decyduje badacz, archiwista, zbieracz lub edytor. Charakter tematyczny zbioru zależy w tym przypadku od obrazu rzeczywistości, jaki autor zbioru chce uzyskać. Trzynadlowski zwraca uwagę, że zbiór listów, czy to skoncentrowany wokół osoby, czy problemu, przypomina strukturą „papiery osobiste” gromadzone nie mechanicznie, lecz porządkowane według powziętego zamierzenia⁷². Tym samym każdy zbiór ma charakter fragmentaryczny, gdyż z różnych przyczyn część dokumentów pozostaje zawsze poza nim, a szczególnie dotyczy to zasobów archiwalnych.

LISTY STAROPOLSKIE wpisują się też w bogatą tradycję gromadzenia listów w zbiory, zarówno bloki korespondencji, jak i listowniki, będące podręcznikami sztuki epistolarnej. Te ostatnie obecne są w kulturze polskiej od drugiej połowy XVII wieku, a szczególną popularność zyskały w wieku XVIII. Matuszewska traktuje listowniki, szczególnie te staropolskie, jako źródło historycznoliterackie, ze względu na ich – jak pisze – programową literackość⁷³. Zwraca też uwagę na jeszcze jedno zjawisko, które jest dowodem zmiany statusu listu, jak cytuje za Skwarczyńską, „z faktu życiowego – w literacki”. Są to XVI i XVII-wieczne zbiory listów sławnych mężów oraz XVIII-wieczne drukowane zbiory listowe, autorskie i tematyczne, które pełniły nie tylko funkcję literatury stosowanej, ale były też przedmiotem kontemplacji estetycznej⁷⁴. Mieczysław Klimowicz widzi w tych zjawiskach źródło romansu listownego⁷⁵.

⁷¹ Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 231, 245.

⁷² J. Trzynadlowski, *Małe formy literackie*, s. 88-90.

⁷³ P. Matuszewska, *Listowniki polskie*, s. 41-53.

⁷⁴ P. Matuszewska, *Drukowane zbiory listów w Polsce XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 4-22.

⁷⁵ M. Klimowicz, *Narodziny romansu listownego w literaturze polskiej XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 4, s. 389-391.

Problem zbioru listów jest także przedmiotem refleksji Skwarczyńskiej, która zwraca uwagę, że zarówno w przypadku listów wydawanych w wyborze, jak też w ciągach zachowujących charakter korespondencji ich współautorem staje się wydawca⁷⁶. Są one bowiem przeznaczone dla „tego trzeciego” – jak Skwarczyńska nazywa czytelnika – a sposób ich organizacji, często warunkowany tematycznie, niedostępny w takim kształcie właściwym korespondentom, nadaje zbiorowi listów walory estetyczne. Sytuacja lektury wydanych listów upodabnia się więc do lektury dzieła literackiego. Dlatego też badaczka proponuje, by analizować zbiór listów i jako dokument, i jako dzieło sztuki.

Malewska w swoim zbiorze traktuje list jako fakt życiowy i jako fakt literacki. Jako wytwór pewnej sytuacji społecznej jest on bowiem mikroskopowym wglądem w przeszłość, załączkiem mikrohistorii. Jako wytwór językowy, o walorach retorycznych, będący twórczą ekspresją „ja”, jest faktem literackim. Tak więc w ciszy archiwum, z tworzywa dokumentalnego, powstaje powieść szczególna, której literackość musi być wydobyta spod warstwy historyczności.

Literackość *LISTÓW STAROPOLSKICH* jest wielokrotnie powracającym tematem komentarzy odautorskich. Malewska próbuje dokonać kwalifikacji gatunkowej książki, która ma cechy utworu literackiego, narracji historycznej, pracy popularnonaukowej, opracowania źródłowego i edytorskiego. Pisarka w komentarzach daje wyraz obawom, że heterogeniczny charakter utworu może być przedmiotem krytyki tych czytelników, którzy domagają się czystych gatunkowo wypowiedzi. Literackość swojego utworu motywuje jego genezą, bliższą genezie powieści niż narracji historycznej.

Osobiste przeżycia autorki i jej emocjonalny stosunek do opracowywanych archiwaliów, towarzyszące procesowi twórczemu, są typowe dla pracy nad dziełem literackim, bądź też historiograficznym, w znaczeniu „historiografii alternatywnej”. W innym miejscu pisarka broni literackości swojego utworu, przypisując polskiej epistolografii XVII-wiecznej

⁷⁶ S. Skwarczyńska przestrzega przed fałszowaniem przez wydawców obrazu rzeczywistości oraz relacji między nadawcą i odbiorcą. „Zbyt często – jak pisze – korespondencja staje się kanwą, na której wydawcy przehaftowują według własnych poglądów rzeczywistość”. Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, s. 349.

cechy epickości, dzięki którym właśnie z listów wyłania się obraz życia zbiorowego. Dobitnie podkreśla, że chciałaby wprowadzić do literatury polskiej „wzorowego a zapoznanego prozaika srebrnego wieku: kolektywnego anonima opatrującego swe dziełka wielką lub małą pieczęcią koronną”⁷⁷, czyli pisarza kancelaryjnego, którego listy podziwia. Są one bowiem – jak pisze – pozbawione makaronizmów, rzeczowe i zwięzłe, obwarowane regułami niczym sonet, pełne godności, powagi i dyskrecji, a czasem cięte. W komentarzach odautorskich jest także refleksja nad formą współczesnej powieści historycznej. Malewska świadoma kierunku przemian tej odmiany gatunkowej, zauważa, że „współczesna dobra powieść historyczna ubiega się o syntezę z przesłanek prawdy faktycznej”⁷⁸. Toteż listy właśnie, niosąc „prawdę faktyczną”, dają bogactwo bohaterów ukazanych behawiorystycznie, bez autorskich interwencji czy kreacji.

Poddanie refleksji i próba zdefiniowania kategorii literackości w odniesieniu do swojego utworu wynika z faktu, że autorka jest świadoma innowacyjności zaproponowanej przez nią formy i z punktu widzenia literaturoznawczego, i historiograficznego. Refleksja teoretycznoliteracka dotycząca listu zarówno jako formy literackiej, jak też źródła historycznego dotyka problemu najważniejszego dla powieści historycznej, która – jak zauważa Tadeusz Bujnicki – zawsze wspiera się na tekstach wobec niej zewnętrznych. Jest to właśnie problem wykorzystania źródeł historycznych. W przypadku wykorzystania wiarygodnych źródeł, w zgodzie z metodologią badań historycznych, jak ma to miejsce w przypadku Malewskiej, zachodzi sytuacja, którą Bujnicki określa jako konieczność założenia, że „obiektem lektury jest dzieło literackie, a nie historyczne, a więc dzieło korzystające z uprawnień fikcyjności w obrębie wszystkich płaszczyzn tekstu”⁷⁹. Malewska – jak wynika z autokomentarzy – liczy się z tym, że w związku z obecnością w jej utworze tak obszernego materiału archiwalnego, oczekiwania czytelnicze wobec LISTÓW STAROPOLSKICH nie będą jednoznaczne, a książka skupi wokół siebie amatorów literatury

⁷⁷ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 13.

⁷⁸ Tamże, s. 18.

⁷⁹ T. Bujnicki, *Źródło w narracji powieści historycznej*, s. 29.

i historii. Taki materiał archiwalny, jakim są listy, może bowiem budzić emocje zarówno jednych, jak i drugich.

Problem literackości listu zajmuje także Skwarczyńską, pomimo że istotę tego gatunku postrzega ona przede wszystkim poprzez jego związki z życiem, a więc jego celowość oraz poprzez fakt, że odsyłając do rzeczywistości jest też jej fragmentem. Dlatego list nie powinien być czytany w oderwaniu od życia, od roli, jaką w nim odegrał. Inaczej, pozbawiony cech dokumentu, staje się głównie tekstem literackim, a czytany bez odniesienia do rzeczywistości, w której powstał, staje się nośnikiem fikcji. Autorka TEORII LISTU, zaliczająca ten gatunek do literatury stosowanej, podkreśla, że jego pierwszym celem nie jest wywołanie przeżyć estetycznych, lecz praktyczna komunikacja. Praktyczność nie jest jednak sprzeczna z walorami estetycznymi dokumentu, który włączony do literatury stosowanej może być także oceniany poprzez wartość estetyczną. Badaczka wywód ten zamyka uwagą, często przez nią powtarzaną, że list należąc do twórczej manifestacji życia jest sztuką, gdyż każda twórcza manifestacja życia wytwarza piękno⁸⁰.

Malewska dokonując wyboru listów postępuje podobnie jak XVII-wieczni ich adresaci, którzy pozwalali, aby list krążył w licznych odpisach i tym samym pozbawiali go charakteru dokumentu osobistego. Czynili go zatem – jak opisuje to zjawisko Skwarczyńska – „przedmiotem swego literackiego smakoszostwa”⁸¹. Był to bowiem czas fascynacji listem, zarówno jako nośnikiem informacji, jak też jako możliwością rozmowy pomiędzy oddalonymi od siebie ludźmi. Ze względu na literacki charakter korespondencji oraz szacunek dla autorów, listy zbierano, przepisywano, rozpowszechniano. Ten fakt musi mieć wpływ na ich ocenę jako źródeł historycznych, do których podczas kopiowania wkładały się błędy, zmiany zamierzone i niezamierzone. List w XVII-wiecznej komunikacji społecznej stanowił zatem zjawisko szczególne, a z perspektywy współczesnego czytelnika staje się dokumentem interesującym nie tylko ze względu na treść, ale też na możliwość zrozumienia roli słowa pisanego w życiu społecznym epoki.

⁸⁰ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, s. 55.

⁸¹ Tamże, s. 56.

W swoich rozważaniach Skwarczyńska zauważa jeszcze jeden aspekt literackości listu, a szczególnie ciągu listów. Postrzega bowiem korespondencję jako manifestację życiowej dynamiki, a nawet dramatyczności życia. Wybór listów, często w swojej organizacji oddający dramaturgię korespondencji, odzwierciedla również życiowe dramaty korespondentów⁸². Przyjmując takie założenia, można stwierdzić, że Malewska dokonując wyboru listów i opatrując je komentarzem wyjaśniającym, sfabularyzowała je, nadając im porządek dramaturgiczny.

Małgorzata Czermińska nie traktuje bloku listów – wybranych, uporządkowanych, skomentowanych i wydanych przez osobę trzecią – jako dzieła literackiego. Twierdzi bowiem, iż blok listów autentycznych, nawet poddany stylizacji literackiej, nie spełnia warunków dzieła, gdyż nie jest całością znaczącą, zorganizowaną według intencji autora, jak pojedynczy list. Podkreśla tu rolę edytora szczególnie w przypadku korespondencji rozproszonej, jak w LISTACH STAROPOLSKICH, zachowanej we fragmentach, pochodzącej z odległych epok. Badaczkę interesuje jednak sytuacja lektury, w której czytelnik przyjmuje wobec bloku listów taką postawę jak wobec dzieła literackiego. Wychodzi bowiem z założenia, że lektura bloku autentycznych listów dokonywana jest najczęściej z perspektywy oczekiwań czytelniczych ukształtowanych na lekturze powieści. Czermińska poddaje więc analizie wzorce lektur przejęte z powieści epistolarnej oraz autobiograficznej powieści psychologicznej. Badaczka zwraca uwagę, że współczesny czytelnik powieści, przyzwyczajony do jej hybrydyczności, fragmentaryczności i otwartości łatwo akceptuje blok listów – oparty przecież na tych samych zasadach – jako sensowną całość czytaną poprzez konwencje powieściowe⁸³.

W kwestii literackości listu zabrał także głos Janusz Maciejewski, który włącza ten gatunek w obszar literatury. Oczywiście mając na myśli list, który funkcjonuje jako tekst, wydany, opatrzony komentarzem, interpretowany przez historyków literatury i czytany przez „trzeciego” uczestnika epistolograficznej sytuacji komunikacyjnej, sytuacji wykreowanej przez wydawcę. Tym samym obecny jest w kulturze jako tekst lite-

⁸² Tamże, s. 332-335.

⁸³ M. Czermińska, *Między listem a powieścią*, [w:] taż, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 255-261.

racki. Korespondenci stają się więc dla czytelnika bohaterami, a relacje między nimi – postrzegane w wymiarze społecznym i emocjonalnym – stają się przedmiotem fabuły. Badacz przyznaje, że w przypadku listów trudno mówić o literackości w pełni ukształtowanej, ale proponuje mówić o literackości załączkowej, przyjmując, że w materiale listu zawsze istnieje potencjał literackości⁸⁴. Problem ten podejmę dalej jako jeden z kierunków interpretacji utworu Malewskiej.

Literackość listu postrzega Maciejewski także w tym, że korzysta on ze struktur typowych dla rodzajów literackich, jak formy narracyjne z obszaru epiki, formy dialogowe z obszaru dramatu, żywioł liryczny lub dyskurs eseistyczny. Te cechy obecne w pojedynczym liście dają mu szczerkowe nacechowanie literackie, natomiast list włączony w większą logiczną całość, w blok listów, staje się pełnym dziełem literackim⁸⁵. Twórcą tak rozumianej literackości jest wydawca, pomocnik autora – jak go nazywa Maciejewski – który przez wybór listów i komentarz nadaje kształt sytuacji epistolograficznej. Wydawca, „reżyser pracujący w materiale, jaki stanowią zgromadzone listy”⁸⁶, kreuje dzieło literackie, które czytelnik może odbierać poprzez konwencje powieści, dramatu, eseju czy poematu.

W LISTACH STAROPOLSKICH łączy Malewska dwa porządki: historyczny i literacki, a tym samym dwa aspekty listu: dokumentalny, realizujący się w funkcji użytkowej i interesujący historyków oraz literacki, realizujący się w funkcji estetycznej i interesujący czytelników powieści. W porządku historycznym list może być czytany jako źródło informujące o faktach z przeszłości lub weryfikujące ich prawdziwość. Natomiast w porządku literackim może być czytany jako „załączek fabuły” – jak tę cechę listu nazwał Maciejewski – i konkretyzowany przez czytelnika w akcie lektury na wzór odbioru powieści.

Kazimierz Cysewski, przedstawiając teoretyczną i metodologiczną problematykę listu i epistolografii, zwraca uwagę na fakt, że list częściej interesuje badaczy w aspekcie dokumentalno-źródłowym niż literaturoznawczym. Każdy autentyczny bowiem – jak zauważa – jest „badawczo kłopotliwy”, gdyż kieruje uwagę raczej w stronę opisanych faktów niż

⁸⁴ J. Maciejewski, *List jako forma literacka*, s. 213.

⁸⁵ Tamże, s. 215-217.

⁸⁶ Tamże, s. 218.

intencjonalnej struktury artystycznej. Problem fikcji literackiej w odniesieniu do zbioru listów rozumie jako fikcję „wtórną”, efekt pracy edytora, natomiast autora i adresata jako swoiste kreacje literackie, bohaterów powieści epistolarnej. Cysewski proponuje więc traktować zbiór listów jako powieść, gdyż jak ona, oddaje pewien ciąg życia uzupełniany wiedzą o rzeczywistości i literackim doświadczeniem czytelnika⁸⁷.

Przytoczone tu propozycje rozumienia zbioru listów pozwalają czytać utwór Malewskiej jako wielowątkową powieść z epoki Wazów, powieść wymagająca od czytelnika aktywnego uczestniczenia w konstruowaniu sensów. Listy są zapisem „głosów z epoki”, a zebrane w bloki tematyczne pozwalają tym głosom prowadzić dialog. Lektura zbioru listów jest więc wsłuchiowaniem się w gwar dobiegający z odległej przeszłości, wsłuchaniem się w głosy powieściowych bohaterów. Teoria literackości zbioru listów proponowana przez Malewską nie odbiega od przytoczonych propozycji współczesnych badaczy:

Ale choć listy uzupełniają się wzajemnie, „grają” z sobą i dla czytelnika nie pozbawionego wyobraźni komponują się w pewnego rodzaju powieść historyczną, jest to w tym wypadku „opowieść o królach i rycerzach” (oraz politykach). A więc tradycyjna w zakresie, ale – śmiem twierdzić – nowoczesna w formie. (...) Oczywiście nie ma ani jednego momentu, który by w tej pracy pokrewny był naprawdę pracy powieściopisarza, bo to dwa różne porządki. A jeśli w ogóle używam tego porównania, to dlatego, że tu i tam potrzebna współpraca czytelnika. I że współczesna dobra powieść historyczna ubiega się o syntezę z przesłankę prawdy faktycznej. Wreszcie, że listy dają nam bogactwo bohaterów ujętych, jak się dziś mówi, behawiorystycznie, z zewnątrz, bez autorskich interwencji⁸⁸.

W tym komentarzu Malewska zabiega o lekturę swojego utworu jako „pewnego rodzaju powieści historycznej” zbudowanej z autentycznych źródeł. Intencją pisarki było więc stworzenie powieści historycznej, będącej zapisem przekształcania materiału archiwalnego i nadawania mu wtórnego porządku, porządku fabularnego. Tym samym autorka nałożyła na czytelnika współodpowiedzialność za kształt świata przedstawionego, który budowany jest na podstawie lektury listów oraz wyob-

⁸⁷ K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistologafią*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1, s. 100-102.

⁸⁸ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 18.

raźni czytelnika, wyobraźni literackiej i historycznej. Czytelnik bowiem podczas aktu lektury staje się krytykiem i badaczem źródeł, jak też konstruktorem i interpretatorem świata przedstawionego w powieści.

Autorka LISTÓW STAROPOLSKICH wielość problemów historycznych, a w pewnym sensie także wielość wątków powieściowych, ujmując w strukturę zorganizowanych tematycznie rozdziałów. Każdy z nich zawiera więc szereg wybranych listów skoncentrowanych wokół proponowanego przez pisarkę problemu. Pierwszy rozdział zatytułowany KRÓL JEGOMOŚĆ zawiera jeden list Achacego Grochowskiego, biskupa łuckiego, świadka ostatniej choroby króla Zygmunta III, napisany kilka miesięcy przed śmiercią króla do Aleksandra Ludwika Radziwiłła, wojewody brzesko-litewskiego.

Na rozdział pod tytułem LEKTURA MINISTRÓW składają się listy kierowane do kancelarii królewskiej z pierwszych lat XVII wieku. Jest tu list Jana Karola Chodkiewicza pisany z Rygi w 1604 roku, zawierający opis dramatycznej sytuacji wojska nękanego głodem i prośbę króla o wypłacenie żołdu. Są też listy ministra skarbu, Jana Firleja, dotyczące finansów państwa, dyplomaty Ławryna Piaseczyńskiego, barwnie relacjonującego swoje misje poselskie, arcybiskupa Stanisława Karnkowskiego z politycznymi uwagami i duchowym wsparciem.

Kolejny rozdział Z LAT ROKOSZOWYCH zawiera „buńczuczną” korespondencję między bohaterami rokoszu 1606-1608, Stanisławem Stadnickim, „Diabłem Łańcuckim” i Hieronimem Jazłowieckim, wojewodą podolskim oraz fragmenty pamfletów rokoszowych. W jego skład wchodzi też listy z więzienia Prokopa Pękosławskiego i Jana Szczęsnego Herburta, skazanych po rokoszu za obrazę majestatu i zdradę.

W rozdziale zatytułowanym HETMAN CHODKIEWICZ DO ŻONY Malewska zamieściła listy wyjątkowe, pisane przez Jana Karola Chodkiewicza do żony w najtrudniejszych dla niego momentach, portretujące hetmana jako człowieka niezwykle wrażliwego i szlachetnego.

Rozdział kolejny POD MOSKWĄ I POD SMOLEŃSKIEM zawiera fragmenty korespondencji bohaterów drugiej Dymitriady, Aleksandra Zborowskiego i Jana Piotra Sapiehy oraz wstrząsający dokument pisany przez żołnierza, chorążego Józefa Budziło, będący sprawozdaniem z okupowanego Kremla.

Pod wspólnym tytułem **DOMEK RADZIWIŁŁOWSKI** przedstawiony jest fragment bloku korespondencji między Januszem a Krzysztofem Radziwiłłami. Natomiast w rozdziale **ORYNIN** pisarka przywołuje tło burzliwych wydarzeń 1618 roku, aby przedstawić dokument, list Stanisława Tarnowskiego do Zbigniewa Ossolińskiego, rzucający światło na wydarzenia pod Oryninem, gdzie Stanisław Żółkiewski uchylił się od walki z Tatarami.

KANCELARIA KORONNA jest wyborem listów wyjętych z kopiariusza kancelarii królewskiej, na który składa się zarówno korespondencja z królem Zygmuntem III, jak i wychodzące z kancelarii pisma okazjonalne lub interwencyjne.

Niezwykły rozdział, zatytułowany **LEKTURA SZLACHECKA**, stanowią listy najczęściej przepisywane do domowych kopiariuszy. Jest wśród nich list szlachcica Jana Czaplińskiego do innego szlachcica Jerzego Radziwińskiego, będący barwnym sprawozdaniem z bitwy pod Chocieniem. Znajduje się tu także fragment diariusza szlachcica „pospolitaka” relacjonującego w tonie niezamierzonego pamfletu swój udział w pospolitym ruszeniu.

Pod tytułem **STANISŁAW KONIECPOLSKI** Malewska zamieściła przykłady – jak pisze – „prozy epistolarnej”, reprezentowanej właśnie przez listy Koniecpolskiego, z których wyłania się obraz hetmana szczerego, godnego i doskonale władającego językiem. Są tu listy do króla i do biskupa Jakuba Zadzika pisane z Prus w czasie wojny z Gustawem Adolfem.

Część zatytułowana **W DOMU** jest blokiem listów dotyczących życia rodzinnego i domowego. Jest to szczególnie blok korespondencji, gdyż gromadzący listy prywatne, w znacznej mierze pisane przez kobiety bądź też kobiet dotyczące.

ZŁOTE CZASY natomiast to blok listów ilustrujących czasy rządów Władysława IV. Znajduje się tu instrukcja na sejmiki i uniwersał przedsejmikowy, wydane przez kancelarię królewską oraz list otwarty Stanisława Lubomirskiego do króla. Z dokumentów tych wyłania się obraz czasów Władysława IV jako „sielanki podszytej tragedią”, zakończonej pozągą 1648 roku.

Ostatni rozdział zatytułowany **OGNIEM I MIECZEM** zawiera listy pisane między 1648 a 1665 rokiem, między innymi przez Jerzego Ossoliń-

skiego, Stanisława Lanckorońskiego oraz fragment diariusza pisanego z literackim talentem przez Andrzeja Miaskowskiego w obozie pod Białą Cerkwią. Rozdział ten kończy Malewska listem Stefana Czarnieckiego adresowanym do Samuela Kmicica, podobnie jak literacki Andrzej, chorążego orszańskiego. Obecność tego dokumentu przywołującego fabułę POTOPU, a tym samym aurę TRYLOGII Henryka Sienkiewicza, włącza LISTY STAROPOLSKIE w dyskurs literacki i skłania czytelnika do refleksji nad realizowaną w tym rozdziale poetyką powieści historycznej.

Przedstawiony tu dokładnie porządek historiograficzny utworu Malewskiej można potraktować także jako załączek wielowątkowego porządku fabularnego. Odwołując się do przytoczonej opinii Maciejewskiego, rozumiejącego list jako „załączek fabuły”, należy odczytać LISTY STAROPOLSKIE jako zbiór fabuł możliwych. We wspomnianej wcześniej teorii literackości listu zaproponowanej przez Cysewskiego także pojawiła się kategoria fikcji „wtórnej”, budowanej przy współudziale edytora i czytelnika, którzy świat przedstawiony postrzegają z perspektywy własnych literackich doświadczeń czytelnicznych. Te uwagi metodologiczne pozwalają spojrzeć na utwór Malewskiej jako na szczególną realizację powieści historycznej. Różnorodne, przytoczone przez pisarkę dokumenty stanowią bowiem załączek wielu fabuł, obietnicę wielu wątków, które konkretyzuje wyobraźnia czytelnika uzupełniana wiedzą historyczną i doświadczeniem powieściowym. Tak więc z utworu Malewskiej wyłania się na przykład potencjalna powieść awanturnicza z Diabłem Łańcuckim jako głównym bohaterem. Jest też załączek fabuły powieści obyczajowej, ukrytej w dokumentach rodzinnych, jak na przykład pełne troski listy Zofii Chodkiewiczowej do syna Hieronima. Fabularnym dopełnieniem tych listów jest przypis odautorski informujący, że jedyny syn Chodkiewiczów zmarł w wieku 16 lat. Przypis ten wprowadza szczególną sytuację lektury, w której odbiorca – ukształtowany przez wzorzec powieści obyczajowej – odczyta ogromną miłość matki i jej niepokój o syna przekazany nawet w tak skonwencjonalizowanej i jeszcze niezindywidualizowanej formie, jaką był list XVII-wieczny⁸⁹.

⁸⁹ Stefania Skwarczyńska wieki XVII i XVIII nazywa wiekami kobiecego listu. Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, s. 85-86.

Wyobraźnia odbiorcy odczyta też z przytoczonych listów przyszłe cierpienia, jakie staną się udziałem ich autorki po stracie jedynaka. W utworze Malewskiej można też odnaleźć załączek fabuły sensacyjnej, ukryty w listach z czasów Dymitriad, czy powieści politycznej, rozgrywającej się w kancelarii królewskiej. LISTY STAROPOLSKIE stanowią więc zbiór potencjalnych fabuł ukrytych w dokumentach archiwalnych jako zbiór mikrohistorii danych czytelnikowi do współtworzenia. Taka koncepcja powieści historycznej, której świat przedstawiony konkretyzowany jest przez odbiorcę na podstawie dokumentów autentycznych koresponduje z zaproponowaną przez Tomasza Burka koncepcją „powieści utajonej”.

Koncepcja Burka dotyczy przemian, jakie nastąpiły w powieści w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, a wiązały się z rozpadem fabularnego wzorca powieści i karierą niefikcyjnych form narracji opartych na autentycznych dokumentach. Autor mówi więc o powieści utajonej w niefikcyjnych formach narracji, takich jak reportaż, esej, relacja podróżnicza, dziennik, list, biografia⁹⁰. Myślę, że do tej koncepcji można dołączyć także powieść historyczną utajoną w dokumentach, a w przypadku utworu Malewskiej utajoną w listach i sylwach szlacheckich, których fragmenty pisarka także przytacza. Tak rozumiana powieść, ukryta pod warstwą dokumentów autentycznych, staje się dziełem odbiorcy, tworzonym w akcie lektury zgromadzonego przez autora materiału. Jest to zatem przykład takiej sytuacji odbioru, którą Roland Barthes przypisuje zjawisku przechodzenia od dzieła do tekstu. Polega ono polega na odejściu od tradycyjnego rozumienia dzieła literackiego jako nośnika znaczeń do koncepcji „tekstu”, pojmowanego jako proces wytwarzania znaczeń, w którym bierze udział odbiorca⁹¹.

Powieść Malewskiej zbudowana z listów spajanych komentarzem odautorskim jest dobrą ilustracją tezy Cysewskiego, który epistolografię rozumie jako fikcję literacką tylko wówczas, gdy porządek tekstu i po-

⁹⁰ T. Burek *Powieść utajona*, „Odra” 1973, nr 10, s. 37. Jako przykład powieści utajonej w podróżach Burek podaje *Barbarzyńcę w ogrodzie* Zbigniewa Herberta, powieści utajonej w dzienniku – *Dzienniki* Witolda Gombrowicza, w brulionie – *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* Tadeusza Różewicza, w zbiorze felietonów – *Szоста dekada* Andrzeja Kijowskiego, w esejach – *Wędrując po tematach* Kazimierza Wyki.

⁹¹ Por. R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 187-189.

tencja znaczeniowa całości pozwala odbiorcy traktować listy z danego zbioru nie tylko jako uwikłane w jednostkową sytuację korespondencyjną, ale przede wszystkim jako niosące sensy ogólnoludzkie i dające ogólne spojrzenie na epokę⁹². Utwór Malewskiej jest także dobrą ilustracją tezy White'a – rozwinętą przez niego za Collingwoodem – głoszącą, że w każdym materiale źródłowym zagrzebane są prawdziwe opowieści i zadaniem historyka jest odkryć te opowieści, a tym samym zinterpretować materiał źródłowy⁹³.

Badacze, mówiąc o literackim aspekcie zbioru listów, traktują ich autorów i adresatów jako kreacje literackie, zatem jako bohaterów powieści epistolarnej. Historyczna powieść epistolarna Malewskiej także ma swoich literackich bohaterów, przedstawionych przez pisarkę w jednym ze wstępnych, warsztatowych rozdziałów zatytułowanym *DRAMATIS PERSONAE*, zajmującym w strukturze narracji ważne miejsce. Następuje on po kronice wydarzeń politycznych i przedstawia aktorów wydarzeń przywołanych w teże kronice, a tym samym autorów oraz adresatów listów. Malewska przedstawia postaci i ich wzajemne koligacje, pokazując jak zmienia się układ wpływów i zależności pomiędzy możnowładcami. Poprzez listy daje głos epoce, autentycznym postaciom historycznym, a włączając je w artystyczno-semantyczny porządek utworu nadaje im wymiar literacki. Tym samym historia staje się tu sceną, na której rozgrywają się dramaty polityczne, gospodarcze czy rodzinne, łączące w sobie historyczny aspekt wydarzeń z literackim. Problem przedstawienia historii z wykorzystaniem literackich wzorców fabularnych wprowadził do refleksji historiograficznej White, według którego historyk przekształca w opowiadanie fakty wzięte z dokumentów, a robi to fabularyzując wydarzenia według gatunków literackich, epickich, komicznych czy romansowych⁹⁴. White rozumie konstruowanie narracji historycznej jako realizację „wzorca fabularyzacji”, będącego zarazem interpretacją opisanych wydarzeń. W przypadku utworu Malewskiej, proces inter-

⁹² K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, s. 102.

⁹³ H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, s. 83.

⁹⁴ H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. E. Domańska, [w:] tenże, *Poetyka pisarstwa historycznego*, s. 214-216.

pretacji przez fabularyzację także ma miejsce, ale realizuje się on nie tyle w procesie tworzenia narracji, ile w procesie odbioru. Tu czytelnik otrzymuje fakty zamknięte w dokumencie historycznym i włączając je w literacki wzorzec fabularny, dokonuje ich interpretacji. Tak więc w rozważaniach nad formą LISTÓW STAROPOLSKICH spotykają się problemy metodologii powieści historycznej i metodologii historiografii.

Listy oraz fragmenty innych dokumentów, takich jak diariusze czy biuletyny, Malewska zaczerpnęła ze zbiorów Archiwum Kórnickiego, z wydanych bloków korespondencji, z kopiariuszy prywatnych lub kancelarii koronnej oraz z sylw szlacheckich. Wybrane i wyłączone z różnych całości dokumenty, pisarka umieściła w nowym zbiorze objętym tytułem LISTY STAROPOLSKIE, a tym samym zreorganizowała materiał zdeponowany w archiwum, tworząc własne archiwum starych dokumentów, swoisty kopiariusz czy też sylwę. Z ogromnej ilości źródeł, o których autorka dokładnie informuje czytelnika, szczególnie ceni sobie sylwy mniej czy bardziej znanych właścicieli, a często nieznanymi autorów. Nazywa je „nieplewionymi ogrodami”⁹⁵, w których informacje ważne przeplatają się z nieważnymi, dzięki czemu ze źródeł tych wyłania się prawdziwy obraz epoki i człowieka. Tu bowiem listy królewskie przepisane są obok przemówień weselnych, przepisów gospodarskich i anegdot. Malewska jako archivistka nie „plewi ogrodów”, ale spośród wszystkich informacji, tych ważnych i tych banalnych, wybiera takie, które najlepiej oddają jej wyobrażenie XVII wieku. W ten sposób z materiałów archiwalnych tworzy własną sylwę, podobnie jak robili to XVII-wieczni autorzy z dokumentów im współczesnych. Stawia więc siebie oraz czytelnika w sytuacji tworzenia i lektury staropolskich sylw.

Czy czytelnik z XVII wieku komponujący dla siebie „silwę rerum” byłby zadowolony z takiego wyboru? Nie wiem. Choć w znacznej mierze idzie on po linii jego upodobań wydobywając niejako „sensację” historyczną czy obyczajową właśnie z prywatnych kopiariuszy⁹⁶.

⁹⁵ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 16.

⁹⁶ Tamże, s. 21.

Cytat ten dobrze ilustruje tworzenie przez Malewską sylwy z sylw, która to czynność może być rozumiana jako odzwierciedlenie procesu poznawania przeszłości oraz budowania przez historyka jej obrazu. Komponowanie sylwy w XVII wieku było w istocie budowaniem obrazu epoki. Autor bloku *silva rerum* spośród dostępnych mu dokumentów wybierał te, które zasługiwały na miejsce w jego prywatnym kopiariuszu, gdyż niosły sensację polityczną, kulturalną lub obyczajową. Przepisywał więc do sylwy dokumenty z prywatnych zbiorów bądź z pożyczonych w tym celu kopiariuszy i sylw innych właścicieli. Zatem sylwy, owe prywatne archiwa szlacheckie, przechowywały i przekazywały kolejnym pokoleniom obraz epoki wykreowany przez ich autora. To on w dużej mierze zarządzał pamięcią zbiorową.

Sylwa staje się u Malewskiej metaforą poznawania przeszłości oraz uprawiania historiografii. Metafora ta odnosi się także do narracji PANÓW LESZCZYŃSKICH i APOKRYFU RODZINNEGO. Kategoria sylwiczności dotyczy więc takiego tekstu historiograficznego, który tworzony jest z przekonaniem, że źródła mają zawsze charakter fragmentaryczny, że dają dostęp do „historii ułamkowej, pełnej zagadek i ślepych zaułków”⁹⁷. Sylwiczność jest wypadkową wykonanych przez historyka gestów wyboru źródeł, ich skopiowania i utrwalenia oraz niejednokrotnie uzupełnienia występujących w nich luk. Malewska buduje sytuację narracyjną w LISTACH STAROPOLSKICH jako proces wyboru źródeł i włączania ich w interpretacyjny kontekst. Tym samym w sytuację narracyjną włączony jest proces lektury sylw i kopiariuszy. Jeden z rozdziałów rozpoczyna pisarka słowami: „Nim przemówią kopiariusze domowe, lektura przy kominku – otwórzmy cząstkę poczty kancelarii królewskiej”⁹⁸, w innym miejscu zaś pisze: „Otwórzmy znowu kopiariusze polskie, wspomniane już, kipiące od gorączki przygotowań wojennych w 1620 i 1621 roku”⁹⁹, czy też: „Przepisuję z «silvy» nieznanego właściciela z XVII wieku”¹⁰⁰. Te miejsca w tekście zdradzają sytuację narracyjną jako sytuację lektury źródeł, ich interpretacji, wyboru i przepisania w obręb struktury utwo-

97 Tamże, s. 11.

98 Tamże, s. 37.

99 Tamże, s. 192.

100 Tamże, s. 76.

ru. Nycz, teoretyk zjawiska sylwiczności w literaturze współczesnej, analizuje wewnątrztekstową sytuację lektury-pisania, charakterystyczną dla sylwy¹⁰¹. Określa ją jako tematyzację procesu pisania, szczególnie ważną wówczas, gdy tekst komponowany jest jako zbiór cytatów czy kolekcja fragmentów, jak ma to miejsce właśnie w utworze Malewskiej. LISTY STAROPOLSKIE opowiadają o Rzeczypospolitej z XVII wieku, ale przede wszystkim opowiadają o archiwalnych poszukiwaniach autorki oraz metodologicznych problemach historiografii. Realizują w ten sposób metatekstowość i autobiograficzność jako cechy utwory sylwicznego. Teza Nycza głosząca, że pisanie to nadawanie sensu doświadczeniu¹⁰² znajduje pełne odniesienie do omawianego utworu Malewskiej. Stematyzowana przez nią czynność pisania jest bowiem nadawaniem sensu doświadczeniu historycznemu oraz procesowi poznawania przeszłości. Jest ostatnim etapem operacji historiograficznej.

LISTY STAROPOLSKIE to utwór sylwiczny, w którym tworzywo literackie stanowią dokumenty, opatrzone przez autorkę komentarzem metatekstowym i autobiograficznym. Niewątpliwie potwierdza on zjawisko „kariery autentyku”, gdyż wielowątkowy zbiór XVII-wiecznych listów doskonale oddaje wielość punktów widzenia ludzi uwikłanych w swoją epokę, a tym samym jej wielostronny obraz. Listy fascynują obecnością w nich zindywidualizowanych głosów, stylów, osobowości ludzi z odległych czasów. Z tych samych powodów są materiałem dość opornym, wymagającym licznych komentarzy i wyjaśnień. Jarzębski zauważa, że w przypadku utworów niejednorodnych, hybrydycznych, elementy autentyczne, które je współtworzą zawsze są odporne wobec zabiegów literackich, wobec włączania ich w porządek artystyczny. W odniesieniu do utworu Malewskiej szczególnego znaczenia nabiera uwaga Jarzębskiego dotycząca utworów hybrydycznych, w których – jak mówi – „na oczach czytelnika dokonuje się walka niepokornego konkretnego z formalnymi wymogami opowieści”¹⁰³. Opór wobec zabiegów literackich w przypadku LISTÓW STAROPOLSKICH spowodowany jest faktem, że cytowane dokumenty mają charakter źródeł historycznych, a tym samym podlegają metodologiom historiograficznym.

¹⁰¹ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 16-17.

¹⁰² Tamże, s. 146.

¹⁰³ J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, s. 216.

Wyłączone z archiwum, poddane przez pisarkę obróbce zarówno historycznej, jak i literackiej zostały włączone w porządek narracyjny zarówno w historycznym, jak i literackim rozumieniu. Jarzębski podkreśla fakt, że asymilowanie autentyku przez literaturę stawia przed nią nowe zagadnienia poznawcze. Towarzyszące autentyzmowi takie zjawiska, jak autotematyzm, metatekstowość i autobiograficzność wynikają z zainteresowania pisarza własnym procesem twórczym, co pociąga za sobą stematyzowanie aktu lektury-pisania, a więc także procesu poznawczego. Książka Malewskiej wpisuje się w te tendencje. Pisarka prowadzi narrację będącą sprawozdaniem z procesu poznawania przeszłości, przeszłości rozumianej jako utekstowiona, będącej zatem przedmiotem lektury.

Status dokumentu w omawianym utworze w pełni odpowiada przyjętym przez Jarzębskiego kryteriom rozpoznawania autentyku jako takiego elementu dzieła, który stanowi odbicie realnego, konkretnego faktu, odnoszącego się do osobistego doświadczenia pisarza¹⁰⁴. W przypadku LISTÓW STAROPOLSKICH za takie osobiste doświadczenia trzeba uznać autobiograficzną refleksję pisarki-archiwistki, która relacjonuje proces poszukiwania źródeł, dokonuje ich interpretacji oraz ujawnia swój emocjonalny stosunek wobec tychże źródeł i niesionych przez nie informacji. We wstępie utworu autorka zawiera z czytelnikiem swoisty pakt autobiograficzny¹⁰⁵, na mocy którego wprowadza go do archiwum, do działu XVII-wiecznych miscellaneów i tu pozwala mu przyglądać się swojej pracy, pracy archiwisty i historyka. Tak więc w prezentowanym tekście funkcję autentyku pełnią zarówno archiwalia, jak też odautorские komentarze. Autentyczne tworzywo sprawia, że LISTY STAROPOLSKIE wymagają szczególnej kwalifikacji gatunkowej. Sytuują się bowiem na pograniczu powieści historycznej i współczesnego piśmiennictwa historycznego, piśmiennictwa alternatywnego¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Tamże, s. 208.

¹⁰⁵ Myślę, że można uznać za pakt autobiograficzny kreację sytuacji narracyjnej jako sytuacji pracy w archiwum, która może być zidentyfikowana z doświadczeniem życiowym autorki. Na tej podstawie można bowiem sądzić o tożsamości narratora i autora. Zob. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, [w:] tenże, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, Kraków 1998, s. 21-56.

¹⁰⁶ O wspólnych cechach powieści historycznej i piśmiennictwa alternatywnego pisze Domańska, podkreślając tendencje historyków alternatywnych do beletryzacji historii oraz ufikcyjniania świata historycznego. Wiąże się to z deklarowanym przez nich

Obecność autentyku w strukturze narracji ma duży wpływ na charakter odbioru dzieła. Jarzębski zwraca uwagę na zakłócenie ról nadawczych i odbiorczych w akcie komunikacji literackiej w sytuacji, kiedy i autor, i czytelnik są odbiorcami tych samych tekstów, zatem – jak pisze badacz – nadawca wraz z czytelnikiem nasłuchuje głosu „prawdziwej rzeczywistości”¹⁰⁷. Twórca wykorzystujący już istniejące teksty kultury, w przeciwieństwie do twórcy świata fikcyjnego, nie ma pełnej władzy nad tworzywem. Włączenie do utworu pozatekstowych „cytatów z rzeczywistości” stawia autora, który jest tu przede wszystkim odbiorcą, w sytuacji jednego z wielu interpretatorów fabuły, a czytelnika podnosi do rangi współtwórcy sensu dzieła.

Obok ról nadawczych i odbiorczych, w które wchodzi tradycyjnie autor i jego czytelnicy, w literaturze operującej autentykiem pojawiają się równoległe role partnerów, współuczestników, w które pisarz i odbiorcy wchodzi jako bohaterowie pewnego historycznego zdarzenia, opisanego następnie w książce¹⁰⁸.

Malewska, w wykreowanej przez siebie sytuacji narracyjnej, wraz z czytelnikiem wsłuchuje się w głosy z przeszłości, dochodzące ze zdeponowanych w archiwum dokumentów. Na ich podstawie opowiada o rzeczywistości minionej, konstruując porządek narracyjny zależny od przyjętych przez nią metod badawczych oraz pytań stawianych źródłom. Czytelnik utworu zawierającego w swojej konstrukcji cytowane dokumenty historyczne, musi przyjąć wobec nich postawę poznawczą, natomiast wobec ich literackiego uporządkowania postawę estetyczną.

Teksty hybrydyczne, jak LISTY STAROPOLSKIE, skomponowane z fragmentów „odpisanych z rzeczywistości”, „kawałków prawdziwego życia” – jak nazywa Jarzębski autentyki – nigdy nie będą bezwarunkowo zawłaszczane przez literaturę. Źródła historyczne cytowane w utworze literackim posiadają swój autonomiczny, pozaartystyczny byt i przynależą przede wszystkim do porządku historycznego, w którym niejednokrotnie

zamiarem popularyzacji wiedzy historycznej poprzez malownicze opowiadanie o zwyczajnych ludziach z przeszłości. Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie*, s. 234-237.

¹⁰⁷ J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, s. 220.

¹⁰⁸ Tamże, s. 221.

poddawane są interpretacji odsłaniającej wiele poziomów ich znaczeń. Malewska docenia wieloznaczność źródeł i nie usiłuje dotrzeć poprzez nie do obiektywnej prawdy o przeszłości. Próbuje natomiast odsłonić jej fragmenty, przytaczając dokumenty archiwalne. Dając czytelnikowi próbkę listów, pozwala mu rozsmakować się w „starych szpargałach”, ale też stawia go w roli interpretatora źródeł. Pozwala mu tym samym podglądać swoją pracę jako archivistki, która interpretuje dokumenty włączając je w kontekst swojego utworu, a jednocześnie szanując ich autonomiczność. Narracja odautorska w LISTACH STAROPOLSKICH stanowi zatem sprawozdanie z archiwalnych poszukiwań autorki, a jednocześnie jest zapisem emocji historyka, którego wyobraźnię poruszają stare, zakurzone i uszkodzone rękopisy, poprzez które doświadcza kontaktu z ludźmi z przeszłości.

Powieść Malewskiej można włączyć w zakres zjawiska nazwanego przez Michela Butora powieścią-poszukiwaniem¹⁰⁹. Ten typ literatury wynika z nowych oczekiwań poznawczych, z przeświadczenia, że jej celem jest nie tylko przedstawianie rzeczywistości, ale przede wszystkim poznawanie jej. Jawność sytuacji narracyjnej, a w konsekwencji akcentowana refleksja autobiograficzna i autotematyczna, sprawia, że narracja jest nie tylko opowiadaniem, ale także scalaniem i porządkowaniem procesu poznawczego. Te cechy – charakteryzujące także LISTY STAROPOLSKIE – pozwalają rozumieć powieść jako wykładnię metodologii powieści, a w odniesieniu do powieści historycznej pozwalają rozumieć ją jako wykładnię metodologii powieści historycznej. Malewska czyniąc tematem przeszłość utekstowioną, a więc dostępną poprzez archiwum, tematyzuje tym samym poszukiwania źródłowe i postępowanie metodologiczne, czemu daje wyraz w refleksji autotematycznej.

¹⁰⁹ Por. Michel Butor, *Powieść jako poszukiwanie*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971, s. 10. Butor mówi o powieści, która nie przedstawia, lecz bada, nie odbija rzeczywistości, lecz mówi o metodach jej poznawania. Teorię „nowej powieści” – na podstawie między innymi pracy Butora – przedstawia Michał Głowiński, podkreślając, że „nowa powieść” nie jest już tylko przedstawieniem rzeczywistości, ale refleksją nad narzędziami przedstawienia, czyli nad operacjami literackimi i materiałem, na jakim są dokonywane. W związku z tym nazywa powieść „powieściową metodologią powieści”. Zob. M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1967, s. 82.

Dominująca obecność autentycznych źródeł historycznych w strukturze narracji omawianego tu utworu sprawia, że jest on specyficzną realizacją literackiej formy hybrydycznej. Literackość bowiem została zminimalizowana. W tej szczególnej powieści w listach – której forma była analizowana – występują wprawdzie takie figury semantyczne, jak czas, przestrzeń, bohaterowie i wydarzenia, ale nie są one wprowadzone ani przez opis, ani przez opowiadanie. Postacie historyczne mówią tu o sobie własnym głosem, a czytelnik chcąc zrozumieć zawłość problemów, których listy dotyczą, musi odwołać się do prac historycznych i komentarzy odautorskich. Lektura tak zbudowanej powieści historycznej staje się więc skomplikowanym procesem poznawczym, zmuszającym czytelnika do poszukiwań historycznych, ważnych dla pracy jego wyobraźni, konkretyzującej i wizualizującej świat przedstawiony. Tym samym kategoria powieści-poszukiwania odnosi się w tym przypadku nie tylko do sposobu tworzenia, ale też do sposobu percepcji, przypominającej odbiór naukowej rozprawy historycznej.

Obecność w utworze dwóch poziomów wypowiedzi, cytowanego dokumentu historycznego i komentarza odautorskiego, sprawia, że jest on odbierany głównie jako efekt pracy redakcyjno-kompozycyjnej. Cytaty, komentarze i przypisy, które są znakami naukowości tekstu, wchodzą w konflikt z jego literackością. Dominująca obecność cytatów, rozumianych też jako fragmenty przeszłości, precyzyjnie opisanych i zlokalizowanych, skłania do pytania o ich funkcję. Opierając się na autorytecie Włodzimierza Boleckiego, należy przyjąć tezę, że kompozycyjny zabieg wprowadzania cytatów wynika z chęci podwojenia kodów wypowiedzi, poprzez wyraźne wprowadzenie pre-tekstu jako odniesienia dialogowego¹¹⁰. Wprowadzenie koncepcji „tekstu w tekście”, a tym samym heterogenicznego charakteru wypowiedzi pozwala na uzyskanie tej szczególnej dialogowości między świadectwem dawnego życia a współczesnym odbiorcą historycznego dokumentu. Obecności cytatów w strukturze LISTÓW STAROPOLSKICH nie wystarczy uzasadnić ich funkcją ornamentacyjną, erudycyjną czy autorytatywną.

¹¹⁰ W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998, s. 17-18.

Cytowane dokumenty otwierają w utworze Malewskiej perspektywę myślenia o tekstowej strukturze historii, o przeszłości rozumianej jako archiwum dokumentów zdeponowanych przez kolejne pokolenia. W przestrzeni archiwum toczy się więc nieustający dialog między odbiorcą-badaczem a tekstami z przeszłości. Efektem tego dialogu są interpretacje śladów przeszłości, dokonywane z perspektywy współczesnej badaczowi.

W LISTACH STAROPOLSKICH postawa pisarza spotyka się zatem z postawą historyka, który poprzez źródła chce wejrzeć w przeszłość, chce jej dotknąć i ją zrozumieć. Obietnicę kontaktu z przeszłością niosą niewątpliwie autentyczne źródła historyczne, dlatego też pisarka daje wyraz swojej fascynacji fakturą papieru, kształtem pieczęci czy błędem językowym piśmiennego. Tropi szczeliny, przez które można zajrzeć w głąb dziejów. Taka postawa na pewno charakteryzuje pisarza, ale też historyka spod znaku historiografii emocjonalnej. Przedstawiona przez Malewską próbka listów jest fragmentem archiwalnego depozytu, a sposób zorganizowania tego materiału nadaje książce cechy zarówno powieści historycznej, jak i rozprawy historiograficznej. LISTY STAROPOLSKIE należy więc umieścić w obszarze, w którym płynne są granice między sylwiczną, hybrydyczną literaturą wyrastającą z fascynacji autentycykiem a narracją historyczną.

Problem gatunkowej kwalifikacji LISTÓW STAROPOLSKICH podnosi także Andrzej Sulikowski, który nazywa tę książkę niefabularną i „przed-powieściową”¹¹¹ ze względu na wyraźny podział tekstu na mowę autorki i cytaty oryginalnych tekstów z przeszłości. LISTY STAROPOLSKIE istotnie wywołały ciekawą dyskusję metodologiczną wśród historyków, a tym samym włączyły się w nurt dyskursu historycznego¹¹². Historycy podkreślali literacki aspekt książki, literaturoznawcy – jej aspekt historyczny, co świadczy o pograniczności gatunkowej utworu. Przyjmując za Bogdanem Owczarkiem rozumienie kategorii niefabularności trzeba przyznać, że książka Malewskiej spełnia zaproponowane przez niego kryteria. Mamy tu bowiem do czynienia – co charakterystyczne dla pro-

¹¹¹ A. Sulikowski, „Pozwolić mówić prawdzie”, s. 195.

¹¹² Sulikowski przedstawia pierwszą recepcję *Listów staropolskich* w recenzjach historyków, konfrontując opinie pozytywne i negatywne. Badacz podkreśla, że utwór Malewskiej wywołał interdyscyplinarną dyskusję, która w istocie dotyczyła granicy między historiografią a literaturą, między warsztatem historyka a warsztatem pisarza. Zob. A. Sulikowski, dz. cyt., s. 197-204.

zy niefabularnej – z fragmentaryzacją kompozycji, przypominająca mozaikę lub kolaż złożony z gotowych elementów¹¹³. Innym ważnym elementem charakteryzującym zjawisko niefabularności jest wpisana w tę prozę postawa samorefleksyjna oraz autotematyzm i metaliterackość. Najważniejszym aspektem prozy niefabularnej, a bardzo pomocnym w analizie struktury LISTÓW STAROPOLSKICH, jest wypieranie fabuły przez żywioł mowy pochodzący z innych form wypowiedzi. Tym samym do utworu wkraczają cechy takich wypowiedzi, jak refleksja, esej, autobiografia, list. Owczarek podkreśla też fakt rozbicia ciągłości opowiadania i zastąpienie chronologii zdarzeń przez analizę związków między tymi zdarzeniami. Utwór Malewskiej można więc odczytywać poprzez metodologiczny kontekst powieści niefabularnej.

Jurij Łotman definicję tekstu niefabularnego wyprowadza z porównania go z tekstem fabularnym, gdyż właśnie w związkach między tymi tekstami postrzega istotę fabularności i niefabularności. Tekst niefabularny rozumie jako taki, w którym utrwalona jest pewna rzeczywistość realna. Natomiast tekst fabularny definiuje jako konstrukt artystycznie zorganizowany, zbudowany na bazie tekstu niefabularnego.

System niefabularny jest zatem pierwotny i może realizować się w samodzielny tekście. Fabularny zaś jest wtórny i zawsze stanowi warstwę nałożoną na podstawową strukturę niefabularną. Przy tym relacja między obiema warstwami jest zawsze konfliktowa: właśnie to, czego niemożliwość stwierdza struktura niefabularna, stanowi treść fabuły¹¹⁴.

W powieści opartej na stematyzowanych w niej źródłach historycznych, a więc opowiadającej o przeszłości utekstowanej, fabuła zawsze nałożona jest na strukturę niefabularną. W powieściach Malewskiej współistnieją te dwa porządki, niefabularny i fabularny, co związane jest z obecnością autentycznych dokumentów w konstruowanych przez nią narracjach. Cytowane przez autorkę listy, sylwy, kopiariusze szlacheckie reprezentują system niefabularny, w którym utrwalony jest świat jako taki, a nie jego artystyczny obraz. LISTY STAROPOLSKIE oraz dwie następ-

¹¹³ B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999, s. 12.

¹¹⁴ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 339.

ne powieści Malewskiej, PANOWIE LESZCZYŃSCY i APOKRYF RODZINNY, są dobrym przykładem ilustrującym tezę Łotmana o wtórności systemu fabularnego wobec niefabularnego. Powieść historyczna w realizacji Malewskiej, pisarki tematyzującej metodologię powieści, jest rozumiana jako fabularyzacja tekstów niefabularnych.

Autorka mówi o swojej książce jako o „pewnego rodzaju powieści historycznej, tradycyjnej w zakresie, nowoczesnej w formie”¹¹⁵, podkreślając zarazem, że praca nad nią niewiele miała wspólnego z pracą powieściopisarza. Rości sobie jednak prawo mówienia o LISTACH STAROPOLSKICH jako o „próbie wyrazu artystycznego, czyli próbie szukania prawdy drogą doboru i kompozycji”¹¹⁶.

Powieść Malewskiej jest zjawiskiem potwierdzającym przemiany we współczesnej powieści historycznej, powodowane przede wszystkim zwiększającą się autonomią cytowanych źródeł, a więc obecnością wyraźnie wyodrębnionych dokumentów w strukturze narracji¹¹⁷. Obecność źródeł historycznych w utworze literackim wpływa na zmianę kwalifikacji utworu, gdyż włącza go także w dyskurs historiograficzny, przenosząc akcent z przedstawienia obrazu świata minionego na jego poznanie i zrozumienie. Wpływa to na zmianę modelu odbioru powieści historycznej, której czytelnik najpierw współuczestniczy w postępowaniu badawczym, czyli w krytyce i interpretacji źródeł, a następnie konkretyzuje obraz przeszłości. Niewątpliwie LISTY STAROPOLSKIE stanowią ciekawy i ważny moment w rozwoju powieści historycznej oraz w rozwoju form narracyjnych, coraz bardziej otwierających się na współobecność literackości i dokumentarności¹¹⁸.

¹¹⁵ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 18.

¹¹⁶ Tamże.

¹¹⁷ Aleksandra Chomiuk łączy przemiany narracji o przeszłości ze zmianą funkcjonowania w nich źródeł. Źródło zwiększa swoją autonomię i nie stanowi już tylko „wskaźnika historyczności”, lecz pełni funkcję „punktu widzenia”, „głosu” z epoki, co daje efekt psychologizacji wypowiedzi. Zob. A. Chomiuk, *Przeszłość odnaleziona – „wypisy źródłowe” jako odmiana opowieści historycznej*, [w:] *Powieść historyczna dawniej i dziś*, pod red. R. Stachury, T. Budrewicza, B. Farona przy współpracy K. Gajdy, Kraków 2007, s. 465-466.

¹¹⁸ A. Chomiuk analizując *Listy staropolskie* jako antologię dokumentów źródłowych podkreśla ich wagę w rozwoju form niepowieściowej narracji literackiej, odwołującej się do XIX-wiecznej historiografii z obecnym w tle narratorem. Zob. A. Chomiuk,

Na wielokrotnie powracające tu pytanie o literackość LISTÓW STAROPOLSKICH pisarka odpowiada inną powieścią. PANOWIE LESZCZYŃSCY to utwór powstały także z fascynacji XVII-wiecznymi archiwaliami, w tym przypadku głównie sylwami, domowymi księgami szlacheckimi. Ta książka jednak, zachowując wiele cech prozy niefabularnej i dyskursywnej, jest w znacznym stopniu sfabularyzowana i sfikcjonalizowana, przez co jej literackość nie budzi wątpliwości. Związek między powieściami, związek tematyczny i metodologiczny, sprawia, że można mówić w tym przypadku o swoistej przestrzeni międzytekstowej, w której literackość PANÓW LESZCZYŃSKICH zagarnia LISTY STAROPOLSKIE. Tę przestrzeń międzytekstową wypełniają cechy typowe zarówno dla literatury, jak i dokumentu. Toteż siła dokumentarności LISTÓW STAROPOLSKICH także ma wpływ na lekturę PANÓW LESZCZYŃSKICH i skłania czytelnika do refleksji nad ich niefabularnym aspektem. W tej powieści także stematyzowany jest dokument historyczny, a właściwie jego powstawanie i obecność w komunikacji społecznej, co będzie przedmiotem następnego rozdziału.

Powracając do sytuacji odbioru dzieła o hybrydycznej strukturze narracji, warto zauważyć, że współpraca nadawcy i odbiorcy w prozie Malewskiej ma szczególne znaczenie. W sytuacji narracyjnej wykreowanej przez pisarkę przyjmuje ona rolę przewodnika po archiwum, archiwum rozumianym nie tylko jako zbiór dokumentów, ale też archiwum w znaczeniu przestrzennym jako miejsce przechowywania tychże dokumentów. Autorka wprowadza czytelnika w tajniki pracy archiwisty, przekazuje mu swoją fascynację fizycznością źródeł i niemalże pozwala mu poczuć pod palcami fakturę papieru czy odcisk pieczęci. Sytuacja narracyjna jest więc w propozycji Malewskiej zapisem sytuacji epistemologicznej. Przestrzeń archiwum, warsztat pisarski, warunkuje bowiem sposób poszukiwania źródeł, korzystania z nich oraz określa metody ich interpretacji.

O poetyce „Listów staropolskich z epoki Wazów” Hanny Malewskiej, [w:] Publicystyka – Literatura, pod red. H. Ludorowskiej i L. Ludorowskiego, Lublin 2000, s. 231.

Archiwum w refleksji historiograficznej

Archiwum tematyzowane jest przez Malewską nie tylko jako sposób organizacji materiałów źródłowych, ale też jako miejsce pracy historyka i jako takie staje się figurą dostępu do przeszłości oraz figurą jej poznawania. W nowej refleksji historiograficznej, z inspiracji White'a, często pojawia się teza mówiąca, że relacja między przeszłością, jaka była, a jej przedstawieniem przez historyka czy pisarza opiera się na podobieństwie metaforycznym¹¹⁹. Tezę tę warto rozwinąć, zauważając ponadto, że na podobieństwie metaforycznym opiera się nie tylko relacja między przeszłością a jej przedstawieniem, ale także relacja między sposobem poznawania przeszłości a jej przedstawieniem. Sposób poznawania przeszłości, a więc przebieg operacji historiograficznej, zależy od charakteru źródeł, metod ich analizy oraz miejsca ich przechowywania i udostępniania. Operacja historiograficzna, jakiej dokonuje Malewska, ma miejsce w archiwum i ono warunkuje proces poznawania przeszłości. Niewątpliwie typ świadectw ma wpływ na obraz rzeczywistości historycznej powstający w wyobraźni historyka czy pisarza, a tym samym na historiograficzną czy literacką jego reprezentację. Malewska, zafascynowana archiwum jako miejscem, podkreśla jego rolę w spotkaniu ze źródłami, a więc także z przeszłością. Archiwum wymaga szczególnej postawy badawczej wobec fragmentarycznych, różnorodnych, często przypadkowych świadectw. Wyznacza zatem tok postępowania badawczego i wpływa na sposób kształtowania się wyobraźni historycznej.

¹¹⁹ E. Domańska, *Mikrohistorie*, s. 271; H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, s. 94-95. Ideę metafory historiograficznej rozwija W. Wrzosek, *Historia – kultura – metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*, Wrocław 1995.

Jako miejsce poznawania przeszłości i opowiadania o niej, archiwum nabiera w rozważaniach Malewskiej cech metafory epistemologicznej.

Michel de Certeau zwraca uwagę, że praktyka historiograficzna zawsze realizuje się w przestrzeni społecznej, w miejscu przechowywania i udostępniania tekstów z przeszłości¹²⁰. Operacja historiograficzna, a więc także stworzona w jej rezultacie narracja historyczna, zależne są od miejsca, w którym powstają. Logika archiwum kieruje więc logiką narracji jako procesu poznawania i przedstawiania rzeczywistości. Opowiadanie snute z perspektywy doświadczenia archiwum można więc nazywać narracją archiwistyczną.

W LISTACH STAROPOLSKICH Malewska silnie akcentuje swoją obecność w przestrzeni archiwum, które jest w jej odczuciu nie tylko miejscem przechowywania dokumentów, ale też miejscem symbolizującym obowiązek wobec ludzi z przeszłości oraz odpowiedzialność za pamięć o nich. Zadaniem archiwisty, nadającego „starym szpargałom” status dokumentu, jest „ożywienie” archiwum, aby jego zbiory nie popadły w bezruch, aby były badane i funkcjonowały w dyskursach historycznych. LISTY STAROPOLSKIE – reorganizujące archiwum w formę literacką – są przykładem takiego „ożywienia” włączającego dokumenty w dyskurs historiograficzny i literaturoznawczy zarazem. Pisarka-archiwistka organizuje XVII-wieczne listy w serie tematyczne, nadając wyborowi kształt literacki. W swojej praktyce historiograficzno-literackiej proponuje zatem taki stosunek do źródeł, jaki w swojej teorii archiwum przedstawił Michel Foucault.

W proponowanej przez siebie teorii wiedzy, Foucault wprowadza archiwum jako kategorię opisową ułatwiającą refleksję nad teoretyczno-metodologicznym aspektem wiedzy o przeszłości, nad sposobami aktualizowania tej wiedzy oraz mechanizmami dostępu do niej. Odchodzi zatem od tradycyjnego znaczenia archiwum jako zbioru dokumentów, które kultura zachowuje dla poświadczenia swojej tożsamości, jako instytucji rejestrującej i przechowującej pamięć zbiorową. Rozumie archiwum jako „system formowania się i przekształcania wypowiedzi”¹²¹, co

¹²⁰ M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, 1975, s. 77-79.

¹²¹ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, s. 165.

jest podstawą – proponowanej przez autora ARCHEOLOGII WIEDZY – koncepcji epistemologii dziejów, w której obraz przeszłości wyłania się na drodze interpretacji ze zbioru wypowiedzi fragmentarycznych, rozproszonych i niespójnych. W jego rozumieniu wiedza historyczna nie jest mityczną księgą, w której słowa niosą wizualizację rzeczywistości, lecz przypomina właśnie archiwum, w którym wszystko, co zostało wypowiedziane od tysiącleci funkcjonuje w licznych dyskursach, czyli wciąż na nowo porządkowanych i reorganizowanych zbiorach tekstów, podlegających praktykom badawczym i manipulacyjnym. Praktyki te oparte na interpretacji poszczególnych wypowiedzi są formą „użycia” archiwum i przekształcają wewnętrzną organizację dyskursów, zapewniając im trwanie.

Archiwum jako kategoria metodologiczna jest mocno zakorzenione we współczesnej refleksji historiograficznej dzięki tematyzującym ją propozycjom takich teoretyków historiografii, jak – obok wspomnianego Michela Foucaulta – Paul Ricoeur, Pierre Nora, Krzysztof Pomian, Arlette Farge.

W teorii zaproponowanej przez Paula Ricoeura archiwum rozumiane jest jako zbiór dokumentów, ale także jako miejsce ich przechowywania, w którym rozpoczynają się czynności historiograficzne. Archiwum to „moment wkroczenia operacji historiograficznej w fazę pisemną”¹²², a więc moment przełożenia świadectwa mówionego na formę pisaną, czyli stworzenie dokumentu. Ricoeur nazywa ten proces archiwizowaniem pamięci. Następnym etapem w operacji historiograficznej jest lektura i badanie archiwum, gdzie – jak pisze – zawodowy historyk zostaje czytelnikiem. Natomiast zadaniem archiwum jako miejsca fizycznego w znaczeniu instytucjonalnym jest zbieranie, przechowywanie, klasyfikowanie zdeponowanych dokumentów. Ricoeur opisuje archiwum nie tylko jako miejsce w znaczeniu przestrzennym, ale też jako miejsce niosące doświadczenia psychospołeczne. Podobnie jak de Certeau, wskazuje na konieczność odniesienia produktu do miejsca, w którym powstaje. Narracja historyczna, która powstaje w oparciu o archiwum lub w archi-

¹²² P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 220.

wum rozumianym jako miejsce uprawiania dyscypliny, jest warunkowana tym miejscem i typowymi dla niego procedurami analitycznymi. Historia zatem – jak mówi Ricoeur – powstaje w archiwum. Tu bowiem ma miejsce proces przebiegający od analizy źródła do reprezentacji przeszłości wyrażonej w tekście historiograficznym.

Pierre Nora umieszcza archiwum wśród „miejsz pamięci” (*lieux de mémoire*) bardzo szeroko przez niego rozumianych jako odwołujące się do pamięci, jako posiadające potencjał przechowywania i przywoływania wspomnień. Archiwum, obok takich miejsc, jak biblioteka, muzeum, cmentarz, przechowuje świadectwa przeszłości i dlatego stanowi środowisko pracy historyka. Wszystkie te miejsca warunkują trochę magiczny kontakt z przeszłością, co świadczy o ich wymiarze symbolicznym. Nora charakteryzuje „miejsza pamięci” poprzez trzy, często współistniejące, aspekty: materialny, symboliczny i funkcjonalny¹²³. Zauważa też, że archiwum, z racji deponowanych w nim dokumentów, ma przede wszystkim aspekt materialny. Przyznaje mu jednak – jak innym miejscom odsyłającym do przeszłości – wymiar symboliczny, gdyż tak, jak one rozbudza wyobraźnię historyka.

Natomiast Krzysztof Pomian w refleksji historiograficznej ukazuje specyfikę pracy historyka w archiwum, akcentując metodologiczne problemy wynikające z fragmentaryczności źródeł oraz braku kontekstu koniecznego dla zrozumienia faktów. Podkreśla też wagę autentyczności zbiorów archiwalnych jako przedmiotów organicznie związanych z przeszłością. Archiwum w ujęciu Pomiana jest miejscem, gdzie teksty źródłowe stają się podstawą narracji historycznych, gdzie pamięć przekształca się w historię¹²⁴.

Na szczególną uwagę zasługuje fenomenologia archiwum zaproponowana przez Arlette Farge w książce *LE GOÛT DE L'ARCHIVE*. Badaczka, zajmująca się źródłami sądowymi XVIII-wiecznego Paryża, opisuje swoją pracę w archiwum jako doświadczenie o charakterze naukowym, psychologicznym i etycznym. W swoich esejach przedstawia archiwum jako

¹²³ P. Nora, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, [w:] *Les lieux de mémoire*, pod red. P. Nory, t. I, *La République*, Paris 1984, s. 37.

¹²⁴ K. Pomian, *Les archives. Du trésor des chartes au Caran*, [w:] *Les lieux des mémoire*, pod red. P. Nory, t. III, *Le France*, Paris 1997, s. 3999-4067.

miejsce bezpośredniego doświadczenia historycznego, jako miejsce spotkań z przeszłością, gdzie stare, zakurzone dokumenty pozwalają poznać życie ludzi oddalonych w czasie, co budzi emocje, a tym samym otwiera refleksję nad filozoficznym, psychologicznym i etycznym aspektem historiografii. Farge interesują często fakty trywialne, o charakterze *faits divers*, niegodne naukowej historiografii czy eksponowania w muzealnych gablotach, dzięki czemu dociera do trudno dostępnych dokumentów, uśpionych w zasobach archiwum, a najlepiej obnażających dawną rzeczywistość. Interesują ją fakty wyparte przez naukową historiografię, które na jej marginesie pozostają w funkcji przypisu¹²⁵. Podkreśla, że nawet wzmianka o drobnym wydarzeniu, może być tematem rodzących się w archiwum mikrohistorii.

Farge traktuje dokumenty nie tylko jako zaplecze historiografii, ale przede wszystkim jako byty samoistne, które mówią o przeszłości, mówią też o sobie. Przedmiotem jej refleksji są więc emocje towarzyszące badaczowi w odślanianiu fragmentów przeszłości, co prowadzi do wniosku, że relacja między źródłem historycznym a badaczem jest równie ważna w poznaniu historycznym, jak relacja między źródłem a faktem z przeszłości. Materialny aspekt dokumentu daje bowiem wrażenie bezpośredniego, empirycznego kontaktu z rzeczywistością minioną¹²⁶. Autorka z pasją opisuje materialny wymiar archiwum i fizyczny aspekt zbiorów. Przestrzeń archiwum przedstawia w sposób metaforyczny, co świadczy o jej emocjonalnym stosunku do przedmiotu badań. Z poety-

¹²⁵ E. Domańska zwraca uwagę na zagadnienia marginalne, nieważne lub niepoważne, które dla historyka mentalności mogą być punktem wyjścia do mikronarracji, w której – jak pisze badaczka – „przypis zostaje obrócony w książkę”. Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie*, s.127. W kontekście książki Farge należy zwrócić uwagę na pracę N. Z. Davis, *Fiction in the Archives. Pardon Tales and Their Tellers in Sixteenth-Century France*, Stanford University Press, 1987. Domańska, analizuje ją jako reprezentującą „zaułkowo-szczelinową” tematykę historyczną. Zob. E. Domańska, *Natalie Zemon Davis – historyk „zaułków i szczelin”*, [w:] *Eruditio et interpretatio. Studia historyczne*, pod red. Z. Chodyły, Poznań 1997.

¹²⁶ A. Farge zwraca uwagę na inny typ doświadczenia, jakie niesie archiwum z mikrofilmowane. Reprodukacja wprawdzie chroni dokumenty, ale zabiera historykowi możliwość emocjonalnego kontaktu ze źródłem. W takiej sytuacji poznanie racjonalne zastępuje pasję i namiętność; obserwacja zastępuje kontakt z metafizyką przeszłości. A. Farge, *Le goût de l'archive*, s. 25.

cką wrażliwością opisuje doświadczenie archiwum jako zarazem historiograficzne, psychologiczne, etyczne i estetyczne.

Książka Arlette Farge wpisuje się w nurt nowej historiografii, która po kryzysie epistemologicznym, a tym samym kryzysie dyscypliny zwróciła się ku autotematyczności, poddając refleksji postępowanie badawcze i proces konstruowania tekstu, oraz ku autorefleksji, tematyzując emocjonalny stosunek do przedmiotu badań¹²⁷. Doświadczenie archiwum, przedstawione przez Farge, pokrywa się z doświadczeniem, jakiego daje wyraz Malewska. Archiwum wyzwala w obu autorkach fascynację ludźmi, których losy ukryte są w źródłach historycznych oraz fascynację atmosferą epoki, z której źródła pochodzą. Obie, wsłuchane w głosy z przeszłości, dają wyraz takiemu doświadczeniu, które jest złudzeniem uczestnictwa w minionych wydarzeniach. Doświadczają naiwnego efektu realności, wrażenia dotarcia do prawdy o rzeczywistości minionej. Obie w swoim emocjonalnym podejściu do źródeł traktują je jak szczelinę w czasie, przez którą historyk może zajrzeć w przeszłość, może jej doświadczyć.

Emocjonalne opowieści Malewskiej i Farge o przeszłości oraz źródłach jako takich, dobiegają z głębi archiwalnej przestrzeni. Są to swoiste sprawozdania z obcowania z umarłymi¹²⁸. Obraz przeszłości, do jakiego ma dostęp Farge dzięki archiwum sądowemu, jest specyficzny, gdyż zaludniony anonimowymi postaciami, zapomnianymi przez historię, wyrzuconymi poza jej margines. Swoją percepcję przeszłości porównuje badaczka do percepcji świata powieściowego, zaludnionego mnóstwem bohaterów. Porównuje też do chińskiego teatru cieni, w którym postaci, poznawane poprzez archiwalne dokumenty, pojawiają się w wyobraźni

¹²⁷ Zjawisko to w odniesieniu do kryzysu historiografii francuskiej przedstawia T. Wiślicz, *Krótkie trwanie. Problemy historiografii francuskiej lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Warszawa 2004, s. 53-56.

¹²⁸ Michel de Certeau wprowadza do dyskursu historiograficznego metaforykę funeralną, wizualizując operację historiograficzną jako zaludnianie sceny przeszłości zmarłymi. Narrację historyczną traktuje jako rytualne grzebanie zmarłych i porównuje ją do gatunku, jakim w literaturze jest nagrobek (*tombeau*). Zob. M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, s. 138-142. Ricoeur także używa metafory grobu dla zobrazowania historii jako cmentarza, na którym nagrobki są opowieściami o zmarłych. Zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 486-488.

historyka niczym cienie przemykających bohaterów wydarzeń, odbijające się na murach miasta.

Farge pochyla się nad dokumentami, aby rozwiązując ukryte w nich zagadki dotrzeć do fragmentów przeszłości. Zauważa, że w archiwum rodzi się naiwne, ale silne wrażenie rozdzierania zasłony, przedzierania się przez trudy interpretacji, zbliżania się, jak po długiej, niepewnej podróży, do istoty ludzi i rzeczy¹²⁹. Tym samym doświadczenie archiwum staje się w przypadku Arlette Farge doświadczeniem estetycznym, a nawet metafizycznym. Autorka *LE GOÛT DE L'ARCHIVE* z charakterem źródeł łączy charakter opowiadania, którego one są tematem. Mówi o fragmentarycznym modelu narracji narzuconym przez fragmentaryczny charakter źródeł archiwalnych, szczególnie interesujących ją XVIII-wiecznych źródeł sądowniczych¹³⁰.

Z przywołanych prac wyłania się teoria archiwum jako miejsca, gdzie doświadczenie przeszłości ma dwojaki charakter: poznawczy i emocjonalny. Archiwum niesie doświadczenie poznania minionej rzeczywistości poprzez fragmentaryczność dokumentujących ją świadectw, wyrwanych z macierzystego kontekstu. Natomiast emocjonalny wymiar doświadczenia archiwum wiąże się z wrażeniem bezpośredniego kontaktu badacza z autentycznymi dokumentami, fragmentami minionego świata.

Dobrym przykładem takiej współpracy dwu typów wyobraźni – historycznej i literackiej – jest opisane przez Farge doświadczenia przeszłości wywołane znalezionym w archiwum listem napisanym przez więźnia Bastylli na kawałku materiału. Autorka *LE GOÛT DE L'ARCHIVE* próbując zrozumieć drogę tego listu odtwarza wydarzenia, daje załączek fabuły, która zbudowana według historycznie prawdopodobnej struktury fabularnej mogłaby się stać wątkiem powieści historycznej. Archiwum staje się więc źródłem niezliczonych tematów, punktem wyjścia narracji historycznych, przedmiotem mikrohistorycznych badań historyków i inspiracją powieściopisarzy.

¹²⁹ A. Farge, *Le gout de l'archive*, s. 14-15.

¹³⁰ Tamże, s. 145-148.

Ważny jest jeszcze jeden aspekt archiwum, który w kontekście kryzysu epistemologicznego w historiografii wydaje się interesujący. Archiwista, co podkreśla Farge, bada źródła zdeponowane w archiwum, ale jego refleksję budzą także źródła brakujące. Luki w archiwum też niosą informacje ważne dla historyków i wymagają badania ich przyczyn. Fragmentaryczne i niekompletne dokumenty kuszą archiwistę swoją tajemnicą i skłaniają do uruchomienia wyobraźni oraz zmysłu detektywistycznego.

Niewątpliwie w świetle metodologicznych problemów historiografii przywołane tu teorie archiwum opierają się na tezie, że o charakterze kontaktu z przeszłością decyduje rodzaj źródeł, a tym samym miejsce ich przechowywania i udostępniania. Ono więc także warunkuje model poznawania i opisywania przeszłości. Inny dostęp do przeszłości zapewnia archiwum, a inny na przykład stanowisko archeologiczne. Porządek historii opowiedanej przez archiwistę jest zatem inny niż porządek historii opowiedanej przez archeologa.

Archiwum jako metafora dostępu do przeszłości

Hanna Malewska traktuje listy jak fragmenty przeszłości, jak prób-
kę czasu minionego – „tak jak czerpie się garść ziarna czy ziemi, aby na
jej podstawie ocenić plon czy sklasyfikować glebę”¹³¹ – aby na ich pod-
stawie zrozumieć wielką historię. Taka też jest – można dodać – funkcja
mikrohistorii wobec wielkiej historii.

Narracja LISTÓW STAROPOLSKICH jest efektem studiowania dokumen-
tów, ich opracowania, skopiowania, a więc czynności poznawczych, któ-
re pozwalają przekazać czytelnikowi nie tylko wiedzę historyczną, ale
także „smak archiwum”. Omawiany utwór jest zarazem nośnikiem wie-
dzy historycznej, warsztatowym zapisem pracy archiwisty oraz otwie-
ra metaforyczną przestrzeń archiwum jako figury przeszłości. Można
uznać, że narracje powieści historycznych Malewskiej zazwyczaj dobie-
gają z archiwum, gdyż obecne są w nich warsztatowe refleksje historio-
graficzne i metodologiczne¹³². Toteż archiwum staje się w twórczości
pisarki metaforą epistemologiczną, a więc metaforą odnoszącą się do
charakteru wiedzy o przeszłości.

Archiwum jako figura poznawania przeszłości przyjmuje u Ma-
lewskiej także kształt bloku *silva rerum*, a więc sarmackiego archiwum
domowego. LISTY STAROPOLSKIE skomponowane na wzór prywatnego
kopiariusza i stanowią wyraźny zwrot autorki ku tematом zaczerpnię-

¹³¹ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 20.

¹³² Zarówno w powieści *Kamienie wolać będą. Powieść z XIII wieku* (1946), opowia-
dającej o średniowiecznym Paryżu i Beauvais, jak i w powieści *Przemija postać świata*
(1954), opowiadającej o wczesnośredniowiecznym Rzymie, autorka zamieszcza wątki
historiograficzne, czyniąc bohaterami historyków. Tym samym poruszane są w nich
problemy powstawania źródeł, ich gromadzenia i przechowywania.

tym z historii Polski, zwrot kontynuowany w PANACH LESZCZYŃSKICH i APOKRYFIE RODZINNYM. Jej wcześniejsze powieści zakorzenione w monumentalnej historii zachodnioeuropejskich przemian, osadzone są zazwyczaj w realiach antyku bądź średniowiecza. Polska przeszłość weszła do twórczości Malewskiej poprzez staropolskie szlacheckie księgi piśmienne, które oprócz funkcji dokumentowania wydarzeń wagi państwowej utrwały także pamięć rodziny. Polska przeszłość weszła zatem do twórczości Malewskiej poprzez polski dom. Dokumentalne kopiariusze, do których trafiały ważne listy, mowy, anegdoty, wiadomości historyczne i geograficzne, w połączeniu z domowymi zapisami o dokonaniach przodków, receptami, przepisami gospodarskimi, modlitwami czy epitafiami stanowią więc swego rodzaju archiwa pamięci utrwalające i przechowujące wiedzę o przeszłości rodu. Tak rozumiane archiwum nie tylko przechowuje, ale i konstruuje wiedzę o przeszłości poprzez wybór treści przekazanych do zapamiętania. Stanisław Roszak w swojej niezwykle inspirującej pracy traktuje blok *silva rerum* jako archiwum, którego autorzy gromadzą, udostępniają, ale też konstruują obraz przeszłości¹³³. Podobieństw między sylwą a archiwum Roszak szuka nie tylko w pełnionych przez nie funkcjach, ale zwraca też uwagę na podobną strukturę tych zbiorów, wymagającą od odbiorcy umiejętności korzystania z nich. Sylwa, podobnie jak archiwum, narzuca specyficzny rodzaj odbioru zawartych w niej tekstów. Wymaga wtajemniczonego odbiorcy, który wśród różnorodności konstytuujących ją wypowiedzi, dowolności ich doboru, niejasności komentarzy odnajdzie scalającą zasadę i nie popadnie w *vorago rerum* (otchłań rzeczy)¹³⁴. Malewska w pracy nad XVII-wieczną korespondencją zapoznała się z pozostawionymi przez tę epokę sylwami, „nieplewionymi ogrodami” – jak je nazywała. Można by dodać rozwijając powyższą metaforę, że pisarka przez te nieplewione ogrody ksiąg szlacheckich przedarła się do tematów powieściowych z historii Polski.

W LISTACH STAROPOLSKICH głos narratora dobiega z głębi archiwum, znad XVII-wiecznych manuskryptów, natomiast w dwu kolejnych po-

¹³³ S. Roszak, *Archiwa sarmackiej pamięci. Funkcje i znaczenie rękopiśmiennych ksiąg silva rerum w kulturze Rzeczypospolitej XVIII wieku*, Toruń 2004, s. 68-69.

¹³⁴ Tamże, s. 4.

wieściach kontynuujących tę linię tematyczną głos narratora dobiega z archiwum domowego, znad szlacheckich kopiaruszy, diariuszy, zbiorów listów. PANOWIE LESZCZYŃSCY oraz APOKRYF RODZINNY to powieści, w których powraca sylwiczna kompozycja. Autorka dzieje rodu – magnackiego rodu Leszczyńskich w pierwszym przypadku i własnego rodu w drugim – wpisuje w narracyjną strukturę typu *silva rerum*.

Narracją wcześniejszych powieści, w których pisarka rozwija wątki europejskie, także kieruje wyobraźnia historyczna ukształtowana w archiwum. Doświadczenie Archiwum Kórnickiego było bowiem poprzedzone doświadczeniem zdobytym w archiwum Bibliothèque Nationale i Bibliothèque Saint-Geneviève w Paryżu, gdzie – jak zapamiętała ją Irena Sławińska – Malewska skupiona nad dokumentami „nurzała się w średniowieczu”¹³⁵. Oprócz omówionych powieści także takie, jak KAMIENIE WOŁAĆ BĘDĄ oraz PRZEMIJA POSTAĆ ŚWIATA dowodzą, że Malewskiej droga do przeszłości wiodła zawsze przez archiwum. W obu jego idea jest stematyzowana, gdyż autorkę interesowały przede wszystkim narodziny świadomości historycznej, rozumianej jako potrzeba utrwalania, gromadzenia i przechowywania tekstów kultury. Tym samym powieści Malewskiej są swoistą ilustracją początków dziejów, które według Hansa-Georga Gadamera są jednoznaczne z narodzinami woli przekazu, woli zachowywania i woli trwałości¹³⁶. Archiwum jako miejsce przechowywania tekstów z przeszłości obecne jest w świecie powieściowym Malewskiej stanowiąc element porządku fabularnego. Jej bohaterowie, często historycy czy kronikarze, przekopują się przez złoża dokumentów, przez warstwy dziejów, aby poznać przeszłość. Idea archiwum powraca także poprzez fakt zainteresowania pisarki historią codzienności, co sprawia, że jej bohaterowie, funkcjonujący poza nurtem wielkiej historii wydarzeniowej, są jakby wyjęci z autentycznych akt archiwów sądowych czy miejskich. W takich zainteresowaniach szczególnie historycznym, okruchem minionego świata spotyka się postawa poznawcza archiwisty i powieściopisarza. Jako archiwistka Malewska dba o autentyczny stan dokumentu, co wiąże się z częstym cytowaniem dokumentów w jej po-

¹³⁵ O Hannie Malewskiej, „Znak” 1986, nr 6, s. 26.

¹³⁶ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 173.

wieściach, natomiast jako pisarka wykorzystuje dokument do beletrystycznej rekonstrukcji przeszłości.

Konstrukcje narracyjne w powieściach Malewskiej bywały krytykowane za fragmentaryczność, niespójność, surowość stylu i chropowatość fabuły. Specyfika prowadzonych przez nią narracji wynika z cech, które określam jako archiwistyczne. Technika gromadzenia miniaturowych scenek, barwnych migawek z życia opisywanych epok, skrótowe traktowanie wydarzeń, sprawiają wrażenie zapisu, będącego dokumentacją pracy w archiwum. Wymienione cechy narracji, mogą więc być rozumiane – w perspektywie takiego modelu poznawania przeszłości, jaki funduje archiwum – jako kategorie metodologiczne z zakresu teorii powieści historycznej.



ROZDZIAŁ II

*Silva rerum
jako
archiwum pamięci*

Silva rerum jako tworzywo literackie

Powieść Hanny Malewskiej PANOWIE LESZCZYŃSCY poprzedza autematyczne wprowadzenie odautorskie, w którym pisarka – z perspektywy historyka, archiwisty i miłośnika starych dokumentów – wskazuje na staropolskie księgi rękopiśmienne jako inspirację twórczą. Malewska zafascynowana XVII-wiecznym dokumentem, jakim jest *silva rerum*, czyni go przedmiotem literackiej fabuły. Interesuje ją nie tylko obraz przeszłości, jaki wyłania się właśnie z tych staropolskich ksiąg, swoich archiwów rodowych, zbiorów różnorodnych tekstów z epoki, ale też samo źródło, które – kruche, zniszczone przez czas, fragmentaryczne – daje szczególne wrażenie, że przeszłości można dotknąć. Fizyczność źródeł, a więc materialna strona historii, jej „tworzenia” i „doznawania”, doświadczana jest w szczególny sposób przez archiwistę, szperającego w stercie zakurzonych papierzyśk¹. Źródła bezpośrednio to fragmenty czasów minionych, które – w pewnym sensie poprzez dotyk – dają możliwość kontaktu z przeszłością². Malewska niewątpliwie była szczególnie wrażliwa na fizyczny aspekt źródła, a co się z tym wiąże na jego funkcję emocjonalną i estetyczną, czego dowodzą jej warsztatowe uwagi na temat dokumentów historycznych zawarte w LISTACH STAROPOLSKICH Z EPOKI WAZÓW.

¹ A. Lüdtke, *Materialność, rozkosz władzy i urok powierzchni. O perspektywach historii codzienności*, [w:] *Historia społeczna. Historia codzienności. Mikrohistoria*, pod red. W. Schulze, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1996, s. 96-105.

² J. Topolski, *Czy historyk ma dostęp do przeszłej rzeczywistości? Problem źródeł historycznych*, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko?*, oprac. E. Domańska, Poznań 1997, s. 68.

We wstępie do PANÓW LESZCZYŃSKICH autorka kreuje sytuację lektury sylwy domu Leszczyńskich³, sylwy, której wygląd jest tu bardzo dokładnie opisany, a do której wgląd, dzięki licznym cytowaniom, ma czytelnik w zasadniczym zrębie powieści. Lektura sylwy – stanowiąca podstawę sytuacji narracyjnej – dokonywana jest przez wytrawnego historyka, który „smakuje” fizyczność źródła, pozwalającą mu „odczuwać” przeszłość. We wstępie utrzymanym w tonie eseistyczno-poetyckiej refleksji Malewska ujawnia swoją fascynację „starymi szpargałami”, które – jak pisze we wstępie do LISTÓW STAROPOLSKICH – dają możliwość zetknięcia się z historią ułamkową, pełną zagadek, ślepych zaułków i odkrywania skromnych, nieznanych dotąd ścieżek przeszłości⁴. Pisarka jako doświadczona archiwistka tak oto opisuje sylwę, która stanowi podstawę fabularną omawianej powieści:

Ostatnia karta od góry przedarta. Toast, panegiryk czy epitafium, jakie tam zapisał następca pana Dobrogościckiego z Leszna, brzmi wskutek tego dysonansową, zaskakującą ironią. Lecz i poprzednie karty, jakkolwiek jasne i całe, czyż jednoznaczną mają wymowę? Z dnia na dzień wypełniane,

³ Andrzej Sulikowski w monografii poświęconej twórczości Malewskiej przywołuje głosy krytyki dotyczące problemu autentyczności sylwy rodu Leszczyńskich. Badacz, jako znawca twórczości Malewskiej, autorytatywnie zamyka dyskusję, potwierdzając fikcyjny charakter sylwy przedstawionej w powieści. Zob. A. Sulikowski, „Pozwolić mówić prawdzie”. *O twórczości Hanny Malewskiej*, Lublin 1993, s. 222. Uwagi dotyczące autentyczności i fikcyjności wykorzystanych przez Malewską źródła pojawiają się w następujących recenzjach: M. Ruszczyc, *Silva rerum domu Leszczyńskich*, „Kierunki” 1961, nr 41, s. 5; M. Ruszczyc, *Kronika rzeczy niedopowiedzianych*, „Życie i Myśl” 1962, nr 9-10, s. 235; J. Celer, rec. bez tytułu, „Homo Dei” 1961, nr 4, s. 382; S. Łoś, *Polska nie była samotną wyspą*, „Tygodnik Powszechny” 1962, nr 3, s. 5; J. Tazbir, „Panowie Leszczyńscy”, „Argumenty” 1961, nr 45, s. 4.

Nie ulega jednak wątpliwości, że autorka *Panów Leszczyńskich* z pracy w archiwum Biblioteki Kórnickiej wyniosła duże doświadczenie w opracowywaniu i krytyce XVII-wiecznych źródeł. Tam też miała kontakt ze zdeponowanymi dokumentami rodziny Leszczyńskich, takimi jak: zbiory korespondencji, zbiory mów publicznych, kopiarusze, akta własne i prawno-majątkowe oraz sylwy poszczególnych członków rodziny. Powieściową sylwę można zatem traktować jako źródło prawdopodobne, wzorowane na źródłach autentycznych. Obecność sylwy w powieści należy rozpatrywać jako „sygnał źródłowości” wskazujący na zależność fabuły od źródeł historycznych. Kazimierz Bartoszyński podkreśla, że struktura gatunkowa powieści historycznej wymaga jedynie potencjalnej źródłowości. Zatem ocena powieści polegająca na przeciwstawianiu tego, co jest źródłowo umotywowane temu, co fikcyjne nie jest uzasadniona. Por. K. Bartoszyński, *O poetyce powieści historycznej*, [w:] tenże, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991, s. 77.

⁴ H. Malewska, *Listy staropolskie z epoki Wazów*, Warszawa 1977, s. 11-12.

i to różnymi rękami, były przecież nie zaplanowane jak życie. (...) „Silva rerum”, gdzie można wypełnić także wstecz te liczne puste strony, które dla jakichś powodów pozostały milczącymi pauzami⁵.

Charakter źródła wyznacza kierunek i sposób poznania przeszłości, jaką to źródło reprezentuje. Malewską interesuje sylwa jako szczególnie typ dokumentu ujawniającego człowieka w swoim zarówno prywatnym, jak i publicznym otoczeniu. Traktuje sylwę jak lustro odbijające piszącego, który chce pozostawić swój ślad w pamięci potomnych. Podziwia postawę XVII-wiecznych twórców sylw, którzy świadomi ważności swoich jednostkowych losów, poprzez księgę domową wpisywali się do księgi świata.

Jeden człowiek za drugim przychwycony na gorącym uczynku, przeglądający się w lustrze, i widzący tylko ramkę czasu oraz siebie. (...) Wiele tych ksiąg domowych nazywano „Zwierciadłami”. Są nimi. Ludzie stojący przed lustrem widzą siebie własnymi tylko oczyma i w tym jednym krótkim momencie, który stanowi ich życie⁶.

Sytuacja narracyjna w powieści Malewskiej zorganizowana jest jako forma pracy ze źródłem, jako postępowanie badawcze, którego celem jest rekonstrukcja dziejów rodziny Leszczyńskich. Docieranie do historii rodziny poprzez sylwę jest ciekawym przykładem wykorzystania źródła szczególnie, swoistej kroniki spiswanej spontanicznie, bez planu, według niejednolitej zasady wyboru zapisywanych treści i tak zróżnicowanej w swojej postaci jak życie. *Silva rerum* może być więc traktowana jako odbicie biegu życia. Taka księga wymaga i szczególnych kompetencji czytelniczych, i budzi swoiste wobec jej treści oczekiwania, co określa sytuację odbioru.

We wstępnym, autotematycznym komentarzu narrator przedstawia źródło jako księgę oprawioną w skórę z wytłoczonym na niej herbem, Wieniawą. Księga jest zniszczona, a jej zawartość stanowią zapisy na kartach, które są niekompletne. Taka postać księgi nadaje jej wymowę niejednoznaczną i czyni ją metaforą przeszłości, przeszłości dostępnej

⁵ H. Malewska, *Panowie Leszczyńscy*, Warszawa 1996, s. 5-6.

⁶ Tamże, s. 6-7.

fragmentarycznie, a w dużej części zapomnianej. Sylwa jako „zapis życia” i wiedzy o świecie staje się metaforą przeszłości, natomiast jako forma organizacji tej wiedzy – metaforą historii.

Powieściowa *silva rerum* domu Leszczyńskich pisana jest przez trzy pokolenia, przez różnych autorów, wypełniana listami, przepisami, informacjami z życia rodziny i państwa, rachunkami i notami, które kreślone, wycierane i poprawiane mogą budzić wątpliwość co do ich prawdziwości. Pomiędzy wypisami są liczne przerwy, niezapisane białe strony, które niczym znaki zapytania, niosą ze sobą – jak pisze autorka – wieloznaczność życia i dopełniają metaforyczne znaczenie sylwy. Puste miejsca w sylwie, jak w wiedzy historycznej, bywają wypełniane. Robią tak spadkobiercy – i w przypadku sylwy, i w przypadku historii – uzupełniając fakty, daty, nazwiska. Robią tak też późniejsi interpretatorzy, uzupełniając i karty sylwy, i karty historii. Lektura źródła i jego interpretacja jest zawsze w pewnym sensie uzupełnianiem pustych miejsc, luk, niejasności. Włączenie fragmentów fikcyjnej sylwy w strukturę narracji powieściowej, a tym samym spowodowanie wrażenia, iż czytelnik obcuje ze staropolskim źródłem historycznym jest niewątpliwą wartością powieści Malewskiej.

Bohaterami powieści, oprócz tytułowych, historycznych postaci, przedstawicieli rodu Leszczyńskich, są autorzy sylwy. W pierwszej części utworu przedstawiony zostaje Jan Wundergast, preceptor Andrzeja Leszczyńskiego. Wundergasta wprowadza Malewska w pierwszej scenie powieści jako towarzyszącego młodemu Leszczyńskiemu w edukacyjnej podróży do Paryża. Za pośrednictwem tej postaci autorka przybliży mechanizm powstawania domowej księgi typu *silva rerum*. Mechanizm ten dobrze ilustruje takie oto zdarzenie: preceptor Andrzej w drodze powrotnej z Paryża wpisuje do swojej sylwy informacje uzyskane od doktora Jonstona, który w towarzystwie Bogusława Leszczyńskiego wyjechał Andrzejowi naprzeciw, aby powiadomić go o śmierci króla Zygmunta III Wazy i ponaglić do stawienia się na elekcji. Zapisane strony Wundergast jednak wrywa i pali, z czego można wnosić, że nie chce, aby te informacje pozostały w pamięci rodu Leszczyńskich. Z dalszej akcji powieści wynika, że Wundergast przekazał je jednak w liście do Szlichtynga, a dotyczyły one stanowiska Rafała Leszczyńskiego, nestora

rodu, wobec elekcji i możliwości zgłoszenia przez niego Gustawa Adolfa jako kandydata na polski tron. Zapisywane w sylwie informacje i przepisywane dokumenty (diariusze, listy) dowodzą głównie politycznych zainteresowań Wundergasta, który – jak mówi narrator – „oprócz leszczyńskich spraw zamieszczał wszystkie ważne „publiki”⁷. Zapiski jego dotyczą przede wszystkim tematu elekcji i wyboru Władysława IV na króla Polski.

Ciekawym dokumentem włączonym do powieściowej sylwy jest list napisany przez Wundergasta do bratanka. Preceptor Leszczyńskich pisze go w drodze powrotnej z Paryża do Leszna, przedstawia w nim cele i przebieg podróży oraz chwali stateczność Andrzeja, swojego podopiecznego. Zaleca bratankowi wierność i oddanie panom Leszczyńskim oraz pochwała jego zamiar spolszczenia nazwiska na Dobrogościcki. Następnie nakazuje list spalić, a treść jego zapamiętać. Jak się można domyślać, Marcin Dobrogościcki prośby stryja nie spełnił, a list zamieścił w sylwie, którą przejął po następcy Wundergasta. Był jej trzecim z kolei autorem.

Sylwa pojawia się w powieści nie tylko jako narracyjny koncept, ale też jako zjawisko pozwalające zrozumieć mentalność epoki, współtworzące jej koloryt, a przede wszystkim jako bardzo ważny tekst w ówczesnej komunikacji społecznej. Przechowuje ona oraz przekazuje pamięć o ludziach i wydarzeniach, pozwala orientować się we współczesnym świecie, ale też staje się – z perspektywy przyszłych pokoleń – swoistym przewodnikiem po przeszłości⁸.

Krzysztof Dmitruk poddając analizie typowe dla XVII wieku formy komunikacji oralnej i rękopiśmiennej, zauważa, że – poza politycznymi uwarunkowaniami – wzmożony obieg ksiąg rękopiśmiennych wiąże

⁷ H. Malewska, *Panowie Leszczyńscy*, s. 40.

⁸ Funkcję sylwy w perspektywie komunikacji społecznej zarówno w kręgu rodzinnym, jak i w kręgu szerszych grup społecznych analizuje Joanna Partyka, zwracając uwagę na „potrzebę pamięci” jako czynnik warunkujący ten gatunek. Zob. J. Partyka, *Rękopiśmienne księgi szlacheckie – źródła i inspiracje*, [w:] *Staropolska kultura rękopisu*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1990. Także Kazimierz Maliszewski przedstawia sposób funkcjonowania sylw ze względu na ich społeczne funkcje komunikacyjne, to znaczy dokonujący się dzięki nim obieg informacji oficjalnych i nieoficjalnych. Zob. K. Maliszewski, *Komunikacja społeczna w kulturze staropolskiej*, Toruń 2001, s. 47.

się także z charakterystycznym dla szlachty sposobem percepcji tekstów pisanych. Jak zauważa badacz, dawny szlachcic korzystał z książek swobodnie i samowolnie nie ulegając wpływowi zadrukowanej strony:

Rozrywał tok lektury na urywki, fragmenty, cytaty i wyrażenia. Burzył autorski i drukarski porządek narracji, nie liczył się z narzuconą przez tekst dramaturgią informacji. Czytelnik ten czerpał z książek materiał, który w ramach luźnej struktury sylw komponował się w całości nowe i niekonwencjonalne. Popularność sylwopisarstwa świadczy nie tylko o rodzaju potrzeb intelektualnych dawnych Polaków, ale zwraca również uwagę bogactwo odmian obyczajów komunikacyjnych⁹.

Jedna z piękniejszych scen w powieści Malewskiej, poprzedzająca śmierć Rafała Leszczyńskiego, wojewody bełskiego wiąże się z lekturą sylwy. Oto w altanie, popijając wino, bohater przegląda – a czynił to często – sylwę kanclerską swego brata Wacława, podarowaną mu przez bratanków. Za każdym razem wertowanie książki brata budzi refleksję nad przeszłością, przywołuje obrazy dawnych wydarzeń. Staje się doświadczeniem, które z dzisiejszej perspektywy można by porównać do przeglądania albumu, przechowującego historię rodziny w fotografiach. Narracja tego fragmentu odpowiada procesowi percepcji sylwy, której fragmentaryczność i różnorodność problemów oddają urywany i chaotyczny porządek myśli. Wspomnienie Chocimia miesza się z przypomnieniem śmierci ojca. Wspomnienie rokoszu Zebrzydowskiego, podczas którego stanął po stronie króla miesza się ze wspomnieniem brata, który zginął we Francji w jakiejś chuligańskiej potyczce. W tych spontanicznie pojawiających się obrazach wywołanych lekturą sylwy ważne miejsce zajmuje przyjaciel Rafała Leszczyńskiego, król Francji, Henryk IV. Powracają echa rozmów prowadzonych z królem podczas łowów w lasach Fontainebleau.

Lektura sylwy kanclerskiej Wacława Leszczyńskiego, zmarłego brata Rafała, budzi więc wspomnienia, w których sprawy prywatne miesza się z publicznymi. Sylwa kanclerska, jako księga użytkowa związana z pełnioną funkcją publiczną, zawiera przede wszystkim informacje do-

⁹ K. Dmitruk, *Galaktyki kultury*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1989, s. 16-17.

tyczące spraw państwowych, spraw, które trafiały do kancelarii królewskiej, a więc np. tych wojskowych, którzy nie stawili się pod Chocimiem lub z pola walki uciekli, czy też poruszanych na sejmikach konfliktów sąsiedzkich oraz spraw infamisów, którzy się zrehabilitowali. Sylwa odnotowuje protesty magnaterii przeciw prywacie szlachty oraz zawiera opis najazdu Gustawa Adolfa na Prusy. Rafał nieco dłużej zatrzymuje się na lekturze dołączonego do sylwy listu hetmana Koniecpolskiego do kanclerza Wacława, nad którym – jak wtrąca narrator – „Wacław pewnie spał się, aby móc zasnąć”, a w którym hetman w ostrych słowach gani go za niesolidność w pełnieniu obowiązków¹⁰.

Pisarka poprzez swobodne przechodzenie od mowy zależnej do mowy pozornie zależnej sprawia, że zaduma nad sylwą brata nabiera charakteru głębokiej autoanalizy psychologicznej. Dzięki takiemu zabiegowi Malewska ukazuje bohatera zagłębionego w refleksji nad przeszłością, jego gonitwę myśli w poszukiwaniu obrazów świata minionego. Rafał Leszczyński zapatrzony w przeszłość, przeżywa raz jeszcze dawne wydarzenia. Tę wymagowaną podróż w przeszłość odbywa dzięki sylwie, która jest szczególnym nośnikiem pamięci, splecionej ze sobą pamięci indywidualnej i zbiorowej. Ta potrzeba przeżywania przeszłości jest tym bardziej wymowna, że Rafał Leszczyński umiera parę dni później.

Drugą część powieści otwierają cztery ustępy sylwy objęte krótką anotacją odautorską *Z „sily”, którą spisał Imc Wundergast*. Pierwszy fragment zawiera informacje o narodzinach syna Andrzeja Leszczyńskiego, Samuela. W drugim autor sylwy deklaruje, że tematem jego refleksji będzie sławna pamięć przodków Rafała, wojewody bełskiego. Wundergast, w pisanej przez siebie księdze, wywodzi ród Leszczyńskich od Piastów, sławiąc ich mądrość, wykształcenie, religijność i szlachetność. Na dowód świetności rodu przytacza słowa historyka czeskiego, Balbinusa: „Qui Leszczynskiorum genus ignorat, Poloniam ignorat”¹¹. Natomiast w trzecim ustępie sylwy Wundergast zamieszcza list Bogusława Leszczyńskiego, opisującego znaną historię wojewodzica Karola Grudziń-

¹⁰ List hetmana Koniecpolskiego do Wacława Leszczyńskiego, którego fragment cytuje Malewska w *Panach Leszczyńskich* jest zamieszczony przez nią w *Listach staropolskich*, s. 268-269.

¹¹ H. Malewska, *Panowie Leszczyńscy*, s. 100.

skiego, który zabił szlachcica, aby ożenić się z wdową po nim. Autor sylwy przepisuje list, zamieszczając w nawiasach własne komentarze, co jest przykładem aktywnego czytania dokumentów, charakterystycznego zarówno dla autorów sylw, jak też ich czytelników¹². Można powiedzieć, że podstawą sylwy jest dialog jej autora z dokumentami, które w niej zamieszcza, a które są przez niego skracane, skreślane, przepisywane niekiedy bądź opatrywane komentarzami.

Przy okazji warto zauważyć, że historia opisana w liście przez Bogusława trafiła – jak pisze Malewska w *LISTACH STAROPOLSKICH* – do wielu sylw. Pisarka zamieszcza w *LISTACH* jeden z dokumentów w tej sprawie, a mianowicie pełen oburzenia list biskupa poznańskiego do sprawcy zbrodni¹³.

W ostatnim ze wspomnianych fragmentów sylwy, rozpoczynających drugą część powieści, Wundergast zapisuje najnowsze informacje dotyczące problemu podziału majątku łącznie z długami, które – jak pisze – „sobie teraz pan Andrzej i pan Bogusław wzajem ofiarowują”¹⁴. Sprawę zaciągniętego przez Andrzeja Leszczyńskiego długu, spłacanego przez kilka lat przez jego spadkobierców, przedstawia autorka w *LISTACH STAROPOLSKICH*, gdzie zamieszcza pisane przez dłużników listy¹⁵. W tym fragmencie Wundergast przedstawia Marcina Dobrogościckiego, swego bratanka, który będzie ostatnim z autorów wpisanej w powieść sylwy. Motywacją do zamieszczenia w księdze informacji o Dobrogościckim jest fakt, że Bogusław Leszczyński przyjął go na sekretarza, co stryj Wundergast komentuje następująco: „A Dobrogościckiego swoją drogą pan Bogusław na sekretarza wziął. Nie wiem, czy mądrze, bo niepobożny on i łgarz”¹⁶.

Zapisaną przez Wundergasta w sylwie zwięzłą informację charakteryzującą Dobrogościckiego, sekretarza Bogusława, a w przyszłości suk-

¹² Ciekawe uwagi na temat zachowań czytelniczych oraz aktywnej lektury sylw czyni Maria Zachara, *Sylwy – dokument szlacheckiej kultury umysłowej*, [w:] *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, pod red. H. Dziechcińskiej, Wrocław 1980, s. 206-207.

¹³ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 240-242.

¹⁴ *Taż*, *Panowie Leszczyńscy*, s. 102.

¹⁵ *Taż*, *Listy staropolskie*, s. 293.

¹⁶ *Taż*, *Panowie Leszczyńscy*, s. 102.

cesora praw do sylwy Leszczyńskich, rozszerza narrator ukazując go jako dobrze zorientowanego w rozległych koligacjach magnackich rodów, łąsego na karierę, zabiegającego o honory i zaszczyty oraz lubiącego mieć wpływy na ważne decyzje. Pewny siebie i – jak mu się zdawało – umiejający przechytrzyć wszystkich, Dobrogościcki nie zauważał, że to właśnie jego ograniczoność była ważną rekomendacją na stanowisko sekretarskie. Osobowość bohatera, poddana analizie przez narratora, będzie warunkowała charakter pisanej przez niego części sylwy. Księgi rękopiśmienne typu *silva rerum* wiele mówią o naturze ich autorów, gdyż niewątpliwie od osobowości prowadzącego księgę zależał typ zapisywanych informacji, sposób ich organizacji oraz interpretacja. Malewska charakteryzuje Dobrogościckiego także poprzez jego prywatną sylwę, w której zamieszcza on nieco śmielsze uwagi oceniające postępowanie Leszczyńskich.

Kolejne wprowadzenie fragmentów sylwy Leszczyńskich sygnalizuje komentarz „Z «silvy» Imci Wundergasta, która przeszła potem na pana Cencjusza Jana”. Sekretarz Andrzeja Leszczyńskiego, Cencjusz, rozpoczyna prowadzenie księgi od charakterystycznego dla tego typu tekstów toposu początku: „Rok Pański 1639 – oby zdrowo zacząć i skończyć”¹⁷. Pierwsze informacje, które nowemu autorowi sylwy przyszło zapisać dotyczyły śmierci Andrzejej Leszczyńskiej i jej przedwcześnie narodzonego dziecka. Krótkie cytaty z sylwy autorstwa Cencjusza dotyczą spraw rodzinnych Andrzeja, rozpaczy po śmierci żony i jego ponownego ożenku.

Malewska interesująco buduje sytuację przejścia sylwy w ręce nowego jej opiekuna. Cencjusz odnotowawszy w księdze informację o śmierci Wundergasta i oddawszy skromny hołd jego poczciwości, zagłębia się w lekturze wcześniejszych partii sylwy, pisanych przez poprzednika. Scena ta doskonale ilustruje sytuację komunikacji społecznej, konstytuującą się wokół sylwy, a charakterystyczną dla kultury staropolskiej. Czytanie i pisanie stają się aspektami tego samego procesu, jakim jest społeczne funkcjonowanie sylwy.

Wprowadzony przez Malewską wątek powstawania i funkcjonowania sylw skłania także do refleksji nad jej autorami. Sylwy piszą ci, którzy na dworach Leszczyńskich pracują bądź jako wychowawcy, jak jest to

¹⁷ Tamże, s. 114.

w przypadku Wundergasta, bądź jako sekretarze, jak w przypadku Cencjusza i Dobrogościckiego. Tak więc Malewska kreuje sytuację, w której o znakomitym rodzie Leszczyńskich opowiadają ludzie niżej od nich urodzeni, plebejusze wykształceni dzięki stypendiom fundowanym przez arystokrację i będący mniej lub bardziej zaufanymi pracownikami kancelarii. Prowadzone przez nich księgi oddają sposób postrzegania Leszczyńskich przez im współczesnych, są zatem zapisem głosu epoki. Zapiski zależne są niewątpliwie od stopnia sympatii, jaką piszący darzą swoich pracodawców, od postrzegania swojego miejsca w zhierarchizowanym społeczeństwie, jak też od świadomości historycznej, która rządzi wyborem i oceną utrwalanych w sylwach faktów.

Kiedy po śmierci zaufanego i oddanego Wundergasta sylwa przechodzi w ręce Cencjusza, jej obecność w powieści staje się minimalna. Autorka przytacza tylko jeden wpis nowego autora sylwy, z czego można wnosić, że dzieje rodu Leszczyńskich nie były przedmiotem jego szczególnych zainteresowań, mimo że czas był gorący – powstanie Chmielnickiego. Malewska kreuje postać Cencjusza, a właściwie Jana Cieńskiego – przez Wundergasta nazywanego pyszałkiem – jako syna chłopskiego, który łacińską wersją nazwiska chce zatrzeć plebejskie pochodzenie, a arianinem zostaje usłyszawszy kaznodzieję z przekonaniem mówiącego o równości wszystkich ludzi. Naznaczony piętnem plebejskiego pochodzenia, zafascynowany urodzonymi lepiej od niego, zabiega o wpływy i przyjaźń swoich pracodawców, dzięki którym próbuje robić karierę dyplomatyczną. Ginie w niezwykłych okolicznościach, podczas ucieczki podziemnym przejściem z zajętego przez Kozaków Korca, siedziby Andrzeja Leszczyńskiego. Ginie, podejrzany o zdradę, z ręki trzynastoletniego Samuela, syna Andrzeja.

Następna przytoczona w powieści notatka pochodzi z diariusza Dobrogościckiego, z zimy roku 1655. W prywatnym diariuszu sekretarz Bogusława Leszczyńskiego daje wyraz swoim sympatiom politycznym, które zmieniają się wraz z rozwojem wypadków wojennych w sprzyjającym Szwedom Lesznie. Podziwia opór Jasnej Góry i burzący się przeciw najeźdźcy prosty lud, co prowadzi go do wniosków o wyższości wiary katolickiej nad luterańską. Opisuje niepokoje w Wielkopolsce mające źródło w powstałym tam konflikcie religijnym, w efekcie którego do-

chodziło do zbrodni i grabieży. Dobrogościcki wylicza zbrodnie dokonywane przez szwedzkich żołnierzy i wymienia nazwiska szlachciców najeżdżających i plądrujących majątki sąsiadów.

W części oficjalnej swojej kaligraficznie wypieszczonej *silvae rerum* Dobrogościcki stara się oddać obiektywny obraz aktualnych wydarzeń. Toteż umieszcza w księdze panegiryk Amosa Komeńskiego na cześć Karola Gustawa, a tuż pod nim rozkaz przyspieszenia wymarszu chorągwi zaciągniętej we włościach Leszczyńskich, która miałaby dołączyć do polskich regalistów. Dla dopełnienia skomplikowanego obrazu Rzeczypospolitej w dobie najazdu szwedzkiego wpisuje do sylwy, po długim namyśle, list Eliasza Szlichtynga, arianina i papisty, do swego krewniaka Jana, popierającego Szwedów, w którym nazywa go zdrajcą przynoszącym wstyd wszystkim protestantom. Sekretarz Dobrogościcki dokumentów przepisanych do oficjalnej części sylwy nie opatruje komentarzem, pozostawia do oceny czytelników. Jednakże sposób zapisania dokumentów, wybór fragmentów listów oraz kontekst, w którym dokument jest umieszczony, ma charakter oceniający. Autor kieruje więc lekturą sylwy, dokonując wyboru wpisywanych treści. W ten sposób tworzy szczególne archiwum sarmackie, zbiór fragmentów i cytatów z przeszłości. Malewska dla podkreślenia ważności sylwy opisuje scenę, w której autor książki dba o nią tak, jak dba o „papiory” dotyczące jego dzierżaw, wożąc je wszystkie ze sobą w podróznym sepecie.

Marcin Dobrogościcki, ostatni z autorów powieściowej sylwy domu Leszczyńskich, przedstawiony jest jako człowiek ostrożny i umiejętnie układający sobie życie przy magnackiej rodzinie. Taką konstrukcję bohatera osiąga pisarka dzięki przytoczeniu dwu rodzajów prowadzonych przez niego zapisów, oficjalnej sylwy tworzonej jako dokument historyczny oraz prywatnego diariusza. W nim Dobrogościcki szczerze ujawnia swoje emocje, a szczególnie wzruszający jest fragment, w którym wyraża wstyd za wszystkich odpowiedzialnych za upadek i zniszczenie Leszna, za dramatyczną sytuację, w jakiej znalazło się to miasto sprzymierzone ze Szwedami, a przez to spalone przez polskie wojska. Miotany sprzecznymi uczuciami Dobrogościcki w swojej notatce wyraża z jednej strony szacunek dla umysłu dobrze mu znanego Amosa Komeńskiego, z drugiej zaś wstyd z powodu poparcia udzielonego Szwedom przez mi-

strza i publikacji o zburzeniu Leszna wydanej za granicą, ukazującej Polaków jako barbarzyńców miłujących rzezie i rabunki. Żał mu pracowitych mieszczan, którzy świetność miasta współtworzyli, a po jego zniszczeniu musieli szukać schronienia na Śląsku.

Dobrogościcki jako autor diariusza ponownie pojawia się w powieści po śmierci Bogusława Leszczyńskiego, kiedy stoi przed koniecznością wyboru nowego patrona. Swoje dylematy, marzenia z jednej strony o kancelarii królewskiej, z drugiej zaś o wygodnej posadzie zapisuje skrupulatnie w diariuszu, który go – jak pisze – „die et nocte ukryty dobrze przed oczyma ludzi nie opuszcza”¹⁸. Tu też ujawnia swoją decyzję o udaniu się do Jana Leszczyńskiego, wojewody poznańskiego, przy którym ma nadzieję na większe korzyści i honory. Dobrogościcki jest przedstawicielem niższych warstw społecznych i pisarka pokazuje, w jaki sposób staje się on nuworyszem i jak w cieniu magnaterii robi karierę kancelaryjną. Szlachectwo zdobyte w pokrętny sposób cieszy go, nawet jeśli traktowane jest niezbyt poważnie przez patronów czy dawnych znajomych. Jako sekretarz Jana Leszczyńskiego, zmęczony prowadzoną przez niego bogatą korespondencją zaczyna rozważać zmianę pracodawcy. Pretekstu szuka sam przed sobą w nadmiarze pracy kancelaryjnej, ale też swoją decyzję, jako dobrego katolika i patrioty, uzasadnia przeszłością wojewody poznańskiego, którego z racji jego poparcia dla rokoszu Lubomirskiego nazywa „opozycyjnym pieczętarzem”. Chcąc pozostać w kręgu wpływów Leszczyńskich przejmuje funkcję preceptora w domu Wacława Leszczyńskiego, wojewody podlaskiego, a więc funkcję podobną do tej, jaką miał jego stryj, pierwszy autor sylwy, Jan Wundergast – preceptor Andrzeja Leszczyńskiego. Tak więc spełnia się marzenie Dobrogościckiego i otrzymuje funkcję opiekuna domowego nad synem Wacława, co umożliwi mu prowadzenie w wolnych chwilach sylwy domu Leszczyńskich. Marzenie to dopełnia możliwość peregrynacji naukowej z młodym Stefanem.

Ostatnie fragmenty sylwy Dobrogościcki wypełnia głównie przepisami kulinarnymi, toastami z wesel i chrzcin oraz zasłyszаныmi prorocत्वami. Pomiędzy tymi domowymi zapiskami odnotowuje zwyczajstwo

¹⁸ Tamże, s. 345.

Jana Sobieskiego pod Podhajcami, gdzie walczył także Wacław Leszczyński. Ten fragment sylwy jest ciekawym przykładem naśladowania autentycznej *silvae rerum* pod względem różnorodności występujących w niej treści:

Pan Wacław wróciwszy się z Podola nie opowiadał nawet wiele, bo zwyczajny bojów. Połowa go ubyła, ale już teraz znów gruby. Do Stefanika tylko powiedział: – W potrzebie wystarczy nie mieć wielkich oczu, rozumiesz? – Ale nasz Stefanek to nie bardzo udały do rozumienia. (...) Końskie rody trwalsze od ludzkich. Mój pan Wacław wspaniałą ma teraz stadninę, zwłaszcza z rozrodzonego przychówku tej Roksany (...). Kometta i złe wróżby. Muchy tego roku wielkie i rojne. Proroctwa św. Praksedy odnaleziona w klasztorze przemęckim, że Turczyn pod nowym rządem wszystek orbis terrarum podbije. Śliwki jak przez cały rok świeże w kminie i w piasku przechowywać, tu zapisuję¹⁹.

Powieść zamyka końcowy fragment sylwy pisanej już przez starca Dobrogościckiego, który odnotowuje: „chowany jestem u pana wojewody podlaskiego, choć mało już pożyteczny starzec, w uczciwości wielkiej i w braterskim obyczaju”²⁰. W ostatniej scenie powieści niedowidzący skryba chce jeszcze wykorzystać swoją wiedzę ogrodniczą i planuje ostatnią w życiu wyprawę do Leszna po sadzonki czerwonych buków, aby je zawieźć do Rydzyny, do Rafała, pragnącego mieć buki z Leszna w swoim ogrodzie. Przy okazji starzec chce zobaczyć jedyne w najmłodszym pokoleniu Leszczyńskich syna Rafała, Stanisława Bogusława, przysłego króla Polski.

Ostatni zapisek Dobrogościckiego jest wyrazem satysfakcji z życia spędzonego przy panach Leszczyńskich, ale też poczucia odpowiedzialności za pamięć o rodzie. Pamięć, której jest strażnikiem i w pewnym sensie twórcą. Jako obserwator i kronikarz rodziny przechowuje opowieści o jej przeszłości, o które – co podkreśla – bezustannie prosi go młodsze pokolenie spragnione wiedzy o przodkach i ich czynach. Z żalem wylicza to, czego już nie napisze, a więc „panegyricum” o dawnych

¹⁹ Tamże, s. 392-393.

²⁰ Tamże, s. 409.

panach Leszczyńskich oraz pochwały wiktorii wiedeńskiej. Powieść kończy taki oto fragment sylwy:

Do Leszna wybiorę się po te sadzonki czerwonych buków, ostatni raz na pewno w życiu. Nikogo już tam ani nic nie poznaję, chociaż miasteczko niby porządne. Ósmy mi już krzyżyk na karku. To pisałem w tej rodzinnej księdze, po panu Wundergaście z Leszna i po niejakiem Cencjuszu też z Leszna, ja, Marcin Dobrogościcki, herbu Zadora, w Gołuchowie w Wielkiej Polsce.

A teraz muszę jeszcze addere przepis na suflet, który pani Aleksandra ma po babce, po wojewodzinie bełskiej, malinowy z szafranem²¹.

Silva rerum prowadzona przez Dobrogościckiego jest doskonałą ilustracją obecności w XVII-wiecznej komunikacji społecznej zjawiska księgi rękopiśmiennej. Z jednej strony jest to zbiór materiałów motywowany indywidualnymi zainteresowaniami piszącego, z drugiej zaś źródło wiedzy o poglądach i postawach społeczeństwa. Powieściowa *silva rerum* ukazuje też sposób funkcjonowania piśmiennictwa w epoce staropolskiej oraz potrzeby publiczności czytelniczej.

²¹ Tamże, s. 410.

Sylwa jako sytuacja „lektury-pisania”

Ryszard Nycz, pisząc o tekstach sylwicznych – do których należy też zaliczyć PANÓW LESZCZYŃSKICH – podkreśla charakterystyczną dla nich wewnątrztekstową sytuację komunikacyjną lektury-pisania²². Sytuacja taka odnosi się niewątpliwie do zachowań bohaterów powieści, a więc autorów sylwy, którzy nie tylko zapisują własne spostrzeżenia, ale też przepisują teksty gotowe. Kopista zanim tekst utwali, jest jego czytelnikiem. Sytuacja lektury-pisania odnosi się także do narratora powieści, który w wyraźnie wyodrębnionych komentarzach odautorskich ujawnia się jako czytelnik sylwy domu Leszczyńskich.

Wewnątrztekstowa sytuacja lektury-pisania oprócz tego, że realizuje się na poziomie zachowań bohaterów-kopistów i narratora-archiwisty, realizuje się także w odniesieniu do autorki. Listy zamieszczone w powieściowej sylwie, pochodzące ze zbiorów archiwalnych wykorzystanych w LISTACH STAROPOLSKICH, były przedmiotem profesjonalnej lektury Malewskiej i przeprowadzanych przez nią procedur badawczych. Sytuacja lektury-pisania jest charakterystyczna dla „powieści warsztatowej” tematyzującej pracę historyka, który bada materiał źródłowy, aby następnie zorganizować go w narrację historyczną. Taka sytuacja komunikacyjna stanowi podstawę narracji omawianej tu powieści. Narrator opowiada o rodzie Leszczyńskich na podstawie książki *silva rerum*, natomiast autorzy tej książki kompilują ją z takich tekstów, jak: listy, diariusze, dokumenty prywatne i państwowe. Tak więc powieść Malewskiej, podobnie jak tematyzowana w niej sylwa, ma charakter splotu tekstów

²² R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 16.

– niekompletnych, a czasem przypadkowych – które oddają fragmentaryczną naturę dostępnej naszemu poznaniu przeszłości.

Narrator powieści ujawniwszy akt lektury we wstępnym komentarzu, w dalszej części tekstu zabieg ten powtarza. Wprowadzenie cytatów z sylwy jest wyraźnie zaakcentowane zapowiedzią – pisaną kursywą podobnie jak wstępny komentarz – typu: „*Z «silvy», którą spisał Imć Wundergast, czy też Koniec diariusza przepisanego przez pana Wundergasta do jego «silvy»*”. Nagłówki te można kwalifikować jako cytaty struktur, czyli cytaty tekstu realizującego inną poetykę²³. W tym przypadku poetykę sylwy. Maria Zachara zauważa, że tego typu nagłówki w rzeczywistych sylwach porządkowały zgromadzone informacje oraz anonsowały początek nowego zagadnienia. Pełniły funkcję tytułów oddzielających poszczególne części sylwy, a nadawane były bądź przez skryptora, bądź przez czytelnika²⁴. Bywały zatem śladem lektury. Użyte przez Malewską, stanowią jeden ze środków stylizujących powieść na sylwę oraz oddają sytuację wertowania księgi bądź jej aktywnej lektury.

Warstwowość narracji, będąca efektem splecenia się ze sobą procesów lektury i pisania, dobrze ilustruje ta część powieści, w której narrator wprowadza fragmenty sylwy Wundergasta, zawierające cytaty dziennika Charlesa Ogiera²⁵, sekretarza francuskiego posła Claude’a d’Avaux obserwującego w Sztumdorfie rozejm między Polską a Szwecją. Cytaty z dziennika Ogiera, ukazujące zewnętrzny punkt widzenia na rozejm, poprzedzone są komentarzem narratora powieści oraz narratora sylwy. Komentarz narratora powieści brzmi: „*Z dziennika pana sekretarza Ogier, który przetłumaczył z łaciny do swojej «silva rerum» Imć Pan*

²³ Zob. D. Danek, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972. Rozdz. *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*.

²⁴ Zachara podkreśla, że twórca sylwy, a jednocześnie jej pierwszy czytelnik, porządkował zawarty w niej materiał, dbając o czytelność rękopisu oraz ułatwiając sobie i rodzinie korzystanie z niego. Zob. M. Zachara, *Twórca – odbiorca sylw szlacheckich w XVII wieku*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa-Łódź 1985, s. 120-121.

²⁵ Zob. Karol Ogier, *Dziennik podróży do Polski 1635-1636*, przeł. E. Jędrkiewicz, ze wstępem M. Pelczara oraz objaśnieniami historycznymi I. Fabiani-Madeyskiej, cz. 1, Gdańsk 1950, cz. 2, Gdańsk 1953.

Wundergast²⁶. Natomiast komentarz narratora sylwy, Wundergasta, jest następujący:

„Pan Charles Ogier to napisał, który jest wielkim admiratorem talentów JO Wojewody i skomponował dla niego wiersz, wspominając, jak to Owidiusz był w Sarmacji, a który tak się przekłada:

Albo błąd to, że umarł kiedy Naso stary
Lub, Bełski Wojewodo, w tobie ożył znów²⁷.”

Po tych zapowiedziach następuje garść cytowań wspomnianego dziennika podróży. Taka sytuacja narracyjna jest ilustracją sylwicznej struktury tekstu, składającego się z cytatów, a właściwie cytatów w cytatach, które piętrząc się oddają sytuację lektury-pisania.

Silva rerum, cytowana przez Malewską, a traktowana jako źródło wiedzy o czasach, w jakich powstała, staje się więc metaforą przeszłości rozumianej jako utekstowiona. Sylwa, podobnie jak archiwum gromadzi źródła, a tym samym otwiera dostęp do przeszłości. Pomimo innego trybu gromadzenia, funkcja archiwum i sylwy jest podobna, gdyż w obu przypadkach chodzi o zachowane w pamięci zbiorowej wiedzy o wydarzeniach, które tworzący sylwę/archiwum uznaje za ważne.

Treści uznane za godne zapamiętania zależały niewątpliwie od zainteresowań kopisty, jego wiedzy i przekonań. Kolejni trzej autorzy przedstawionej w powieści sylwy Leszczyńskich, doskonale taką sytuację obrazują. Malewska posługuje się tymi postaciami, aby sfabularyzować proces powstawania źródeł historycznych polegający na wyborze jednych informacji i eliminowaniu czy przemilczaniu innych. Pisanie sylwy ukazane jest w powieści jako dokonywanie wyboru informacji godnych zachowania w pamięci zbiorowej, a tym samym jako kreowanie obrazu rzeczywistości, jaki autorzy chcą przekazać potomnym.

Wspominaną już scenę, w której Wundergast wydaje bratankowi polecenie spalenia listu (przechowywanego jednak wbrew zaleceniom stryja w rodzinnym archiwum) można potraktować jako metaforę odzwierciedlającą fakt, że obecność lub nieobecność źródeł w archiwum bywa

²⁶ H. Malewska, *Panowie Leszczyńscy*, s. 61.

²⁷ Tamże, s. 61.

sprawą przypadku lub partykularnych interesów ich właścicieli. Motyw niszczenia dokumentów powraca w powieści kilkakrotnie jako czynność zapobiegająca dostaniu się informacji w niepowołane ręce oraz jako forma selekcjonowania informacji deponowanych w sylwach. W omawianej powieści, w której znaczną część wiedzy o przeszłości niosą źródła fikcyjne, zabieg niszczenia dokumentów paradoksalnie je uwiarygodnia. O dokumentach nieobecnych w archiwum czy sylwie nie można bowiem powiedzieć autorytatywnie, że nie istniały. Malewska wskazuje więc na ograniczone możliwości poznania przeszłości wynikające z faktu, że zasób źródeł historycznych zawsze jest efektem bądź naturalnej selekcji, bądź świadomych wyborów. Pisarka, tematyzując problem ograniczonego dostępu do przeszłości z powodu źródeł z natury niekompletnych, skłania do refleksji nad rolą historyka i pisarza w kreowaniu – mniej czy bardziej fabularyzowanego – obrazu przeszłości. Bartoszyński uznaje PANÓW LESZCZYŃSKICH za przykład powieści historycznej z wyraźnie sygnalizowanym personalnym „centrum narracji”, które motywuje ograniczenie horyzontu poznawczego, a tym samym przekazanie niepełnej wiedzy o świecie przedstawionym²⁸.

Powieść Malewskiej reprezentuje dwa porządki narracyjne, narrację auktorialną opowiadającą oraz cytowane fragmenty sylwy trzech kolejnych autorów. Narracja auktorialna stanowi fabularyzowane rozwinięcie informacji zawartych w cytowanej sylwie lub listach. Malewska ujawnia w ten sposób warsztat powieściopisarza, który najpierw z uwagą historyka studiuje źródła, aby na ich podstawie zbudować fabułę utworu, a następnie nasłuchuje, aby uchwycić moment, w którym źródła milkną. Milczenie źródeł pisarz wypełnia wyobraźnią, ujmując w obraz, scenę czy intrygę zdawkowe i niepełne informacje źródłowe. Za sprawą wyobraźni literackiej przedstawione są scenki oddające realia obyczajowe, rodzinne, wojenne czy sejmikowe. Są jak ożywione obrazy bądź fragmenty życia zatrzymane w kadrze. Przykładem takiego obyczajowego obrazka jest niezwykle detaliczny opis ukłonu pana d'Avaux złożonego przed Rafałem Leszczyńskim²⁹. Innym przykładem tego typu mikroobrazowania

²⁸ K. Bartoszyński, *O poetyce powieści historycznej*, s. 92.

²⁹ H. Malewska, *Panowie Leszczyńscy*, s. 69.

jest scena ukazująca Rafała i Andrzeja, ojca i syna, na łące wśród kwitnących mleczy, przedstawionych przez pisarkę z poetycką wrażliwością, godną bohaterów-poetów:

Mlecze były pod ręką, małe doskonałe sfery niebieskie, planetaria; kosmate gwiazdki, komety odlatywały za dmuchnięciem. Z kapiącą mlekiem łodygą w palcach było się jak spokojny Bóg, który zaraz tchnieniem nada obieg nowym sferom niebieskim³⁰.

Scena niesie doświadczenie wszechświata, harmonii i spokoju. Tego typu mikroszenki, budowane wokół jakiegoś szczegółu, stanowią charakterystyczny dla Malewskiej sposób przedstawiania atmosfery epoki. Oprócz wglądu w codzienność bohaterów, pisarka buduje też sceny o charakterze sprawozdawczym, kronikarskim, szczególnie dotyczące życia publicznego. Narrator wielokrotnie przechodzi w swojej opowieści od tonu surowej historiografii do ciepłego spojrzenia na bohatera ulegającego, niezmiennającym się w dziejach, nastrojom i namietnościom. Tak przedstawiony świat wpisuje się w konwencję sylwy, gdyż poszczególne sceny i obrazy sprawiają wrażenie pisanych w oparciu o inny typ dokumentu, państwowego, prywatnego, literackiego. Powieść można zatem odczytać jako zbiór fabularyzacji dokumentów źródłowych dotyczących publicznego życia postaci historycznych oraz jako zbiór przedstawień takich sytuacji, o których zazwyczaj źródła milczą, a które dotyczą wydarzeń z życia prywatnego tych postaci.

Przedstawione w powieści obrazy przeszłości są nie tylko formą interpretacji źródeł, ale też dookreśleniem przez wyobraźnię niekompletnych informacji źródłowych. Zabieg beletryzacji przeszłości – oddający relacje między źródłem historycznym a powstałym na jego podstawie utworem literackim – jest jednym z przedmiotów refleksji teoretyków powieści historycznej. Relacje między źródłem a utworem literackim Bartoszyński ujmuje w dwie konwencje, niejawności lub jawności quasi-dokumentów³¹. W przypadku omawianej powieści relacje te przyjmu-

³⁰ Tamże, s. 91.

³¹ K. Bartoszyński analizując relacje między utworem literackim a źródłem zwraca uwagę na dwie czynności pisarskie: uhistorycznienia (uźródłowienia) oraz beletryzacji (upowieściowienia). Analizuje też historycznie zmienne konwencje źródłowości, jak

ją inny charakter, a mianowicie dotyczą jawności dokumentów autentycznych bądź prawdopodobnych, czyli obecnych w utworze jako cytaty struktur. Obecność dokumentów autentycznych wprowadza do powieści perspektywę historiograficzną oraz nadaje jej dyskursywny charakter. Powieść Malewskiej zajmuje tu miejsce szczególne, gdyż jest przykładem tematyzacji źródeł oraz metod pracy z nimi. Powieść historyczna tematyzując problem funkcjonowania źródeł, a tym samym operację historiograficzną, staje się powieścią metodologiczną, a więc – parafrazując Michała Głowińskiego – powieść historyczna staje się metodologią powieści historycznej³².

Wprowadzenie do utworu literackiego źródeł autentycznych jest podstawą refleksji metodologicznej, zarówno z zakresu teorii powieści, jak i historiografii. W *PANACH LESZCZYŃSKICH*, oprócz źródeł fikcyjnych, została przywołana część źródeł wykorzystanych w *LISTACH STAROPOLSKICH Z EPOKI WAZÓW*. Fakt ten włącza *PANÓW LESZCZYŃSKICH* w dyskurs metodologiczny otwarty przez wcześniejszą powieść. Refleksja metodologiczna dotyczy w obu powieściach możliwości budowania fabuły w oparciu o źródła, jak też literackiego aspektu źródeł historycznych (listy, diariusze). W omawianych tu „powieściach warsztatowych” Malewskiej opowiadanie o przeszłości powraca jako problem z jednej strony uhistorycznienia powieści, z drugiej upowieściowienia historii. Innym problemem metodologicznym, wpisany w powieść, jest refleksja nad materialnością źródła historycznego. Podobnie jak w *LISTACH STAROPOLSKICH*, także w *PANACH LESZCZYŃSKICH* autorka wyraża swoją fascynację bezpośrednim kontaktem ze źródłami: sylwami, kopiariuszami, listami. Ujmuje ją „urok mówiących szpargałów” i „szorstkie dotknięcie papieru”, co sprawia, że pracą historyka mogą zawładnąć emocje³³. Obie po-

XIX-wieczną niejawnosć towarzyszącą wszechwiedzy narratora i konwencję jawności źródeł przekazujących doświadczenie sfigowanego narratora. Zob. K. Bartoszyński, *O poetyce powieści historycznej*, s. 77-81.

³² M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] tenże, *W kręgu zagadnień teorii powieści*, pod red. J. Sławińskiego, Warszawa 1967. Barbara Szwedek opisując zmiany w poetyce powieści historycznej zauważa, że przestaje ona odtwarzać dzieje, zajmując się czynnościami badawczymi historyka, a tym samym narracja ujawnia warsztat historyka. Nazywa więc powieść historyczną metodologią historii. Zob. B. Szwedek, *Powieść jako metodologia historii*, „Nurt” 1978, nr 4, s. 29.

³³ H. Malewska, *Listy staropolskie*, s. 11.

wieści są zatem zapisem takiego doświadczenia, które Frank Andersmit nazywa historycznym. Doświadczenie to, w wyniku kontaktu z fragmentami przeszłości, pozwala przeszłość odczuwać jak rzeczywistość, w której się uczestniczy³⁴.

³⁴ Koncepcje doświadczenia historycznego F. Ankersmit rozwija w *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*, przeł. E. Domańska, [w:] tenże, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, pod red. E. Domańskiej, Kraków 2004, s. 211-216.

Sylwa w warsztacie pisarza

Autorkę fascynuje natura domowej księgi, przekazywanej z pokolenia na pokolenie, z rąk do rąk jako zapis dziejów rodziny, jako spadek, dziedzictwo, wyraz ciągłości rodu. We wstępnym komentarzu Malewska kreuje sytuację odbioru, w którą włącza czytelnika kładąc przed nim sylwę i zapraszając do wspólnej lektury. Narracja w PANACH LESZCZYŃSKICH dobiega zatem znad domowej księgi, a sytuacja lektury kroniki rodzinnej stawia narratora zarówno w roli czytelnika zapoznającego się z faktami historycznymi, jak też interpretatora, który czyta księgę z bagażem własnej wiedzy i doświadczeń.

Akcja powieści obejmuje dzieje trzech pokoleń Leszczyńskich. Rozpoczyna się w 1632 roku śmiercią Zygmunta III Wazy, a kończy się w 1677, urodzinami przyszłego króla, Stanisława Leszczyńskiego. PANO- WIE LESZCZYŃSCY są przykładem fabularyzacji i beletryzacji historycznego materiału, autentycznych listów i fikcyjnej sylwy, co ilustruje sytuację, którą Tadeusz Bujnicki nazywa imitacją źródeł historycznych³⁵. Iluzja autentyczności źródła, wywołana stylizacją, poparta bywa często uprawdopodobnieniem tego źródła w przedmowie przedstawiającej jego przypadkowe odnalezienie. Cechą imitowanego źródła, często uszkodzonego, jest fragmentaryczność i urywkowość. W przypadku naśladowanej przez Malewską formy sylwicznej, jako konstrukcji z natury nieciągłej i wielotematycznej, uszkodzenie dokumentu tę fragmentaryczność pogłębia. Przedmowa do omawianej powieści, nadaje metaforyczny cha-

³⁵ T. Bujnicki, *Imitacja źródła staropolskiego w dziewiętnastowiecznej prozie narracyjnej*, [w:] tenże, *Sienkiewicz i historia. Studia*, Warszawa 1981, s. 87-99.

rakter cytowanemu w utworze dokumentowi, którego niekompletność skazuje potomnych na niepełny, wybrakowany przez czas i ludzi, obraz przeszłości. Metaforyczny wymiar dokumentu odsłania pisarka w takiej oto refleksji nad sylwą:

Wszystkie jej karty, wypełniane przez trzy pokolenia i z wielu przerwami, mają dziś w sobie dwuznaczność, wieloznaczność życia. Wszędzie, jak kiedy patrząc pod światło oglądamy na papierze znaki wodne, dostrzegamy niewidoczne dla współczesnych znaki zapytania³⁶.

Z fragmentów sylwy, stylizowanej na autentyczny XVII-wieczny dokument, wykwita opowieść fabularna. Czytelnik może mieć wrażenie, że historyk zadumany nad archiwalnym dokumentem wyobraźnią powieściopisarza ożywia przedstawione w nim wydarzenia. PANOWIE LESZCZYŃSCY to powieść, w której literackie przetwarzanie materiału historycznego dzieje się niejako na oczach czytelnika. *Silva rerum*, wokół której zorganizowana jest sytuacja narracyjna, wyzwala bowiem zarówno wyobraźnię historyczną, jak i wyobraźnię literacką. „Żywe” fragmenty przeszłości spaja narracja, a luki, będące nieodłączną cechą sylwy, a także cechą wiedzy historycznej, uzupełnia wyobraźnia. Malewska pokazuje, w jaki sposób powieściopisarz ujmuje fragmentaryczną, sylwiczną wiedzę o przeszłości w porządek narracyjny.

W powieści Malewskiej – jak już wspomniałam – występują dwa porządki narracyjne. Obok narracji auktorialnej, zbliżonej czasem swoim surowym tonem do narracji historycznej, jest także porządek cytowań, w którym również można wyodrębnić dwie płaszczyzny. Pierwszą stanowią fragmenty fikcyjnej sylwy i listów pisanych przez bohaterów fikcyjnych, ujęte w cudzysłów, a rozpoznawane tu jako cytaty struktur. Na drugą zaś składają się fragmenty autentycznych dokumentów³⁷, takich jak listy czy wspomniany dziennik podróży do Polski Charlesa Ogiera. W łączeniu różnych kategorii tworzywa literackiego w fabularną całość

³⁶ H. Malewska, *Panowie Leszczyńscy*, s. 5.

³⁷ Janusz Tazbir w swojej wnikliwej recenzji powieści Malewskiej – skrupulatnie oddzielającej prawdę historyczną od fikcji literackiej – dokonuje weryfikacji przedstawionych w powieści dokumentów oraz wydarzeń. Zob. J. Tazbir, „*Panowie Leszczyńscy*”, *Argumenty* 1961, nr 45, s. 4.

czytelnik rozpoznaje warsztat archiwisty, wykorzystany dla celów powieściowych, podobnie jak miało to miejsce w LISTACH STAROPOLSKICH.

Niewątpliwie ciekawym zabiegiem jest włączenie w obręb narracji auktorialnej reguł konstrukcyjnych takiej wypowiedzi, jaką jest *silva rerum*. Naśladowanie tego typu wypowiedzi nie występuje na przestrzeni całego tekstu powieści, jest czynnikiem organizującym jej fragmenty. Głowiński nazywa takie zjawisko epizodycznym mimetyzmem formalnym³⁸. Autorka wprowadza w obręb trzecioosobowej narracji fragmenty księgi rękopiśmiennej, przez co osiąga efekt szczególnego napięcia między dwoma porządkami przedstawiania rzeczywistości, porządkiem powieści w trzeciej osobie oraz porządkiem sylwy z punktem widzenia piszącego. Dwa typy narracji proponują zatem dwa sposoby przedstawienia rzeczywistości – w tym przypadku przeszłości – a tym samym dwa sposoby jej poznawania.

Narracja trzecioosobowa dzięki obiektywizującemu dystansowi epikiem przedstawia obraz przeszłości jako zamknięty i dopełniony. Natomiast sylwa jest wypowiedzią dobiegającą niejako ze środka poznawanej przeszłości, a więc jest zapisem indywidualnych punktów widzenia. Naśladowanie wzorca gatunkowego sylwy pozwala wprowadzić do powieści szeroko rozumianą społeczną sytuację komunikacyjną, organizującą się wokół praktyki pisania i czytania sylw. Głowiński charakteryzuje mimetyzm formalny jako przywołanie w literaturze form wypowiedzi spoza literatury, a więc form funkcjonujących w potocznych kontaktach językowych³⁹. Celem takiego zabiegu jest głównie stworzenie wrażenia autentyczności czy wiarygodności opowiadanej historii. Janusz Lalewicz rozwijając funkcjonalny aspekt naśladowania form wypowiedzi, zwraca uwagę na to, że każde naśladowanie jest w efekcie naśladowaniem formy artykułowania rzeczywistości⁴⁰. Pisarz opowiadając historię i posługując się jakąś pozaliteracką formą wypowiedzi, uzależnia sposób poznawania i przedstawiania rzeczywistości od rządzących tą formą reguł. Właśnie

³⁸ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] tenże, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 66.

³⁹ Por. M. Głowiński, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, [w:] tenże, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 129.

⁴⁰ J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, [w:] *Tekst i fabuła*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1979, s. 40.

forma naśladowana staje się narzędziem do ukazania modelu świata oraz mentalności obecnych w tym świecie ludzi. Przenosząc tę refleksję teoretyczną na konkretną sytuację wykorzystania mimetyzmu formalnego przez Malewską w PANACH LESZCZYŃSKICH, można zauważyć, że autorka naśladowując sylwę przywołuje typowy dla tej formy wypowiedzi sposób artykułowania rzeczywistości. Różnorodność materiału zapisanego w sylwach – informacje dotyczące gospodarstwa, polityki, życia rodzinnego, jak też utwory literackie – wpływa na fragmentaryczność percepcji świata. Dzięki wyraźnym punktom widzenia autorów sylw oraz autorów kopiowanych w nich tekstów, sylwa może być rozumiana jako świadectwo świadomości historycznej tych, którzy ukształtowali obraz swojej epoki w oczach potomków.

Lalewicz zwraca też uwagę na funkcję mimetyzmu, wynikającą z pragmatycznego charakteru komunikatu naśladowanego, który zawsze implikuje swoistą dla siebie formę kontaktu z odbiorcą. Nazywa tę sytuację inscenizacją aktu komunikacyjnego, natomiast w przypadku tekstów pisanych – inscenizacją aktu lektury⁴¹. Tak więc Malewska naśladowując sylwę inscenizuje taką sytuację komunikacyjną, w której stawia czytelnika w roli odbiorcy rękopiśmiennej książki rodzinnej i pozwala mu uczestniczyć w prywatnej historii rodziny Leszczyńskich. Aktywny udział czytelnika był wpisany w ideę sylwy, o czym świadczą pozostawiane przez autorów autentycznych ksiąg puste kartki, umożliwiające tak zwaną lekturę uczestniczącą. Odbiorca uzupełniał tekst sylwy o fakty nieznanne jej autorowi, jak też późniejsze, pozwalające z perspektywy czasu zreinterpretować opisane zdarzenia.

Kompozycja powieści w oparciu o dwa porządki narracyjne, obiektywizującą narrację w trzeciej osobie i subiektywne świadectwa epoki – autentyczne i naśladowane – pozwala czytelnikowi oglądać „gmach przeszłości” z dwu punktów widzenia, z zewnątrz oczami historyka i od wewnątrz oczami mieszkańców tego gmachu, uczestników przeszłości. Naśladowanie dokumentów epoki służy niewątpliwie w intencji autorki, intencji wyrażonej już w LISTACH STAROPOLSKICH, wprowadzeniu czytelnika w świat „mówiących szpargałów”, aby mógł wsłuchać się w głosy

⁴¹ Tamże, s. 41.

dobiegające ze starych papierzysek. Stworzenie złudzenia bezpośredniego kontaktu ze źródłem historycznym daje czytelnikowi możliwość takiego doświadczenia przeszłości, jakie jest udziałem historyka.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną motywację użycia mimetyzmu formalnego jako sposobu powołania się na źródło historyczne. Kreacja źródeł fikcyjnych może wynikać – jak zauważa Bartoszyński – z poczucia niedostatku autentyków związanych z daną epoką⁴². Malewska, specjalizująca się w opracowywaniu i porządkowaniu XVII-wiecznych miscellaneów, doskonale знаła charakter tego typu źródeł i dla potrzeb powieści weszła niejako w kompetencje „źródłotwórcy”. Stworzyła wypowiedź typu *silva rerum* – skupiającą w sobie cechy wielu ksiąg rękopiśmiennych – pełniącą w strukturze powieści funkcję źródła. Sylwa Malewskiej jako synteza dokumentów z epoki wywołuje efekt, który Roland Barthes nazywa „efektem realności”⁴³.

Jednym z ważniejszych problemów powieści historycznej – a szczególnie ważnym w przypadku omawianych tu powieści Malewskiej – jest problem wplatania niefikcjonalnych elementów w fikcyjalny świat utworu. Taka konstrukcja świata przedstawionego, w której szwy między fikcją a autentycykiem nie są widoczne, ma – jak zauważa Jerzy Jarzębski – długą tradycję⁴⁴. Tworzy ją klasyczna powieść historyczna, w której przeszłość przedstawiona z perspektywy ukrytego narratora sprawia wrażenie, jakby opowiadała się sama. Malewska włączając w swoją prozę refleksję nad źródłem i metodą pracy z nim czyni te szwy nie tylko widocznym, ale też ważnym i intrygującym elementem faktury narracyjnej. Do budowy świata przedstawionego używa źródeł autentycznych oraz źródeł fikcyjnych utworzonych przez nią na wzór autentycznych, których zadaniem jest wywołanie iluzji prawdziwości. Zastosowana przez pisarkę metoda kolażu, właśnie akcentująca szwy między fikcją a autentycykiem, służy – jak zostało powiedziane wcześniej – wprowadzeniu w strukturę powieści dyskursu historiograficznego oraz re-

⁴² K. Bartoszyński, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 32.

⁴³ R. Barthes, *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 235.

⁴⁴ J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, [w:] *Studia o narracji*, pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1982, s. 210

fleksji nad warsztatem historyka. Wprawdzie PANOWIE LESZCZYŃSCY są w mniejszym stopniu niż LISTY STAROPOLSKIE „powieścią warsztatową”, ale z tego samego warsztatu historyka-pisarza się wywodzą.

W PANACH LESZCZYŃSKICH nie tak dobitnie jak w LISTACH STAROPOLSKICH czy omawianym w dalszej części książki APOKRYFIE RODZINNYM, lecz zauważalnie została wyeksponowana operacja historiograficzna. W tej powieści pisarka skupia się bardziej na świecie przedstawionym niż na metodach jego przedstawiania, chociaż czyniąc tematem powieści sylwę, tematyzuje także proces przedstawiania rzeczywistości. W przedmowie pisarka zawiązuje pakt z czytelnikiem, zapewniając go, że wszyscy przedstawieni w powieści Leszczyńscy są prawdziwi, a opowieść o ich rodzie została poprzedzona studiami nad domowymi księgami rękopiśmiennymi. Przez zaaranżowanie sytuacji lektury rękopisu, autorka wprowadza czytelnika w atmosferę pracy archiwisty, wprowadza go do swojego warsztatu. W pakt z czytelnikiem nie jest wpisana jednak informacja o fikcyjnym charakterze sylwy domu Leszczyńskich. Tworząc źródło fikcyjne, a prawdopodobne, Malewska daje czytelnikowi złudzenie obcowania z autentycznym dokumentem z przeszłości⁴⁵. Osiągnęła tak wysoki stopień prawdopodobieństwa przedstawionej w powieści sylwy dzięki cytowanym w niej autentycznym listom i dziariuszom, dzięki szerokiemu spektrum poruszanych w niej problemów, jak też stylowi epoki, tak doskonale opanowanemu w czasie „studiów kórnickich”.

W sytuacji odbioru powieści historycznej wpisane jest z jednej strony założenie o prawdziwości przedstawionych w niej faktów i źródeł, z drugiej zaś oczekiwanie fikcyjności jako podstawowego wyznacznika literatury. Autorka godzi te oczekiwania zaspakajając zarazem czytelniką potrzebę autentyku, jak też barwnego sfabularyzowania przeszłości.

Narracja budowana na wzór struktury domowej księgi szlacheckiej ukazuje taki kształt świata przedstawionego, który Jarzębski nazywa światem-hybrydą, a więc światem o niejasnym statusie ontologicznym.

⁴⁵ Por. przypis nr 3. Powieści Malewskiej, a w szczególności *Listy staropolskie*, sytuują się na granicy historiografii i literatury. Zapewne dlatego historycy oceniają je z perspektywy poszukiwań prawdy historycznej, jak np. P. Jasienica, *Koniec srebrnego wieku*, „Twórczość” 1960, nr 4; J. Tazbir, *Listy o życiu politycznym Polski XVII wieku*, „Nowa Kultura” 1960, nr 11; J. Tazbir, „Panowie Leszczyńscy”, „Argumenty” 1961, nr 45.

Obecność niefikcyjnych elementów w dziele literackim – jak dalek zauważa badacz – wymaga, z braku uzasadniającej ją konwencji, autotematycznych komentarzy odautorskich⁴⁶. W przypadku powieści Malewskiej konwencją uzasadniającą obecność elementów niefikcyjnych jest powieść realizowana w poetyce sylwy. Natomiast obecność autotematycznych komentarzy odautorskich nadaje utworowi cech powieści historycznej, zwanej tu „warsztatową”.

Hybrydyczny charakter PANÓW LESZCZYŃSKICH wynika z hybrydycznej struktury sylwy, której sposób przedstawiania rzeczywistości jest tu naśladowany. Malewska splatając ze sobą „prawdę i zmyślenie” doskonale oddaje naturę sylw, które nie były wzorem rzetelności informacyjnej. Księgi rękopiśmienne, stanowiące swoiste archiwum rodzinne, motywowane były potrzebą pamiętania o przeszłości rodu. Zamieszczano w nich te informacje oraz przepisywano lub wklejano te dokumenty, które uznawano za warte zapamiętania. Tak więc twórcy sylw wytworzyli obraz swojej rzeczywistości, oparty czasem na informacji przypadkowej, a czasem starannie dobranej. Odbiorcy sylw otrzymywali obraz przeszłości niepełny, a czasem chaotyczny i bez gwarancji prawdziwości przedstawionych wydarzeń. Informacje były bowiem wybierane, redagowane i przepisywane w dość dowolny sposób, a następnie przez kolejnych użytkowników ksiąg poprawiane lub wymazywane. Tak prowadzone księgi stawały się palimpsestami, nadając obrazowi przeszłości charakter niespójny i zmienny. Sylwa jako miejsce przechowywania wiedzy o świecie minionym wytworzyła jego fragmentaryczny obraz i proponowała taki właśnie model jego poznawania.

W refleksji teoretycznoliterackiej sylwicznosc znalazła swoje stałe miejsce dzięki przywołującym ją pracom Stefani Skwarczyńskiej⁴⁷ i Ryszarda Nycza⁴⁸. Jako kategoria teoretycznoliteracka nazywa zjawiska charakteryzujące się różnorodnością tematyczną i formalną, heterogenicznością tworzywa, co wiąże się także z tematyzacją zasad organizacji tego tworzywa. Charakterystyczną dla sylwy sytuację komunikacyjną, reali-

⁴⁶ J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, s. 212.

⁴⁷ S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku silwa*, [w:] też, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970.

⁴⁸ R. Nycz, *Sylwy współczesne*.

zującą się w relacjach między nadawcą tekstu a odbiorcą, Nycz przyjmuje jako punkt wyjścia dla rozważań nad takimi cechami współczesnej prozy, jak brulionowość⁴⁹, metatekstowość⁵⁰, fragmentaryczność⁵¹.

Fragmentaryzm – odnoszący się zarówno do rzeczywistości przedstawionej, jak i sposobu jej przedstawienia – motywowany formą sylwy, w artykule Antoniego Gołubiewa poświęconym powieści Malewskiej otrzymuje nazwę mozaiki⁵². Autor BOLESŁAWA CHROBREGO zwraca uwagę, że PANOWIE LESZCZYŃSCY w sposobie relacjonowania zdarzeń zbliżają się do kroniki historycznej, zdynamizowanej obecnością nowelistycznych epizodów, które autor nazywa „szczegółami reprezentacyjnymi”. Określenie struktury narracyjnej mianem mozaiki wskazuje na kształt całości jako sumę części, które – samodzielne semantycznie i wyraźnie oddzielone od siebie – są niezbędne w całościowym przedstawieniu.

Poszczególne fragmenty mozaiki – które Gołubiew nazywa „kami kami obrobionymi pieczołowicie i oglądanymi oddzielnie jak klejnociki” – spojone ze sobą porządkiem chronologicznym i fabułą, składają się na obraz dziejów kilku pokoleń Leszczyńskich. Fragmenty, które z kronikarskim obiektywizmem przedstawiają wydarzenia historyczne, są spojone scenkami o charakterze psychologicznym, dzięki którym postaci historyczne, ukazane poprzez przeżycia i emocje, nabierają ludzkiego wymiaru.

PANOWIE LESZCZYŃSCY stanowią w istocie ciekawy przykład narracji zbliżającej się często do dyskursu historiograficznego. Autorka opowiada wydarzenia historyczne bez wtłaczania ich we wzorce fabularne, obecne w tradycji literackiej, a realizowane na przykład w formule powieści przygodowej czy sensacyjnej. Jedynie epizody narracyjne ujęte

⁴⁹ Określenie „brulionowość” odnosi się, podobnie jak sylwiczność, do zbiorów gromadzących różnego rodzaju memorabilia: dzienników, zeszytów, notatników, kolekcji fragmentów, cytatów itp. Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 10.

⁵⁰ W tekście o cechach sylwy czy brulionu akcentowana jest sytuacja wytwarzania wypowiedzi, sytuacja lektury-pisania, w której nadawca jest jednocześnie bohaterem własnego tekstu, jak też jego czytelnikiem. Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 16-17.

⁵¹ Zjawisko to, warunkujące karierę formy otwartej w literaturze, określane jest także w kategoriach *faits divers*, zbioru drobnych form, małych narracji, czy nagromadzenia tekstów o cechach fragmentu. Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 21-24.

⁵² A. Gołubiew, *Nowa wizja Hanny Malewskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 29, s. 4.

w strukturę anegdoty, w których wyobraźnia twórcza wyraźnie dominuje nad faktografią, realizując literackie schematy fabularne, jak ma to miejsce w scenie ucieczki Leszczyńskich z Korca. Tu pisarka aktualizuje schemat gotycko-romantycznej opowieści, w której Andrzej Leszczyński z synem Samuelem, pod przewodnictwem Cencjusza, sekretarza i autora powieściowej sylwy, uciekają przed Kozakami. Ucieczka kilometrami podziemnych korytarzy staje się w życiu Leszczyńskich mrocznym doświadczeniem, gdyż 13-letni Samuel, podejrzewając Cencjusza o współpracę z Kozakami i zdradę, zabija go, a następnie sam wyprowadza chorego ojca z kozackiej oblawy. Wydarzenie to czyni Malewska punktem zwrotnym w biografii niepokornego, przyszłego poety. Daje też, budowany w kilku odstępach, ale głęboki rys psychiki bohatera jako wrażliwego samotnika, wcześniej osieroconego, żyjącego skromnymi wspomnieniami z dzieciństwa oraz opętanego chęcią zemsty na Kozakach. „Mozaikową” biografię Samuela dopełnia autorka, typową dla siebie, lakoniczną charakterystyką postaci: „twardy jak jabłko, które przedwcześnie przychwycił mróz”⁵³.

Malewska kształtuje narrację na wzór kroniki rekonstruującej wydarzenia dotyczące rodu Leszczyńskich, a spisanej w oparciu o dokumenty i przez to uzyskuje dyskursywny aspekt wypowiedzi. Prowadzona przez nią narracja pełni funkcję nie tyle wyjaśniającą charakter i przyczyny wydarzeń, ile raczej przedstawiającą fragmenty przeszłości⁵⁴. Obrazowość przedstawienia uzyskuje natomiast poprzez liryczne lub fabularyzowane sceny powieści. Takie teksty literackie, jak omawiana tu powieść Malewskiej, łączące w sobie obrazowość i dyskursywność, fikcjonalność i referencjalność, nadorganizację i celowe nieuporządkowanie oraz wyraźnie tematyzujące pracę nad tekstem, nazywane są przez Nycza sylwami współczesnymi⁵⁵. Oprócz „cytatów z rzeczywistości”, nadających utworowi cech hybrydycznych, w obrębie narracji PANÓW LESZCZYŃSKICH owa *varietas*, która – jak zauważa Skwarczyńska – stanowi wyznacznik

⁵³ H. Malewska, *Panowie Leszczyńscy*, s. 198.

⁵⁴ O przekształcaniu się wypowiedzi historiograficznej z wyjaśniającego przeszłość opowiadania w dyskursywną i przedstawiającą ujmowanie dziejów pisze J. Lalewicz, *Opowiadanie i rozumienie*, [w:] *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1982, s. 176-177.

⁵⁵ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 8.

syliczności⁵⁶, ujawnia się w różnorodności fragmentów, jakie wchodziły w skład powieści. Można powiedzieć, rozwijając metaforę, która leży u podstaw określenia *silva rerum*, że w powieści Malewskiej jak w „lesie rzeczy”, gdzie drzewa stare i młode, krzewy, kwiaty i chwasty tworzą urokliwą całość, występują obok siebie różne formy wypowiedzi: dokumenty osobiste, sylwy, utwory poetyckie. Ta różnorodność składa się na całość, o której spójności decyduje nie porządek fabularny, ale porządek wydarzeń historycznych i biografii bohaterów. Narracja prowadzona jest na zasadzie łączenia ze sobą nie zawsze spójnych fragmentów, stanowiących sprawozdanie z różnych momentów życia bohaterów i różnych wydarzeń z epoki. Przykładem takiej kompozycji jest fragment powieści dotyczący konfederacji tyszowieckiej, zawiązanej przy królu Janie Kazimierzu przeciw Szwedom. Fragmenty korespondencji, pokazującej także luterkański punkt widzenia, wyciągi z dokumentów, luźne zapiski zgromadzone zostały w strukturę narracyjną przypominającą wpisany w powieść blok *silva rerum*.

PANÓW LESZCZYŃSKICH, jak też omawiane wcześniej LISTY STAROPOLSKIE, można uznać za ilustrację zaproponowanej przez Annę Łebkowską koncepcji „fikcji jako możliwości”. Badaczka przedstawia tę koncepcję na podstawie utworów, których tematem jest przeszłość, przeszłość tylko pozornie zamknięta. Okazuje się bowiem najbardziej atrakcyjna wówczas, gdy w literackich reprezentacjach jest zaprzeczana, odtwarzana hipotetycznie czy też ukazywana jako niespełniona⁵⁷. Łebkowska uznaje, że jednym z najważniejszych zjawisk we współczesnej teorii narracji jest właśnie opowiadanie historii możliwej. Niewątpliwie Malewska całą swoją twórczością – w której mierzy się z problemem opowiadania o rzeczywistości minionej – potwierdza tę tezę, postrzegając przeszłość jako niezamkniętą, a otwierającą się wraz z każdym nowo odkrytym i opracowanym źródłem. Malewska-archiwistka przenosi to doświadczenie na grunt literatury, pokazując jak źródło fikcyjne pomaga w opowiadaniu historii możliwej.

⁵⁶ S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, s. 185.

⁵⁷ A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998, s. 18.

Sylwa w warsztacie historyka

Narracja w PANACH LESZCZYŃSKICH – trzecioosobowa wyrażająca punkt widzenia historyka oraz pierwszoosobowa wyrażająca doświadczenia mówiącego – wprowadza dwie perspektywy epistemologiczne, a tym samym napięcie między wiedzą historyczną i wiedzą zapamiętaną.

Opozycja między pamięcią a historią jest tematem rozprawy Pierre'a Nory, który kategorią pamięci obejmuje treści przenoszone przez żyjących, ciągle ewoluujące, poddawane deformacjom w zależności od celu, w jakim są używane, często manipulowane. Natomiast przez historię rozumie rekonstrukcję – zawsze niekompletną – tego, co już nie istnieje. Pamięć – należąca do jednostki czy grupy – jest zawsze aktualizowaniem tego, co było przeżyte w przeszłości. Historia – należąc do wszystkich i do nikogo – jest reprezentacją przeszłości⁵⁸. W PANACH LESZCZYŃSKICH Malewska czyni bohaterami tych, którzy decydują o kształcie zbiorowej pamięci rodziny, przynajmniej w mikrowymiarze domowej księgi rękopiśmiennej. Autorzy sylwy włączając dokument do księgi, archiwizują go, czyniąc nie tylko treścią pamięci rodziny, ale historii w ogóle.

Nora, aby oddać istotę źródeł archiwalnych, używa metafory lustra, pamięci-lustra, w którym odbijają się fragmenty rzeczywistości. W dokumentach archiwalnych odbija się miniona rzeczywistość, wraz z wtopionymi w nią autorami tych dokumentów. Malewska także postrzega świadectwa z przeszłości jak lustra, które odzwierciedlają autoportrety

⁵⁸ P. Nora, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, [w:] *Les lieux de mémoire*, pod red. P. Nory, t. I, *La République*, Paris 1984, s. 25.

tych, którzy świadectwa zostawili. Pisarka szczególnie w dokumentach rękopiśmiennych szuka odbicia autora czy kopisty, traktując zbiory archiwalne jak galerię postaci ukrytych za źródłami, jak wyraża to w cytowanym już wcześniej fragmencie:

Jeden człowiek za drugim przychwycony na gorącym uczynku, przeglądający się w lustrze, i widzący tylko ramkę czasu oraz siebie. (...) Wiele tych ksiąg domowych zwano „Zwierciadłami”. Są nimi. Ludzie stojący przed lustrem widzą siebie własnymi tylko oczyma i w tym jednym krótkim momencie, który stanowi ich życie⁵⁹.

Malewska traktuje więc sylwy jako odzwierciedlające świadomość piszącego i jego osobowość. Lekturę sylw natomiast jak rozmowę z ludźmi z przeszłości lub oglądanie ich autoportretów.

W LISTACH STAROPOLSKICH autorka ukazuje proces archiwizowania dokumentów, a więc przenoszenia ich z kategorii dokumentów spontanicznie wyrażających pamięć jednostki do kategorii dokumentów uporządkowanych, historycznie skontekstualizowanych. W ten sposób wyrwane z pamięci, stają się elementem historii. W PANACH LESZCZYŃSKICH Malewska, wtapiając w strukturę powieści teksty typu *silva rerum*, także wprowadza temat źródeł historycznych oraz ich obiegu i archiwizowania. Czyniąc bohaterami powieści autorów sylwy, tematyzuje ich pracę oraz ich stosunek do rzeczywistości. Preceptor Wundergast, sekretarze Cencjusz i Dobrogościcki, opiekując się domową księgą magnackiego rodu, przyjmują role kronikarzy, pisarzy, kopistów, a więc w pewnym sensie także archiwistów. Uczynienie współbohaterami powieści autorów źródła historycznego jest zabiegiem ciekawym, gdyż poddaje refleksji czytelniczej proces powstawania źródeł oraz proces przedstawiania rzeczywistości historycznej. Autorka ujawnia też mechanizm wartościowania i wyboru źródeł uznanych za godne zdeponowania, a tym samym mechanizm powstawania wiedzy o wydarzeniach. Kopiści, którymi w powieści są postaci fikcyjne, historii nie tworzą, ale ją zapisują. Sytuacja taka dobrze oddaje dwa aspekty historii rozumianej jako *res gestae* oraz *rerum gestarum*. Bohaterowie historyczni są w powieści aktorami na

⁵⁹ H. Malewska, *Panowie Leszczyńscy*, s. 6-7.

scenie dziejów, bohaterowie fikcyjni przedstawiają ich czyny. Bohaterowie historyczni dokonują czynów, fikcyjni, ukryci w cieniu skryptoriów czyny te opisują, interpretują, porządkują. Być może fikcyjni, powieściowi sekretarze oddają anonimowość tych, którzy archiwa sporządzają, porządkują, a tym samym decydują o wyłaniającym się z nich obrazie przeszłości.

Jest w powieści znacząca scena, w której Cencjusz, krótko pełniący obowiązki sekretarza Stanisława Koniecpolskiego, po śmierci hetmana doręcza jego przyjacielowi, Jerzemu Niemiryczowi, kopię sporządzonego przez siebie DYSKURSU. Podkomorzy kijowski odpowiada: „Nie interesuje to już teraz, zdaje się, ludzi. Możesz to równie dobrze dać do trumny panu hetmanowi”⁶⁰. Scena ta symbolicznie oddaje stosunek epoki do rękopisów. Adam Karpiński, pisząc o konsekwencji „kultury rękopisów” dla obecnego dzisiaj obrazu literatury barokowej, nazywa „wiek rękopisów” czasem ich przechowywania, ale też zatracania⁶¹.

Relacja między LISTAMI STAROPOLSKIMI Z EPOKI WAZÓW a PANAMI LESZCZYŃSKIMI jest taka, jak między dyskursem historycznym sprawozdającym a narratywizującym⁶². Dyskurs historyczny sprawozdający powstaje z perspektywy historyka, który bada dokumenty, dociera do faktów i zdaje relację ze swojej pracy. Dyskurs narratywizujący daje złudzenie, że za sprawą autora wydarzenia opowiadają się same.

W powieści PANOWIE LESZCZYŃSCY Malewska buduje – jak już było wspomniane – dwie perspektywy poznawcze wobec przeszłości, a tym samym wpisuje w narrację dwie różne postawy badawcze, jakie wobec dokumentów z przeszłości może przyjąć historyk. Pierwsza, ujawniająca się w narracji trzecioosobowej, realizuje się poprzez nieobecność osobowości historiografa w opowiadanej historii. Historiograf stara się pozostawić jak najmniej swoich śladów przekładając dokumenty historyczne – często surowe w swojej materialności – na obiektywną wiedzę historyczną. Nora nazywa taką sytuację „przezroczyością erudycyjną”

⁶⁰ Tamże, s. 165.

⁶¹ A. Karpiński, *O konsekwencjach „wieku rękopisów”*. *Rekonstruowanie epoki*, „Teksty Drugie” 1964, nr 3, s. 11.

⁶² Zob. H. White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawienia rzeczywistości*, przeł. M. Wilczyński, [w:] tenże, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000, s. 137-140.

(*transparence érudite*)⁶³. Natomiast druga postawa badawcza, ujawniająca się w komentarzu wstępnym i w cytowaniu dokumentów, ujawnia ślad indywidualnej, podmiotowej więzi historyka z badanym przedmiotem⁶⁴. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z tak zwanym „podmiotem obiektywnym” charakterystycznym dla historiografii tradycyjnej, w drugim zaś z „podmiotem emocjonalnym” typowym dla „historii alternatywnej”⁶⁵. Emocjonalny wymiar badań historycznych, szczególnie archiwalnych, sygnalizuje autorka w przedmowie, wyprowadzając całą sytuację narracyjną z faktu lektury fascynujących ją staropolskich *silvae rerum*.

Przykładem dynamicznego współlistnienia w LISTACH STAROPOLSKICH historii przeżytej i historii rekonstruowanej jest narracyjna sytuacja fabularyzacji i beletryzacji autentycznych dokumentów historycznych. Malewska beletryzuje dokumenty zaświadczone o sprawie, która – jak pisze – dzięki sensacyjnej naturze trafiła do wielu sylw, a dzięki temu była szeroko znana i omawiana w Rzeczypospolitej. Chodzi o zbrodnię dokonaną przez wojewodzica Karola Grudzińskiego, który zabił szlachcica, by móc ożenić się z wdową po nim. Malewska-archiwistka w LISTACH STAROPOLSKICH przytacza jeden z dokumentów w tej sprawie, upominający list prymasa Kazimierza Floriana Czartoryskiego skierowany do zabójcy. W PANACH LESZCZYŃSKICH temat powraca. Wundergast zamieszcza w sylwie list od Bogusława Leszczyńskiego, w którym wyklada on skrupulatnie całą historię zabójstwa, dokonanego przez Grudzińskiego na Zawadzkim z Wielunia. Bogusław zwraca szczególną uwagę na piękną Mariannę i jej zgodę na związanie się z zabójcą. Do problemu Malewska powraca raz jeszcze, ale przedstawiając sprawę w narracji trzecioosobowej. Pisarka fabularyzuje to wydarzenie, czyniąc je tematem rozmów towarzystwa, w którym przebywa Bogusław. Następnie wydarzenie to staje się przedmiotem narracji personalnej, której celem jest ukazanie rozterek Bogusława, głęboko przeżywającego zbrodnię z miłości, przy-

⁶³ P. Nora, *Entre mémoire et histoire*, s. 36.

⁶⁴ Problem historiografii emocjonalnej został szerzej omówiony w rozdziale poświęconym *Listom staropolskim*.

⁶⁵ Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2 uzupełnione i uaktualnione, Poznań 2005, s. 260.

pominającą mu gorące uczucie do aktorki, jakiego doświadczył podczas podróży do Padwy. Rozumie desperackie czyny dokonane pod wpływem emocji.

Przedstawienie przez pisarkę sensacyjnego wydarzenia, które odnotowano w wielu sylwach, jest warsztatowym przykładem beletryzacji źródeł historycznych i przechodzenia wydarzeń z porządku historycznego do literackiego. Powieść Malewskiej odsyła też do historiograficznego modelu zaproponowanego przez Fernanda Braudela, a budowanego w oparciu o dwie perspektywy czasowe: krótki czas historii wydarzeniowej i historię długiego trwania. Niewątpliwie historyk, jak też autor powieści historycznych, za szczególnie atrakcyjne uważa opisywanie historii wydarzeniowej, mierzonej życiem jednostki i osadzonej w barwnym tle codzienności. Opowiadanie o procesach zawierających przemiany polityczne, ekonomiczne i społeczne zmusza do operowania długimi miarami czasu, jak dziesięcio- czy stulecia, co wymaga na przykład takiego schematu fabularnego, jakim jest saga rodzinna czy powieść rzeka. Atrakcją historii wydarzeniowej jest dramaturgia i widowiskowość kolejno następujących po sobie faktów. Historia długiego trwania opowiada procesy, aby wykazać, że każdy aspekt teraźniejszości jest efektem wieloletnich czy nawet wielowiekowych przemian zachodzących w przeszłości.

Powieść Malewskiej ukazuje przeszłość właśnie w tych dwu wymiarach. W przedstawionym przez nią obrazie jest więc warstwa wydarzeń, warstwa faktów ukazanych w mikrohistorycznych narracjach, ale pod głównym nurtem historii przepływają „głębokie pasma przeszłości, wokół których osnuwa się teraźniejszość”, jak określa trwanie Fernand Braudel⁶⁶, który sposób mówienia o historii wydarzeniowej nazywa spieszną, dramatyczną, zadyszaną opowieścią, przeciwstawiając ją wymaganą przez historię długiego trwania spowolnionej opowieści „o głębszym oddechu”, dotyczącej niemal niedostrzegalnych przemian.

W PANACH LESZCZYŃSKICH przeszłość wyłania się z dwu splatających się ze sobą nurtów opowieści. W pierwszym przedstawiane są wydarzenia polityczne, jakie miały miejsce w latach 1632-1677, obejmujących

⁶⁶ F. Braudel, *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Warszawa 1999, s. 346.

akcję utworu. Natomiast drugi nurt powieści dotyczy owych „głębokich pasm przeszłości”, które pod nurtem spektakularnych wydarzeń tworzą historię codzienności i historię mentalności. Toteż przedmiotem dalszych rozważań będzie jedno z „głębokich pasm przeszłości”, jak słowami Braudela można nazwać proces kształtowania się staropolskiej „kultury rękopisów” oraz charakterystycznej dla niej – a należącej do obszaru zainteresowań historii codzienności – sytuacji komunikacji społecznej.

Zainteresowaniom operacją historiograficzną Malewska dawała wyraz wielokrotnie, nie tylko w powieściach. W swoich esejach zastanawiała się nad wpływem historyków na kształt historii, przeświadczona, że obraz przeszłości zależy od nich i od dokonywanych przez nich wyborów⁶⁷. W kontekście takich rozważań pisarki, szczególnego znaczenia nabiera fakt, że bohaterami omawianej powieści są autorzy sylwy, a tematem – mechanizm powstawania tego typu ksiąg. Zwane „archiwami sarmackiej pamięci”, przechowywały wiedzę o przeszłości, zawsze fragmentaryczną, a często przypadkową. Następnym pokoleniom zapewniały możliwość kontaktu ze światem ich ojców, dawały o tym świecie wyobrażenie, też fragmentaryczne. Toteż właśnie sylwa odzwierciedla wyrywkowość i niekompletność wiedzy o przeszłości oraz niepełny do niej dostęp. Można zatem rozumieć ją jako metaforę historii będącej konsekwencją wyborów dokonywanych przez tych, którzy ją konstruują.

Stanisław Roszak w swojej książce *ARCHIWA SARMACKIEJ PAMIĘCI*⁶⁸ przedstawia mechanizm powstawania sylw, w których pamięć zbiorowa budowana była w oparciu o dwie grupy tekstów. Do pierwszej należały informacje odnoszące się do dziejów rodziny, które zapisywane z dużą dbałością, zaopatrzone były w daty i nazwiska autorów wpisów. Do drugiej grupy należały gromadzone z dużym zapamiętaniem dokumenty szeroko rozumianego życia społecznego. Przepisywanie ich do sylw motywowane było przede wszystkim pragmatyzmem związanym z możliwością wykorzystania cudzego doświadczenia we własnej działalności. Sylwa

⁶⁷ Por. H. Malewska, *Uwagi o historii i terażniejszości*, [w:] *taż, O odpowiedzialności. Wybór publicystyki (1945-1976)*, Kraków 1981, s. 20-24.

⁶⁸ S. Roszak, *Archiwa sarmackiej pamięci. Funkcje i znaczenie rękopiśmiennych ksiąg silva rerum w kulturze Rzeczpospolitej XVIII wieku*, Toruń 2004.

odgrywała zatem ogromną rolę w międzypokoleniowej komunikacji społecznej. Ważną motywacją kopiowania tekstów była po prostu możliwość ich przetrwania. Gorliwości w gromadzeniu dokumentów nie towarzyszyła jednak dbałość o zachowanie wierności zapisu. Kopista ingerował w tekst, przepisywał fragmenty, wprowadzał zmiany i uzupełnienia. Dlatego też sylwa rozpatrywana jest poprzez kategorie przypadkowości, chaosu, niespójności, eklektyzmu.

Roszak podkreśla jednak, że pomimo pozornego chaosu sylwy, wiedza w niej gromadzona układała się w trzy kręgi tematyczne. Były to informacje z zakresu historii i wiedzy o współczesnym świecie. Następnie – w konwencji kronikarskiej – notowano bieżące informacje polityczne, ciekawostki obyczajowe i wydarzenia z życia towarzyskiego. Trzeci krąg tematyczny obejmował informacje praktyczne, które stanowiły rodzaj poradnika zawierającego rady do wykorzystania w życiu gospodarskim lub publicznym⁶⁹. Taką strukturę sylwy, uporządkowaną ze względu na praktyczne jej zastosowanie, a jednocześnie eklektyczną ze względu na sposób jej powstawania, najlepiej oddają słowa Malewskiej:

Lecz i poprzednie karty, jakkolwiek jasne i całe, czyż jednoznacznie mają wymowę? Z dnia na dzień wypełniane, i to różnymi rękami, były przecież nie zaplanowane jak życie. W pewnym momencie, gdy diariusz już narósł przez lata, ktoś oprawił zapisane oraz dalsze białe stronicę w skórę z wytłoczonym herbem, Wieniawą⁷⁰.

Wszystkie wspomniane tu aspekty sylwy wpłynęły na karierę pojęcia sylwiczności, które służy do nazywania zjawisk z natury niespójnych, eklektycznych, nieuporządkowanych. Kategorii tej używa Piotr Kowalski opisując zjawisko sarmatyzmu z perspektywy historii kultury. Próbując dotrzeć do mentalności sarmackiej, do sposobu odczuwania świata przez ludzi baroku, badacz zwraca uwagę na szczególne ich upodobanie do kontrastowości i niezwykłości oraz ich skłonność do skrajnych emocji, co przejawiało się w zainteresowaniu zjawiskami eklektycznymi, niespójnymi, wewnątrznie sprzecznymi. Takie postrzeganie rzeczywistości

⁶⁹ Tamże, s. 171.

⁷⁰ Malewska, *Panowie Leszczyńscy*, s. 5.

Kowalski motywuje charakterem sarmackiej wyobraźni, określanej jako „sylwiczna”⁷¹. Typ „sylwicznej” wyobraźni, zwanej tu także mozaikową czy synkretyczną, wiąże się z charakterem docierającej do szlachty wiedzy oraz ze sposobem jej przekazywania. Wiedza o świecie przechowywana w sylwach była niewątpliwie bardzo bogata i różnorodna.

Nadanie powieści formy sylwicznej jest manifestacją takiej postawy wobec przeszłości, którą trzeba rozumieć jako podążanie za rozwijającym się obrazem dziejów, nie zaś komponowanie obrazu rzeczywistości z perspektywy późniejszego historyka. W takim ujęciu rzeczywistość, także miniona, widziana jest jako „całość w wycinkach” – jak charakteryzuje formę otwartą Maria Janion – w przeciwieństwie do formy zamkniętej proponującej postrzeganie „wycinka jako całości”⁷².

Roszak charakteryzując sylwę jako możliwość wielokrotnego odczytywania zgromadzonych w niej tekstów w różnych porządkach problemowych, zauważa:

Czytanie (legere) zatem to również akt zestawiania, doboru i wyboru tekstów, a nie tylko ich lektura. W świetle współczesnej teorii literackiej można by taki rodzaj działania poprzez dobór i zestawienie tekstów nazwać autorstwem funkcjonalnym⁷³.

Traktuję zatem sylwę jako metaforę odnoszącą się zarówno do metod konstruowania obrazu przeszłości, jak też do czynności jej poznawania. Metafora ta obrazuje sytuację, w której fragmentaryczny obraz przeszło-

⁷¹ Zob. P. Kowalski, *Theatrum świata wszystkiego i poćciwy gospodarz*, Kraków 2000, s. 47. Autor przedstawia, na tle kultury sarmackiej, twórczość XVII-wiecznego pisarza ziemiańskiego, Jakuba Kazimierza Haura. Pisma Haura, głównie popularne podręczniki życia ziemiańskiego, jak *Ekonomika ziemiańska generalna czy Architektónica, albo nauka budownicza gospodarska* są punktem wyjścia do badań nad mentalnością sarmacką. Z perspektywy interesującej mnie społecznej i kulturotwórczej roli sarmackich domowych archiwów, opisany przez Kowalskiego obieg pism Haura jest szczególnie ciekawy jako typowe dla kultury sarmackiej zjawisko społeczne. O poczytności gospodarskich porad Haura świadczy często obecność w rękopiśmiennych księgach szlacheckich dużych fragmentów jego pism, przeważnie przyswajanych bez informacji o autorze. Tak więc niejedna domowa *silva rerum* zawierała porady ekonomiczne i nowiny agrotechniczne pochodzące z prac Haura, a tym samym pisarz ten jako bohater sylw, powszechnie czytany i kopiowany, przetrwał w pamięci zbiorowej.

⁷² Por. M. Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 295.

⁷³ S. Roszak, *Archiwa sarmackiej pamięci*, s. 59.

ści implikuje fragmentaryczny z nią kontakt. Odnosi się także do sytuacji, w której kolejni historycy – jak kopiści ksiąg rękopiśmiennych – modyfikują obraz przeszłości, wykreślając fakty, dopisując je, precyzując czy też układając je w nową kompozycję. Za Malewską postrzegam więc sylwę jako reprezentację przeszłości, a zarazem jako formę jej poznania oraz kontaktu z nią.

Sylwa jako metafora dostępu do przeszłości

W PANACH LESZCZYŃSKICH sylwa pełni dwie funkcje, mimetyczną i metaforyczną. Malewska tematyzując sylwę naśladuje organizującą się wokół niej XVII-wieczną sytuację komunikacji społecznej, jaką było pisanie, kopiowanie, czytanie i przechowywanie domowych ksiąg rękopiśmiennych. W ten sposób pisarka przedstawia sylwę jako ważne dla świata sarmackiego zjawisko kulturowe, dające wgląd w obyczajowość i mentalność epoki.

Oprócz tego, że sylwa naśladuje formy komunikacji społecznej, pełni także funkcję metaforyczną, obrazując czynność tworzenia i percepcji obrazu przeszłości. Pisanie sylwy – czynność przedstawiona w powieści Malewskiej – ma na celu przekazywanie dziejów rodziny w takim kształcie, jaki piszący ustanowi dokonując wyboru informacji. Z ogromu informacji, jakie docierają do autora sylwy wybiera on te, które uznaje za ważne i godne przechowywania w pamięci późniejszych pokoleń. Szczegółowość takiego źródła historycznego polega na tym, że kolejni jego autorzy i czytelnicy mają wpływ na obraz przedstawianej w nim rzeczywistości. Czytelnik sylwy – w aktywnej lekturze⁷⁴ – często uzupełniał informacje, poprawiał je, podkreślał lub skreślał fragmenty tekstu, nadając historiografii charakter dialogu, a tym samym dynamizując i subiektywizując obraz przeszłości. Interwencje w tekst sylwy i w jej treść, czynią z niej swoisty palimpsest, który jest metaforą nakładania

⁷⁴ Przykłady aktywnego czytania sylw przytacza Maria Zachara w artykule *Sylwy – dokument szlacheckiej kultury umysłowej*, s. 206-207.

się na siebie kolejnych wersji minionych wydarzeń. Sylwa oddaje zatem palimpsestowy charakterem historiografii.

Ważne dla metaforycznego znaczenia sylwy jest fakt, że była ona kopiowana cała lub we fragmentach w celu łatwiejszego udostępnienia jej rodzinie⁷⁵. Zapewne im szerszy był krąg odbiorców sylwy, tym bardziej była ona narażona na ingerencję w strukturę i treść. Kolejni kopiści zazwyczaj zmieniali jej kształt. Pomimo przewagi warstwy dokumentarnej nad refleksyjną – co podkreśla Roszak – pojawiające się w sylwach komentarze i glosy pochodzącą zazwyczaj od kolejnych właścicieli ksiąg, którzy z perspektywy czasu na nowo porządkowali zawarty w nich materiał, na nowo identyfikowali teksty. Można więc powiedzieć, że kolejni właściciele ksiąg rękopiśmiennych dokonywali na zebranych w nich materiale zabiegów godnych historyka. Roszak tak opisuje życie sylwy poddawanej obróbce czytelniczej:

Paradoksalnie trosce o przechowanie całego tekstu, nie towarzyszyła dbałość o wierność odpisu. Kopista ingerował w treść, także w teksty literackie wprowadzając własne uzupełnienia i zmiany. Tekst po odpisaniu stawał się przecież jego własnością, zwłaszcza że rzadko identyfikowano oryginalnego twórcę. Niekiedy zamiast nazwiska autora spotykamy jedynie oznaczenia właściciela sylwy, od którego odpisano dany fragment. Nie potrafiąc samodzielnie skomponować dzieła, dzięki sylwie szlachcic stawał się autorem funkcjonalnym – dobierając fragmenty (gotowe prefabrykaty) i układając je według własnego upodobania. Tak skompilowana całość postrzegana była jako własność twórcy – posiadacza księgi⁷⁶.

Jeszcze jedno zjawisko typowe dla sylwy pozwala odczytać ją jako metaforę odnoszącą się do poznawania i opisywania przeszłości. Jej metaforyczne znaczenia dopełnia praktyka wielokrotnego kopiowania tych samych materiałów. Wpisywane wielokrotnie dowodziły ważności niesionych przez nie informacji, czasem jednak dowodziły braku kontroli nad utrwalanym materiałem. Zwielokrotnianie obecności informacji polegało także na kopiowaniu tych samych tekstów w różnych księgach rękopiśmiennych, w których – w zależności od potrzeb i oczekiwań kopisty – były one często przekształcane. Natomiast wspomniana już prak-

⁷⁵ Zob. M. Zachara, *Twórca-odbiorca sylw szlacheckich w XVII wieku*, s. 123.

⁷⁶ S. Roszak, *Archywa sarmackiej pamięci*, s. 239.

tyka przepisywania do jednej sylwy fragmentów innej nadawała księgom strukturę szkatułkową. Sylwy jako nośnik wiedzy stanowiły centrum społecznej komunikacji w XVII wieku, zwanym „wiekiem rękopisów”. Wiek ten jest także określany mianem „kultury ciekawości”⁷⁷, niewątpliwie dobrze reprezentowanej właśnie przez sylwy. Wyłaniający się z powyższych rozważań kształt bloku *silva rerum* przypomina labirynt. Postrzeganie sylwy jako tekstu labiryntowego ma niewątpliwie swoje uzasadnienie w jej strukturze, ale rozpoznanie takiej perspektywy metaforycznej w utworze pisany przez Malewską ma uzasadnienie szczególne. Autorka LABIRYNTU wprowadza do swojej twórczości wyobrażenie labiryntu jako formy obrazowania doświadczenia historycznego⁷⁸. Uprawianie historii w rozumieniu pisarki jest błędzeniem po obszarze przeszłości, myleniem dróg, dokonywaniem wyborów. W LABIRYNCIE, w jednym z fragmentów narracji odautorskiej nazywa ona badania historyczne „poszukiwaniami labiryntowymi”⁷⁹.

Sylwę z racji struktury, a tym samym z racji – warunkowanego strukturą – charakteru praktyki czytelniczej, można nazwać „księgą labiryntową”, przez analogię do zaproponowanej przez Elżbietę Rybicką kategorii „dzieła labiryntowego”⁸⁰. Sylwa podobnie jak „dzieło labiryntowe” – fragmentaryczna, epizodyczna i o luźnej kompozycji – jest efektem postrzegania świata jako amorficznego i zagmatwanego. Taki też obraz proponuje odbiorcy.

Malewska w PANACH LESZCZYŃSKICH przedstawia sylwę jako źródło wiedzy o przeszłości, wiedzy niepełnej, fragmentarycznej, wrywkowej, dostępnej w labiryntowym poszukiwaniu. Tym samym tematyzuje problem wiarygodności źródeł. Autorka wpisuje zatem swoją powieść w dyskusję, która w ramach nieklasycznej historiografii toczy się wokół takich problemów, jak konstruktywizm, narratywizm, kryzys przedsta-

⁷⁷ M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 21-27.

⁷⁸ Zob. E. Konończuk, *W poszukiwaniu kształtu przeszłości. O „Labiryncie” Hanny Malewskiej*, [w:] *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007.

⁷⁹ H. Malewska, *Labirynt. LLW czyli co się może wydarzyć jutro*, Kraków 1970, s. 134.

⁸⁰ E. Rybicka, *Labirynt: temat i model konstrukcyjny. Od Berenta do młodej prozy*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 3, s. 68-70.

wienia⁸¹. Wynikają one między innymi z obalenia „mitu źródła” jako wiarygodnej podstawy rekonstrukcji przeszłości⁸². Fenomen sylwy niewątpliwie wnosi wiele do refleksji nad wiarygodnością i kompletnością źródła. Domowa księga, w której na utrwalane treści mieli przede wszystkim wpływ kopiści⁸³, nie zawsze niesie wiarygodne informacje o wydarzeniach, ale na pewno zaświadcza o społecznym obiegu informacji oraz o sposobach komunikowania się w „wieku rękopisów”. Sylwa jako przedmiot lektury, noszący w swojej strukturze ślady ingerencji czytelniczej, staje się świadectwem międzypokoleniowego dialogu autorów przedstawiających, a raczej kreujących, wspólny obraz świata.

Treści przekazywane w sylwach oraz formy ich zapisu podporządkowane są jednej zasadzie, „potrzebie pamięci” autora sylwy i jego potomnych⁸⁴. Sylwa odzwierciedla sposób funkcjonowania pamięci: jest miejscem gromadzenia i przechowywania informacji oraz ma za zadanie ich udostępnianie. Pisanie sylwy oraz jej lektura – która jest zawsze formą użycia informacji, a może być także formą manipulowania nimi – to aspekty jednego procesu, kształtowania się pamięci zbiorowej. Księgę rękopiśmienną można zatem określić – przywołując teorię Maurice’a Halbwachsa – jako miejsce utrwalania i przechowywania społecznych ram pamięci pomocnych w identyfikacji osób, miejsc i wydarzeń ważnych w tradycji rodziny⁸⁵.

Silva rerum jako archiwum pamięci pełniła funkcję scalania rodziny oraz włączania jej w szerszej pojmowane ramy pamięci zbiorowej: szlacheckiej czy narodowej. Sprawy rodzinne spletały się w sylwie ze spra-

⁸¹ Zob. T. Wiślicz, *Krótkie trwanie. Problemy historiografii francuskiej lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Warszawa 2004, s. 51-56.

⁸² Zob. J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1998, s. 337-340.

⁸³ Ilustracją problemu, jaki wiąże się z traktowaniem sylw jako źródeł historycznych jest przykład społecznego obiegu rękopiśmiennej księgi Karola Żery *Vorago rerum*. Kazimiera Żukowska we wstępie do wydania tej sylwy ukazuje jej los, jako „księgi żywej”, wielokrotnie kopiowanej, preparowanej, aktualizowanej z perspektywy współtworzącego ją kopisty. Zob. K. Zera, *Vorago rerum. Torba śmiechu. Groch z kapustą. A każdy pies z innej wsi...*, opr. K. Żukowska, Warszawa 1980.

⁸⁴ S. Roszak, *Archiwa sarmackiej pamięci*, s. 117.

⁸⁵ Por. M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa 1969. Halbwachs jeden z rozdziałów swojej książki poświęca problemowi zbiorowej pamięci rodziny i ukazuje w nim mechanizmy kształtowania się ram pamięci rodzinnej.

wami wagi państwowej oraz sprawami sąsiedzkimi. Wykreowana przez Malewską księga domu Leszczyńskich jest dobrym przykładem wpisywania się zbiorowej pamięci rodziny w zbiorową pamięć narodu.

Roszak w ARCHIWACH SARMACKIEJ PAMIĘCI charakteryzuje sylwy między innymi jako nośniki pamięci rodziny. W domowych księgach wyróżnia dwa kręgi pamięci: krąg pamięci komunikacyjnej i krąg pamięci kulturowej⁸⁶. Pierwszy obejmuje rejestr wydarzeń w obrębie kilku pokoleń, służący wspomaganie bezpośredniego przekazu ustnego oraz utrwalaniu pamięci o genealogii rodu. Pamięć komunikacyjna miała zatem charakter praktyczny, utrwałała bowiem we wspomnieniach wszystkich członków rodziny wspólny obrazu jej przeszłości. Natomiast krąg pamięci kulturowej obejmuje treści wychodzące poza pamięć trzech kolejnych pokoleń. Tak rozumiana pamięć nie służyła praktycznym celom grupy, lecz umacniała jej tożsamość. Mogła też być dostosowywana do aktualnych potrzeb rodziny, a więc przekształcana, często bez troski o prawdę przekazu. *Silva rerum* – interpretowana przez Roszaka jako nośnik pamięci komunikacyjnej i kulturowej – pełni zatem funkcję „archiwum sarmackiej pamięci”.

Pierre Nora w swojej analizie związków między pamięcią i historią – zainteresowany zjawiskami, w których pamięć i historia się spotykają – wprowadza kategorię „miejsc pamięci”, do których zalicza także archiwum. *Silva rerum* jako „archiwum pamięci” także spełnia warunki takiego „miejsca”⁸⁷. „Miejsca pamięci” opisuje Nora w trzech aspektach: materialnym, symbolicznym i funkcjonalnym. *Silva rerum* ma materialny, realny wymiar, ma też wymiar symboliczny, gdyż pobudza wyobraźnię i przywołuje wspomnienia, natomiast jej wymiar funkcjonalny realizuje się w praktyce czytelniczej i użytkowej. O symbolicznym wymiarze sylwy świadczy szerokie zainteresowanie nią romantyków, którzy w pamiętkach rodowych i księgach domowych szukali potwierdzenia dumy z przeszłości własnej rodziny i narodu. Sylwa stała się przedmiotem ich fascynacji, motywem literackim oraz źródłem cytatów i dokumentów⁸⁸.

86 S. Roszak, *Archiwa sarmackiej pamięci*, s. 201-296.

87 P. Nora, *Entre mémoire et histoire*, s. 37.

88 S. Roszak, *Archiwa sarmackiej pamięci*, s. 64-65.

W rękopiśmienne księgi wpisana jest dwojaka pamięć. Pamięć spontaniczna, nieocenzurowana, dzięki której zapisywane są aktualne wydarzenia, uznane za ważne pod wpływem chwili. Natomiast pamięć archiwizująca przejawia się w czynnościach porządkujących, których śladami są uzupełnienia na marginesach, dopiski aktualizujące, przekształcenia informacji lub usunięcie niechcianych. Pamięć archiwizująca charakteryzuje często późniejszych właścicieli ksiąg, którzy z perspektywy czasu, znając konsekwencje wydarzeń, ingerowali w treść zapisów.

Roszak, nadając sylwie – stanowiącej kolekcję tekstów i spełniającej funkcje gromadzenia i udostępniania wiadomości – funkcję archiwum, proponuje badanie jej nie tylko w ujęciu statycznym, jako źródła cytatów i miejsca przechowywania dokumentów, ale też w ujęciu dynamicznym, traktując archiwum jako miejsce konstruowania przeszłości. Badacz przypisuje sylwom, jako archiwom rodzinnym, funkcję konstruowania subiektywnego świata wartości sarmackich⁸⁹. Dynamiczne ujęcie sylwy-archiwum uzasadnia następująco:

Często jednak notatki zapisywano *ad hoc* na wykleykach książek, pojedynczych kartach lub składkach, które później zszywano. *Silva rerum* w postaci ksiąg może być zatem dziełem nie twórcy-kopisty, ale bibliotekarza czy archiwisty, który po latach nadał luźnym kartom ostateczny kształt⁹⁰.

Czynnościami archiwizującymi można też nazwać zabiegi ułatwiające korzystanie z sylw. Toteż wprowadzone do tekstu odsyłacze, spisy treści i indeksy miały na celu ułatwienie odbiorcom korzystania ze zgromadzonego w sylwach materiału⁹¹.

Badacze kultury rękopisów zauważają u twórców ksiąg domowych charakterystyczną postawę zawłaszczania treści kopiowanych dokumentów poprzez wprowadzanie w nie zmian, nawet w przypadku utworów literackich⁹². Zachara traktując sylwy jako dokument szlacheckiej kultury umysłowej, przyczyn tego zjawiska szuka między innymi w procesie

⁸⁹ Tamże, s. 68-69.

⁹⁰ Tamże, s. 119.

⁹¹ Zob. M. Zachara, *Twórca – odbiorca sylw szlacheckich w XVII wieku*, s. 126-128.

⁹² S. Roszak, *Archiwa sarmackiej pamięci*, s. 239; A. Karpiński, *O konsekwencjach „wieku rękopisów”*, s. 10-11.

decentralizacji państwa i rozwoju działalności sejmików, które to zmiany wciągnęły szlachtę w nurt życia publicznego i wzbudziły zainteresowanie różnymi jego aspektami. Z drugiej strony rozwojowi sylw sprzyjało topograficzne rozproszenie dworów szlacheckich, które stawały się samoistnymi, wyizolowanymi ośrodkami⁹³. W tej sytuacji domowe księgi należy rozumieć jako świadectwa zainteresowania szlachty otaczającą rzeczywistością, a gest wpisania w nie informacji z życia publicznego jako gest włączania rodziny w kontekst spraw państwowych. Sylwy wyrażają zatem potrzebę prywatyzacji spraw publicznych poprzez splatanie ich z historią rodziny.

Współczesne zjawisko zawłaszczania przeszłości Ankersmit nazywa jej „prywatyzacją”⁹⁴, a źródeł tego zjawiska szuka w rozpadzie całościowego, spójnego i linearnie uporządkowanego obrazu rzeczywistości minionej. Wiąże się to ze zmianą perspektywy poznawczej, czyli zastąpienia uniwersalnego podmiotu przekonanego o możliwości obiektywnego poznania przeszłości przez indywidualne „ja” historyka, który opowiada o przeszłości, nadając jej wymiar subiektywny. Jest to zatem przejście od historii rozumianej jako przedsięwzięcie wspólne do historii pisanej przez indywidualnego historyka. Według Ankersmita jest to nawiązanie do tradycji romantycznego, „prywatnego” stosunku do przeszłości i wynikającej z niego subiektywnej historiografii.

Zjawisko „prywatyzacji” przeszłości holenderski badacz wiąże także z wyraźną obecnością kategorii pamięci we współczesnej świadomości historycznej. Podkreśla, że:

(...) nadanie słowu „pamięć” takiego znaczenia, które wcześniej wyrażało słowo „historia”, jest niewątpliwym znakiem personalizacji czy też prywatyzacji naszego stosunku do przeszłości⁹⁵.

Poruszane przez Ankersmita problemy – żywo obecne we współczesnym piarstwie historycznym i w filozofii historii – dotyczą przemian w postawie poznawczej historyka, który rzadziej opowiada historię ca-

⁹³ M. Zachara, *Sylwy – dokument szlacheckiej kultury umysłowej*, s. 217-218.

⁹⁴ F. Ankersmit, *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*, przeł. M. Zapędowska, [w:] tenże, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, s. 372.

⁹⁵ Tamże, s. 373.

łościową i spójną, częściej zaś mikrohistorie penetrujące indywidualne losy czy poszczególne wydarzenia.

PANÓW LESZCZYŃSKICH można uznać za literacką wykładnię problemów „prywatyzacji” przeszłości, gdyż stematyzowana w nich sylwa z natury swojej taką funkcję pełni. Twórcy sylw bowiem konstruowali obraz przeszłości z fragmentarycznych informacji, kierując się w ich wyborze własnymi potrzebami. Rzeczywistość, jaka wyłania się z ksiąg rękopiśmiennych nie ma zatem charakteru spójnej i wewnątrznie uporządkowanej, lecz przedstawia się jako chaos *faits divers*⁹⁶, czyli struktura zawierająca różnorodne wiadomości i tworząca mozaikowy obraz świata.

Sylwę wpisaną w powieść Malewskiej odczytuję jako metaforę dostępu do przeszłości. Metafora ta zawiązuje się we wstępie powieści wraz z wprowadzeniem przez pisarkę stylizacji sytuacji narracyjnej właśnie na lekturę sylwy. Rozwija się natomiast dzięki ukazaniu procesu gromadzenia, kopiowania i porządkowania treści ksiąg domowych. Tym samym metaforyczne znaczenie rozszerza się na czynności historiograficzne. Tworzenie sylwy zaczyna się od przepisywania dokumentów, a więc czynności, która często oddala zawartość kopii od oryginału. Znacząca w tym kontekście jest uwaga poczyniona przez właściciela sylwy, a odnotowana przez Zacharę: „Te oracje wielkiej potrzebują korektury, bo je przepisyując popsowano”⁹⁷.

Inną praktyką autorów sylw – także postrzeżaną jako metafora postępowania historiograficznego – jest tak zwana aktywna lektura. Czytelnicy – pozostawiając po lekturze liczne marginalia korygujące lub uzupełniające informacje, wyrywając kartki, nanosząc objaśnienia i subiektywne, a często zuchwałe komentarze – wpływali na kształt ksiąg rękopiśmiennych. Model aktywnej lektury, do czego zachęcały pozostawione puste karty, był wpisany w strukturę księgi i stawał się swoistym międzypokoleniowym dialogiem. Sytuacja taka przekonywała, że przeszłość nigdy nie jest zamknięta i dokonana, a dopisany po latach suplement może mieć wpływ na jej kształt.

⁹⁶ Tamże, s. 374. Ankersmit przywołuje tę kategorię za Norą, aby zdiagnozować współczesny stosunek do przeszłości postrzeganej już nie jako przedmiot wewnątrznie uporządkowany, ale jako chaos *faits divers*.

⁹⁷ M. Zachara, *Twórcza – odbiorca sylw szlacheckich*, s. 117.

Opisane czynności można nazwać, przywołując określenie Ricoeura, gestem archiwizowania pamięci, a więc przenoszenia wydarzeń z porządku pamięci do porządku historiografii⁹⁸. Malewska w PANACH LESZCZYŃSKICH ukazuje proces archiwizowania pamięci, podczas gdy w LISTACH STAROPOLSKICH porządkowała i reorganizowała archiwum. W obu powieściach wprowadza narracyjną sytuację lektury źródeł historycznych, ukazując czytelnikowi warsztat historyka i powieściopisarza zarazem. Przedstawienie mechanizmu powstawania sylw jest głosem pisarki w sprawie wiarygodności źródeł, głosem, który włącza się w dyskusję podważającą „mit źródeł historycznych”.

Historyk – jak archiwizujący przeszłość autor sylwy lub porządkujący ją późniejszy użytkownik – także w pewnym sensie uzupełnia puste kartki, opatruje komentarzem fakty historyczne, reorganizuje na nowo archiwum, aby skonstruować obraz rzeczywistości minionej w lepszy, bądź ciekawszy sposób. Przyszłe pokolenia, jak staropolscy użytkownicy sylw, też dopisują do przeszłości aneksy i suplementy.

PANOWIE LESZCZYŃSCY są kontynuacją – otwartej w LISTACH STAROPOLSKICH – refleksji nad archiwum jako metaforą operacji historiograficznej. Stanowią także wprowadzenie do problemu archiwizowania pamięci rodzinnej, stematyzowanego w APOKRYFIE RODZINNYM.



⁹⁸ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 195.

ROZDZIAŁ III

*Rodzinne archiwum
w mikrohistoriach*

Narracja genealogiczna

APOKRYF RODZINNY – podobnie jak dwie wcześniejsze powieści – poprzedzony jest wstępem odautorskim, w którym Hanna Malewska buduje sytuację narracyjną służącą rekonstrukcji kroniki rodzinnej. W pierwszych zdaniach wstępu pisarka zawiera z czytelnikiem pakt autobiograficzny pozwalający utożsamić narratorkę z autorką¹. Odwołuje się ona do historycznoliterackiej wiedzy czytelnika, informując, że Franciszek Malewski, filomata i przyjaciel Adama Mickiewicza, nosi to samo nazwisko, co narratorka. Dodaje jednocześnie, że przodkowie narratorki nie ruszali się z Mazowsza i „mieli niewiele wspólnego z biblioteką”². Nie może więc Franciszkiem „ozdobić” swojej rodziny.

Ze wstępnych deklaracji Malewskiej wynika, że zamierza przedstawić genealogię inteligenta jej pokolenia, które dorastało między wojnami. Zapowiada historię rodziny raczej typowej niż niezwyklej, a więc czasem zawiłą i niejasną z powodu braku dokumentów historycznych oraz z powodu selektywnej pamięci tych, którzy wiedzę o przeszłości przechowali. Pisarka chce dotrzeć do najodleglejszej przeszłości rodziny, przeszłości, którą historia sprowadza już tylko do „pojęć zbiorowych i statystycznych”, a potomkowie oceniają w kategoriach „zasług lub win przodków”³.

¹ Według Philippe’a Lejeune’a pakt autobiograficzny, rozumiany jako umowa z czytelnikiem, ma miejsce wówczas, gdy w utworze literackim obecne są wyraźne sygnały pozwalające utożsamić narratora lub bohatera z autorem. Zob. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, [w:] tenże, *Wariacje na pewien temat. O autobiografii*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, Kraków 2001, s. 21-56.

² H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, Warszawa 1977, s. 6.

³ Tamże.

Tymczasem indywidualne i autentyczne dzieje rodzin, to splecione z wielu wątków – już na przestrzeni stulecia normalnie ośmiu, często zdumiewająco różnorodnych – pedigree każdego człowieka okazałyby się z reguły ciekawe nie tylko dla niego. Nawet „powieściowo” byłoby zapewne bogate i barwne, sensacyjniejsze bardzo często niż te wątki, które tutaj wysnuwam i komentuję. Narrator niniejszego wie również o swojej rodzinie – rodzinach – stosunkowo niewiele i nie interesował się ich dziejami we wczesnych latach, gdy żyły starsze ich pokolenia. Obce mu jest też zupełnie zamiłowanie – oraz dar – zapamiętywania wszelkiego rodzaju rodzinnych opowieści z tzw. szarej godziny.

Ponadto również to, co wiem lub domyślam się, muszę w pewnych, co nowszych wypadkach nieco poprzemieniać i poplątać⁴.

Przeszłość rodziny – na którą składają się liczne, splecione ze sobą jednostkowe losy rozgrywające się na tle historii politycznej – jest ciekawym przedmiotem opowieści. Splątane wątki historii rodzinnej są wyzwaniem dla narracji, historycznej i literackiej. W ostatnich latach wyzwanie to podjęło wielu pisarzy, czego dowodem jest szereg ciekawych realizacji tego tematu⁵. Powieści, których autorzy porządkują w spójną opowieść wielowątkowe dzieje rodziny, wyrastają z głębokiego przekonania człowieka o związkach jego własnej przeszłością z przeszłością wspólnoty, do której należy. Wynikają też z przekonania, że czas naszego prywatnego życia należy do czasu historii. Proces rekonstruowania dziejów rodziny przedstawiony jest jako szczególne doświadczenie jednostki, która włączając siebie w sieć pokrewieństw nadaje swojej egzystencji ciągłość historyczną.

APOKRYF RODZINNY, w którym autorka podejmuje próbę rekonstrukcji drzewa genealogicznego swojej rodziny, a więc także próbę rekon-

⁴ Tamże, s. 6-7.

⁵ Powieści Malewskiej sytuuje się w kontekście powieści, których celem jest rekonstrukcja dziejów rodziny w oparciu o materiały archiwalne oraz wspomnienia. Taki model powieści realizuje K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, Warszawa 1972, I. Smolka, *Dom żywiołów*, Warszawa 2000, S. Chwin, *Krótką historią pewnego żartu*, Gdańsk 1999, J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2003, M. Abramowicz, *Każdy przyniósł, co miał najlepszego*, Gdańsk 2006, K. Uniechowska-Dembińska, *Apokryf wenecki*, Warszawa 2004. Wzorcowym przykładem takiej opowieści o dziejach rodziny jest książka M. Czapskiej, *Europa w rodzinie*, Paryż 1972, we wstępie do której Philippe Ariès podkreśla udział historii rodzinnej w historii rozumianej jako „długie trwanie”. Zwraca też uwagę na udział opowieści o czasie przeżytym w kształtowaniu świadomości historycznej.

strukcji pamięci rodziny, wpisuje się w dyskurs genealogiczny, w istocie tworzony zarówno przez historyków profesjonalistów, jak też historyków amatorów. Dyskurs genealogiczny bowiem – jak zauważa teoretyk tego zjawiska – opiera się nie tylko na wiedzy historycznej, ale też na pamięci i wyobraźni⁶. Utwór Malewskiej jest przykładem takiej wypowiedzi, którą – korzystając z kategorii zaproponowanych przez André Burguière’a – można by nazwać „narracją genealogiczną”. Burguière kategorię „narracji genealogicznej” (*récit généalogique*) stosuje do różnych form reprezentacji przeszłości rodziny. Skomplikowaną sieć pokrewieństw mogą więc oddawać graficzne reprezentacje w postaci drzew genealogicznych czy tablic, wizualizujące relacje rodzinne, bądź rękopiśmienne księgi rodzinne⁷. We wszystkich formach wyobrażenia przeszłości rodziny splatają się w dwa porządki: pamięci i wyobraźni. Tak jest też w przypadku opowieści proponowanej przez Malewską.

Pisarka docenia wagę genealogii jako historii szczegółowej i – jak podkreśla w wywiadzie – jej zainteresowanie tym problemem idzie w parze z zainteresowaniami współczesnych historyków i socjologów badających małe grupy, ich struktury i rytm przemian⁸. Zainteresowanie pisarki splotem genealogicznych powiązań oraz uwikłaniem jednostki w społeczne ramy pamięci rodowej znalazło także literacką realizację w OPOWIEŚCI O SIEDMIU MĘDRCACH. Malewska stworzyła ją przekonana, że tradycja opowieści o jednostce uwikłanej w sieć pokrewieństw, której rodowe początki nikną w odległej, mitycznej przeszłości, leży u źródeł antycznej kultury. Pisarka, kreując w OPOWIEŚCI O SIEDMIU MĘDRCACH

⁶ A. Burguière, *La généalogie*, [w:] *Les lieux de mémoire*, pod red. P. Nory, t. III, *Les France*, Paris 1984, s. 3880-3882.

⁷ Burguière analizuje funkcję ksiąg rodzinnych (*livres domestiques* i *livres de raison*) w dyskursie genealogicznym. Zob. A. Burguière, *La généalogie*, s. 3881. Taką wizualizację relacji rodzinnych opisanych w omawianym utworze przedstawił Andrzej Sulikowski w monografii poświęconej twórczości Hanny Malewskiej. Precyzyjnie skonstruował bowiem drzewo genealogiczne bohaterów *Apokryfu rodzinnego* i nadał temu graficzną reprezentację, ustalwszy z rodziną pisarki autentyczne i fikcyjne nazwiska bohaterów. Zob. A. Sulikowski, „Pozwolic mówić prawdzie”. *O twórczości Hanny Malewskiej*, Lublin 1993, s. 239-239.

⁸ *Rozmowa z Hanną Malewską. Rozmawiał Wiesław P. Szymański*, „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 13, s. 7.

labiryntowe narracje rodowodowe, poddaje refleksji możliwość rekonstrukcji przeszłości poprzez dociekania genealogiczne⁹.

APOKRYF RODZINNY to powieść, która ma na celu odtworzenie kroniki rodzinnej jako zbioru różnych dokumentów: listów, pamiętników, dzienników, źródeł naukowych, fotografii i anegdot przechowywanych w tradycji ustnej. Wypowiedź narratorki przyjmuje tu charakter zapisu procesu badawczego, w którym odtwarza ona rodzinne archiwum. Rekonstrukcję genealogii własnego rodu pisarka opiera na materiale źródłowym, uzupełnianym fikcją literacką. Fragmentaryczność źródeł zmusza do ich fabularyzacji, do wprowadzenia elementów nieautentycznych, co nadaje tekstowi cechy apokryfu. Tak więc w przypadku APOKRYFU RODZINNEGO można mówić o archiwistyczno-apokryficznym porządku narracji.

Malewska odtwarza genealogię rodu korzystając z fragmentów rodzinnego archiwum, jakie ocalały z historycznej zawieruchy¹⁰. Oprócz dokumentów wykorzystuje wiedzę historyczną z zakresu tak zwanej wielkiej historii, w której członkowie jej rodziny od pokoleń aktywnie uczestniczyli. We wstępie odautorskim, w którym pisarka wprowadza perspektywę autobiograficzną i autotematyczną, zwraca też uwagę na problemy, jakie wiążą się z zadaniem poznania i przedstawienia dziejów rodziny. Otóż zazwyczaj potrzeba zrekonstruowania drzewa genealogicznego wynika z poczucia, że tradycja rodzinna – „mylna i krótkotrwała” – wymyka się pamięci, odchodzi wraz z kolejnymi pokoleniami. Narratorka zarzuca sobie brak daru zapamiętywania „opowieści szarej godziny” oraz brak zamiłowania do takiej formy przekazu wiedzy o przeszłości. Co nie znaczy, że w utworze nie znajdą miejsca także „opowieści szarej godziny”, które najsilniej kształtują wspólnotę pamięci rodzinnej.

Powieść Malewskiej wpisuje się literackim głosem w dyskusję, która odbiła się szerokim echem wśród teoretyków historiografii, a dotyczyła

⁹ Szerzej o genealogicznym charakterze tej powieści pisze A. Sulikowski, „*Pozwolic mówić prawdzie*”, s. 77-91.

¹⁰ Andrzej Sulikowski zwraca uwagę, że archiwum domowe pisarki spłonęło w powstaniu warszawskim. Zob. A. Sulikowski, „*Apokryf rodzinny*” po trzydziestu latach, [w:] H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, Kraków 1997, s. 26.

relacji między historią a pamięcią¹¹. Pamięć i historia bywały rozumiane synonimicznie, gdy traktowano je jako sposoby przechowywania wiedzy o przeszłości. Bywały też sobie przeciwstawiane, gdyż pamięć – rozumiana przede wszystkim jako kategoria psychologiczna – przechowuje doświadczenia jednostkowe, a historia przechowuje wiedzę o doświadczeniach zbiorowych. Historia jako domena profesjonalistów i autorytetów dociera do prawdy o przeszłości w oparciu o źródła. Tym samym przedkłada dokumenty nad wspomnienia, które ulegając przekształceniom zmieniają obraz pamiętanej rzeczywistości. Zainteresowanie pamięcią, w istocie obciążoną subiektywnością i jednostkowością, jest odpowiedzią na taki dyskurs historyczny, który zakłada obiektywną wiedzę o faktach.

Przyjmując za Frankiem Ankersmitem twierdzenie, że „nasza tożsamość spoczywa w przeszłości”¹², trzeba dodać, że dotyczy to zarówno tożsamości jednostki, jak i grupy, do której jednostka należy. W przeszłości zatem Malewska poszukuje tożsamości swojej i swoich antenatów, poszukuje tożsamości rodziny uwikłanej w różne tradycje i kultury narodowe oraz tożsamości grupy, jaką jest inteligencja wyłaniająca się ze splecionych historycznie, politycznie i społecznie losów narodu.

W utworze Malewskiej historia rodziny konstytuuje się w obszarze współoddziaływania źródeł historycznych oraz świadectw pamięci, archiwum narodowego oraz archiwum domowego, doświadczeń zbiorowych oraz wspomnień jednostkowych. Tym samym wiedza genealogiczna dopełniana jest pamięcią zbiorową i jednostkową, domysłem, który wprowadza do historii rodziny fakty niepewne i często nieprawdziwe. Narracja genealogiczna – co podkreśla też wspomniany już Burguière – polega właśnie na uzupełnianiu braków w wiedzy dokumentalnej pamięcią rodziny, zmyśleniem, anegdotą oraz rozważaniami o charakterze

¹¹ Najważniejsze głosy w tej dyskusji to: P. Nora, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, [w:] *Les lieux de mémoire*, t. 1 *La République*, s. 23-37; J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska i J. Stryczyk, Warszawa 2007, s. 7-29; P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006; K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006.

¹² F. Ankersmit, *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości albo jak być/stać się tym, kim się nie jest*, przeł. J. Benedyktowicz, [w:] tenże, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, pod red. E. Domańskiej, Kraków 2004, s. 323.

moralnym czy psychologicznym. Te cechy zbliżają ją do form powieści autobiograficznej oraz powieści rodzinnej¹³. Malewska w swojej opowieści często traktuje fakty historyczne w kategoriach typowości i statystyczności, snuje rozważania o możliwości ich zaistnienia lub hipotezy o ich przebiegu. Takie podejście do faktów historycznych – leżące u podstaw literackich fabuł – jest też charakterystyczne dla tekstów apokryficznych.

Historia rodziny – szczególnie podatna na fikcyjne uzupełnienia – staje się formą apokryficzną¹⁴ i jako taka sytuuje się na marginesie wielkiej historii, stanowiąc niewątpliwy wkład w historię codzienności. Pisana często na podstawie wspomnień – subiektywnych i okraszanych wyobraźnią – jest marginalizowana przez zawodowych historyków. Philippe Ariès we wstępie do książki Marii Czapskiej *EUROPA W RODZINIE* podkreśla fakt bagatelizowania prywatnego życia człowieka, należącego przecież do czasu historii. Proponuje podnieść rangę opowieści rodzinnych, traktowanych zazwyczaj jedynie w kategorii anegdoty historycznej, niegodnej dociekań naukowych¹⁵. Jean-Louis Flandrin w swojej pracy *HISTORIA RODZINY* także zwraca uwagę na konieczność łączenia w badaniach naukowych problematyki życia publicznego z prywatnym¹⁶. W dziejach rodziny, będącej obszarem splatania się wielkiej i małej historii, spotykają się wydarzenia prawdziwe i fikcyjne, tematy historyczne i literackie. *APOKRYF RODZINNY* jest utworem, który powstał z połączenie pasji badawczej archiwistki oraz wyobraźni literackiej pisarki.

Jak istotą apokryfów jest niezgodność z uznaną wersją *BIBLI*, tak narracja genealogiczna – jako apokryf rodzinny – może być rozumiana jako niezgodna z uznaną wersją historii. Opowieści dotyczące przeszło-

¹³ A. Burguière, *La généalogie*, s. 3881.

¹⁴ Apokryf rodzinny, jako odmianę powieści historycznej o tematyce rodzinnej oraz charakterze autobiograficznym i autotematycznym, omawia Małgorzata Medecka, przyjmując *Apokryf rodzinny* Hanny Malewskiej za prototyp gatunku. Zob. M. Medecka, *Apokryf rodzinny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Lublin 2007.

¹⁵ M. Czapska, *Europa w rodzinie*, s. 5-6.

¹⁶ J.-L. Flandrin, *Historia rodziny*, przeł. A. Kuryś, Warszawa 1998, s. 5-7. Życie rodziny, wpisane w ramy historii codzienności, przedstawione z perspektywy zainteresowań historyków sferą prywatności, jest tematem pracy zbiorowej *Historia życia prywatnego*. Zob. *Rodzina i jednostka*, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. V, pod red. A. Prosta i G. Vincenta, przeł. K. Skawina, A. Pierchała, E. Trojańska, Wrocław 2000.

ści rodziny i przekazywane przez jej członków, zazwyczaj przemycają treści nieautentyczne lub wątpliwe. Maria Adamczyk, omawiając konstytutywne cechy apokryfu, zwraca wagę na taki jego aspekt, jakim jest naśladowanie czy pastisz poetyki kręgu biblijnego¹⁷. Można więc potraktować historię rodzinną jako formę naśladowującą poetykę piśmiennictwa historycznego, będącą bowiem także próbą rekonstrukcji faktów w oparciu o dokumenty. Jednakże myląca pamięć i emocjonalny stosunek do przeszłości czynią taką historiografię apokryfem, który w swojej istocie jest – jak pisze Adamczyk – pismem powstałym „z domysłu ludzkiego”, mistyfikacją literacką czy też księgą niewiadomego pochodzenia¹⁸.

Ciekawą propozycję rozumienia apokryficzności wnosi Andrzej Kijowski, który diagnozuje polską powieść historyczną wyróżniając trzy jej typy. Pierwszy to historyczna powieść romantyczna, oparta na wzorcu walterskotowskim, a więc powieść o wielkich namiętnościach ukazanych na tle barwnego widowiska historii. Drugi typ, zapoczątkowany przez Lwa Tołstoja, to powieść, w której ważne są nie tyle konkretne wydarzenia, ile historiozofia czyli symboliczne rozumienie dziejów. Natomiast trzeci typ, najwyżej ceniony przez Kijowskiego, a jednocześnie najskromniej reprezentowany w literaturze polskiej – przynajmniej do 1959 roku, kiedy omawiany artykuł był pisany – to według niego apokryf, który w ramach odmiany gatunkowej powieści historycznej został zapoczątkowany przez IDY MARCOWE Thorntona Wildera. Mianem apokryfu określa on powieść, w której historia – jak też sam gatunek powieści historycznej – jest przedmiotem intelektualnej i artystycznej igraszki, gdyż parodystyczne ujęcie historii czyni ją pseudohistoryczną. Do takiego typu zalicza, wysoko cenione przez niego, CZERWONE TARCZE Jarosława Iwaszkiewicza oraz FARAONA Bolesława Prusa¹⁹.

¹⁷ M. Adamczyk, *Apokryf*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej (Średniowiecze. Renaissance. Barok)*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1990, s. 43-50.

¹⁸ Tamże, s. 43-44.

¹⁹ A. Kijowski, *I ja tam z gośćmi byłem...*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 23, s. 12. Sulikowski znalazł w archiwum Malewskiej wspomniany artykuł Kijowskiego z własnoręcznymi adnotacjami pisarki. Według badacza artykuł ten stanowił: „niewątpliwy bodziec do podjęcia niełatwego, rodzinnego i osobistego tematu w *Apokryfie rodzinnym*, przed czym wcześniej autorka się wzbraniała, przypuszczalnie nie znajdując właściwej formy narracyjnej”. Zob. A. Sulikowski, „*Apokryf rodzinny*” *po trzydziestu latach*, s. 20.

APOKRYF RODZINNY Malewskiej jest opowieścią o historii rodziny, toczącą się na marginesie wielkiej historii. Apokryf sugeruje – jak już zostało powiedziane – obecność fikcji w przedstawianej w nim rzeczywistości. Zazwyczaj o przeszłości rodziny stanowi niewielka ilość źródeł, które są przechowywane w rodzinnym archiwum i przekazywane z pokolenia na pokolenie. Źródła te, fragmentaryczne pamiątki rodzinne, oralna tradycja rodzinna oplata opowieściami, pełniącymi funkcję mnemotechniczną i ułatwiający trwanie w pamięci zbiorowej obrazów, ludzi, miejsc i zdarzeń. Unarracyjnienie pamięci rodzinnej polega właśnie na łączeniu faktów, zacierających się w przekazie ustnym, z fikcją, która je ożywia i uaktualnia, ale też często oddala od prawdy historycznej. Historia rodzinna jest apokryfem, w którym potwierdzony udział członków rodziny w życiu publicznym stanowi szkielet opowieści, obudowywany następnie przez kolejnych narratorów fikcją, czasem zamierzoną, czasem wynikającą z omyłności pamięci.

Powieść Malewskiej wyrasta z przekonania o konieczności pamiętania i przypominania przeszłości, konieczności, którą Paul Ricoeur nazywa obowiązkiem pamięci, obowiązkiem spłacania długu wobec przodków, ale też obowiązkiem przekazywania pamięci o tych, którzy odeszli tym, którzy przychodzą:

Jesteśmy dłużni wobec tych, którzy nas poprzedzali w tym, czym jesteśmy. Obowiązek pamiętania nie ogranicza się do pilnowania materialnego śladu, pisemnego lub innego, minionych faktów, lecz podtrzymuje poczucie bycia zobowiązanym względem tych innych, o których dalej powiemy, że już ich nie ma, choć byli. Spłacanie długu, lecz zarazem – powiedzielibyśmy – inwentaryzacja spadku²⁰.

Powieść Malewskiej jest w istocie formą spłacania długu przodkom, a jednocześnie jest czymś w rodzaju przeglądu spuścizny, którą oni pozostawili. Spuścizna ta ma charakter rozmaity, gdyż obok dokumentów wagi państwowej, fotografii i pamiątek, które mają wartość tylko dla znających ich historię, są także opowieści przechowane w pamięci dzięki ustnym przekazom rodzinnym. Przegląd dziedzictwa daje poczucie

²⁰ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 117-118.

bezpieczeństwa, wynikające z przynależności do wspólnoty, oraz poczucie ciągłości, wyznaczone genealogiczną linią przodków. Opowiadanie o przeszłości rodziny jest zatem inwentaryzowaniem spadku i jednocześnie praktykowaniem pamięci. Jest zapominaniem i przypominaniem, a więc wykluczaniem jednych faktów z historii rodziny i włączaniem do niej innych. Dlatego właśnie narracja genealogiczna ma charakter apokryficzny.

Jak historia rodziny sytuuje się na marginesie wielkiej historii, tak też reprezentująca ją narracja genealogiczna sytuuje się na marginesie „wielkich narracji”²¹ historycznych. O rodzinnych mikroświatach opowiadają więc mikrohistorie, które – jak zauważa Ewa Domańska – będąc wyrazem zainteresowania historyka człowiekiem i jego indywidualnym doświadczeniem, opisują drobne wydarzenia powszednich dni, małe światy zwykłych ludzi²². W utworze Malewskiej małe i wielkie narracje spletają się ze sobą, mikrohistoria zawsze bowiem przynależy do makrohistorii.

Opowieść Malewskiej określiłam jako zapis przeglądu spuścizny po przodkach, będący jednocześnie jej porządkowaniem i archiwizowaniem. Można zatem powiedzieć – parafrazując Ricoeura – że pisarka, przedstawiając i analizując dokumenty związane z przeszłością rodziny, archiwizuje pamięć przodków²³. Źródła, niekompletne i fragmentaryczne, ujmuje – podobnie jak w dwu wcześniej omawianych powieściach – w narrację o strukturze sylwicznej, nadając taki właśnie porządek dziejom rodu.

²¹ Jean-François Lyotard definiuje ponowoczesność jako rozpad „wielkich narracji” i pojawienie się „małych narracji”, w których manifestuje się prawo grupy czy jednostki do własnej opowieści, a więc własnego rozumienia świata. Zob. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 57-77. Podobnie diagnozuje ponowoczesność F. Ankersmit, który pisze o rozpadzie – wyniku procesu demokracji i prywatyzacji przeszłości – historii jako „wielkiej narracji” i dyscypliny zinstytucjonalizowanej. W rozpadzie „wielkich narracji” widzi manifestowanie się indywidualnego doświadczenia historycznego. Zob. F. Ankersmit, *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*, przeł. M. Zapędowska, [w:] tenże, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, s. 369-373.

²² E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyswiatach*, wyd. 2 uzupełnione i aktualnione, Poznań 2005, s. 274.

²³ O „pamięci zarchiwizowanej” pisze P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 193-241.

Narracyjne porządkowanie przeszłości – nawet jeśli jest to porządek fragmentaryczny i niespójny – jest czynnością, u podstaw której zawsze leży pytanie o tożsamość. Powieść Malewskiej jest zatem ciekawą ilustracją Ricoeurowskiej koncepcji tożsamości narracyjnej, realizującej się przez opowiadanie własnej przeszłości na tle przeszłości rodziny. Opowiadanie o własnej przeszłości jest tu próbą zrozumienia siebie, a opowiadanie o przeszłości rodziny – próbą zrozumienia postaw przodków, ich zachowań, decyzji i wyborów. Narracja genealogiczna nie służy zatem tylko przedstawieniu związków pokrewieństwa, ale jest narracją tożsamościową. Opowiadanie historii rodziny polega bowiem na łączeniu wydarzeń w porządek spójny narracyjnie i logicznie. Taką czynność konstruowania spójnych opowieści z fragmentów przeszłości przechowywanych w pamięci indywidualnej i zbiorowej Ricoeur nazywa unarracyjnianiem życia, a więc budowaniem tożsamości narracyjnej²⁴. Celem Malewskiej jest opowiedzenie przeszłości zapamiętanej i dlatego narracyjne przedstawienie nabiera cech zarówno apokryfu, jak i sylwy. Apokryf łączy zmyślenie z prawdą, natomiast sylwa nadaje rzeczywistości przedstawionej formę fragmentaryczną i nieciągłą. Jeśli pamięć jest najważniejszym kryterium tożsamości – pamięć indywidualna warunkuje tożsamość jednostki, a pamięć zbiorowa tożsamość grupy – to niewątpliwie uporządkowanie treści pamiętanych scala i jednoczy podmiot pamięci.

Opowiadanie przeszłości rodziny to także ustanawianie relacji między zbiorową pamięcią rodziny a historią. Wydarzenia historyczne wyznaczają bowiem punkty odniesienia dla pamięci rodzinnej i pełnią funkcję ram pamięci pozwalających rodzinie identyfikować się z przeszłością szerszej grupy, społecznej i narodowej. Każda rodzina jest w mniejszym lub większym stopniu uwikłana w wielką historię, a często uczestnictwo w losach świata bywa przedmiotem rodzinnych legend. Udział w wydarzeniach historycznych – nawet ten mitologizowany czy falsyfikowany – przekazywany w opowieściach przez pokolenia, buduje wspólną pamięć rodziny. Ta zaś jest efektem wyborów dokonywanych przez jej członków, którzy przekazywane treści poddają kontroli i selekcji. We wstępie do

²⁴ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, Warszawa 2003, s. 190.

APOKRYFU RODZINNEGO Malewska przedstawia mechanizm powstawania obrazu przeszłości, który zawsze zdeterminowany jest wyborami treści pamiętanych, jak też niepamięcią, w odmetach której giną ludzie, miejsca i zdarzenia. Pisarka zwraca uwagę na ciekawy aspekt pamięci rodzinnej, skłonnej do mitologizowania przeszłości, a więc manipulowania nią. Narratorka wyłącza z tradycji rodzinnej osoby noszące to samo nazwisko, co ona, które niewątpliwie nadałyby blasku historii rodziny. Nie znajdzie się więc w tej opowieści – „mniej lub więcej prawdziwej”, jak pisze autorka – wspomniany już Franciszek Malewski, filomata, wywodzący się jednak z litewskiej linii Malewskich. Podobnie, nie znajdzie się w rodzinnej opowieści postać barwna i powabna, tancerka baletowa sportretowana przez Bacciarelliego w skąpym stroju odaliski, nosząca także nazwisko narratorki, która żartobliwie zauważa, że zarówno mazowieccy, jak i litewscy Malewscy „osłupieliby ze zgrozy na jej widok” i dodaje: „przyjmuję na odległość ich osąd, że nie mieli z nią nic wspólnego”²⁵.

Oprócz osób – barwnych lub sławnych, a noszących to samo nazwisko – które rodzina chętnie włączyłaby do swojego grona, są i takie, które rodzina chętnie by z niego wyłączyła. To członkowie rodzin, o których wiedza przekazywana jest ściszym głosem, za którymi ciągnie się pamięć skandalu czy niechlubna tajemnica. Fakty niechciane, kiedy przestają być przedmiotem wspomnień, giną we wspólnej „niepamięci” rodziny, lub stają się tematem zabawnej anegdoty. Ricoeur pisząc o praktykowaniu pamięci, czyli jej używaniu do budowania tożsamości zbiorowej, zwraca szczególną uwagę na takie mechanizmy manipulacyjne, jakimi są nadużycia pamięci oraz nadużycia zapomnienia²⁶.

²⁵ H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, s. 6.

²⁶ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 107-114.

Historia rodziny w mikroopowieściach

Przegląd spuścizny po czterech pokoleniach członków rodziny, a więc porządkowanie rodzinnego archiwum, rozpoczyna pisarka od śladów najbardziej w czasie oddalonych. Najdawniejsi przodkowie są obecni w pamięci rodziny wówczas, kiedy świadczą o nich źródła historyczne, trwalsze od przekazywanych z pokolenia na pokolenie wspomnień. Pierwszym bohaterem rodzinnej historii jest Franciszek Ryx, o którym pamięć potomkowie zawdzięczają dokumentom historycznym, gdyż był on aktorem wielkiej sceny politycznej. Holender z pochodzenia, kamerdyner króla Stanisława Augusta, szara eminencja dworu²⁷, minister spraw wewnętrznych i starosta piaseczyński był założycielem Vauxhalle, przedsiębiorstwa rozrywkowego na świeżym powietrzu i właścicielem pierwszego prawdziwego teatru warszawskiego. Malewska nazywa go pionierem show-biznesu oraz awanturnikiem znanym z nieczystych interesów. Wiedzę o przodku czerpie z prac Romana Kalety oraz POLSKIEGO SŁOWNIKA BIOGRAFICZNEGO, natomiast świadectwa jego chciwości, sprytu i rozwiązłości czerpie z listów Ignacego Potockiego i Stanisława Trembeckiego, będących z Ryxem w finansowym konflikcie. Ciekawym źródłem wiedzy o przodku – niedarzoną sympatią, choć niewątpliwie bardzo barwnym – jest także jego dziennik zawierający „rebusowszyfrowe” notatki dotyczące niejasnych spraw finansowych, które autorka traktuje z dużą ironią. Pełna intryg biografia Ryxa, jaka wyłania

²⁷ Roman Kaleta w anegdotycznym ujęciu roli, jaką Franciszek Ryx odgrywał w kancelarii Stanisława Augusta, pisze: „bankierzy bardziej cenili podpis Ryx niż Rex”. Zob. *Anegdota i sensacje obyczajowe wieku oświecenia w Polsce. Dokumenty. Wspomnienia. Facecje*, zebrał i oprac. R. Kaleta, Warszawa 1958, s. 305.

się ze źródeł historycznych²⁸, traktowana przez Malewską z dystansem i humorem, mogłaby stanowić ciekawą fabułę historycznej powieści politycznej, obyczajowej czy awanturniczej. Pisarka w omawianych powieściach wielokrotnie wskazuje, jak literacki potencjał znajdujący się w faktach historycznych czyni z nich doskonałe tworzywo artystyczne. Opowieść o słynnym przodku jest przykładem literackich zabiegów, w wyniku których fakty historyczne przyjmują kształt mikroopowieści, czyli portretów lub scenek rodzajowych. Narracje o przodkach pisarka umieszcza w strukturze mozaiki, jaką jest fragmentaryczna z natury narracja genealogiczna.

Inną postacią z historii rodziny, „jawiącą się znikąd” – podobnie jak Ryx, i także splątana swoim losem z bohaterami wielkiej historii – jest Istvan Krucsai, Węgier, znany jako Stefan Kruczaj, sługa hetmana wielkiego litewskiego Michała Kazimierza Ogińskiego. Opowieść o Kruczaju rozpoczyna autorka od przyjazdu do Polski młodego pełnomocnika handlowego, który na zlecenie eksportera win ma za zadanie odzyskać dużą zaległość za dostawę tokaju, obciążającą hetmana Ogińskiego. Węgier nie doczekawszy się zapłaty, pozostaje w pałacu Ogińskich w Słoniemiu w roli hajduka. Jako przyjaciel Polaków, wraz ze służbą pałacową, uczestniczy w insurekcji kościuszkowskiej. Ożeniony z córką drobnego szlachcica litewskiego, ucieka przed wywózką na Sybir do krewnych w Lubelskie.

Najodleglejsi przodkowie, obecni w pamięci rodziny, dzięki przekazom historycznym, przedstawieni zostali przez Malewską na wzór bohaterów powieści przygodowej. Nieliczne fakty, odnotowane przez historię ogólną, pisarka fabularyzuje i ujmując w porządek narracji literackiej, łączącej prawdę ze zmyśleniem. Bogata biografia Kruczaja, podobnie jak Ryxa, mogłaby stanowić anegdotyczną podstawę powieści historycznej o przygodowo-obyczajowym charakterze. W tym przypadku fakty biograficzne pisarka także obudowuje obyczajowymi obrazami epoki, jakie podpowiada jej wyobrażenia literacka kształtowana między innymi – jak pisze – przez relacje Fryderyka Schulza, podróżnika i wnikliwego obser-

²⁸ K. Wierzbička-Michalska i J. Michalski, *Ryx Franciszek h. Pierścień (1732-1799)*, *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXIII, Kraków 1991-1992, s. 597-601.

watora polskiej codzienności społecznej, autora *PODRÓŻY INFLANTCZYKA, z RYGI DO WARSZAWY I PO POLSCE W LATACH 1791-1793*²⁹.

Opowieść o Kruczaju jest w dużej mierze wytworem wyobraźni, a pamięć nazwiska trwa dzięki grobowi na lubelskim cmentarzu, w którym prawdopodobnie spoczywa jego syn, Aleksander. Odległa przeszłość rodziny przybiera bardziej literacki niż historyczny charakter, a pisarka daje wyraz swoim wątpliwościom dotyczącym rekonstrukcji związków pokrewieństwa. Jej wątpliwość budzi nota w BIBLIOGRAFII POLSKIEJ Karola Estreichera mówiąca o niejakim Laszlo Krucsai, któremu koledzy Universitatis Cassoviensis ofiarowali swoje DISPUTATIONES w 1753 roku. Malewska jednak pisze:

(...) lecz nie wydaje mi się, by skromni Kruczajowie lubelscy szli od tego to wykształconego i pewnie zamożnego szlachcica. I wolę w ojcu Aleksandra widzieć tego Istvana-Stefana, którego dzieje opowiedziane zostały powyżej³⁰.

Opowieściom odtwarzającym przeszłość rodziny zawsze towarzyszy niepewność, czy z niekompletnych dokumentów wyłonieni zostaną właściwi praprzodkowie. Malewska pokazuje, jak rodzinna przeszłość jest efektem dokonywanych przez nią wyborów. Wybór dotyczy zarówno wykorzystanych źródeł i faktów, o których źródła zaświadcniają, jak też postaci przodków, tych najbardziej prawdopodobnych lub najbardziej odpowiednich. Przeszłość własnej rodziny jest zawsze przedmiotem autokreacji. Z jednej strony dlatego, że tam, gdzie milkną źródła, wyobrażenia uzupełnia obrazy przeszłości. Z drugiej zaś strony przeszłość rodziny jest zazwyczaj najsilniej zakorzeniona w anegdotycznych przekazach ustnych, które łatwo ulegają przekształceniom.

Oprócz dokumentów historycznych i anegdot, nośnikami pamięci są także przedmioty, pamiątki, w których materializują się wspomnienia. Taką funkcję pełnią zachowane z odległej przeszłości – jak wspomina narratorka – „profitki szklane, te użyteczne kiedyś przedmioty, które

²⁹ F. Schulz, *Podróże Inflantczyka, z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791-1793*, przeł. J. I. Kraszewski, oprac. W. Zawadzki, Warszawa 1956.

³⁰ H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, s. 43-44.

przewracały się jeszcze za mojej pamięci w szufladach kredensów³¹. Bez-
użyteczne już szpargały zarzucone w szufladach mogą mieć siłę mnemo-
techniczną i przywoływać w pamięci – lub w wyobraźni – obrazy z prze-
szłości. „Profitki szklane” wywołują obraz teatru Ryxa, w którym po bo-
kach sceny, pod świecznikami, siedzą honorowi widzowie w haftowanych
frakach, narażeni, gdyby nie profitki, na kapiący wosk. I tak przedmioty
rozsuwają zasłonę czasu, wprowadzając do świata przodków.

Wspominanie, kreowanie nostalgicznych obrazów przeszłości jest
typowe dla narracji genealogicznej, odtwarzającej dzieje rodziny na
podstawie domowych archiwów i rodzinnych pamiątek współtworzą-
cych ramy pamięci rodzinnej. Przedmioty, które mają siłę przywoły-
wania wspomnień, stanowią ramy pamięci rodzinnej, zapośredniczając
doświadczenie przeszłości.

Przedmioty przypominające o przeszłości i stanowiące – jak określa
je Kerwin Lee Klein – „barwny obszar pamięci”³² bywają przechowy-
wane celowo jako fragmenty kultury materialnej. Chronione i ekspono-
wane, patetycznie przypominają o przeszłości. Mogą też – jak owe pro-
fitki wiele lat przewracające się w szufladach kredensów – przypominać
o przeszłości mimochodem, zagubione w czasie, przechowywane bez-
refleksyjnie. Przedmioty z przeszłości, mimo że są pozbawione swojej
właściwej funkcji, swojego pierwotnego kontekstu, nadal są źródłem wy-
obrażeń o czasie minionym, gdyż „opowiadają” jakąś – nie zawsze praw-
dziwą – historię. Pierre Nora, mówiąc o żywej pamięci przechowywanej
przez miejsca i przedmioty wyrwane z pierwotnego kontekstu, porów-
nuje je do muszli, która pamięta szum morza³³. Przedmioty będące frag-
mentami z przeszłości są jak muszle opowiadające przeszłość.

Z perspektywy historiograficznej źródła bezpośrednio, materialne
fragmenty przeszłości, podtrzymują pamięć o niej oraz – jak podkreśla
Jerzy Topolski – dają złudzenie rzeczywistego z nią kontaktu³⁴. Szklane

³¹ Tamże, s. 12.

³² K. L. Klein, *O pojawieniu się pamięci w dyskursie historycznym*, przeł. M. Bańkowski, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2003, nr 3-4, s. 47.

³³ P. Nora, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, s. 29.

³⁴ J. Topolski, *Czy historyk ma dostęp do przeszłej rzeczywistości? Problem źródeł historycznych*, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko?*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 1997, s. 62-63.

profitki pełnią w powieści nie tylko funkcję poznawczą, ale też emocjonalną. Malewska w swojej refleksji historiograficznej szczególnie docenia fizyczny kontakt z przedmiotem z przeszłości, czemu daje wyraz w komentarzach odautorskich do LISTÓW STAROPOLSKICH. Bezpośredni, emocjonalny kontakt ze źródłem pozwala, według pisarki, „odczuwać” przeszłość oraz ją wizualizować. Źródło bezpośrednio umożliwia – mówiąc za Topolskim – „mikroskopowe” wejrzenie w rzeczywistość minioną³⁵. Tematyzowana w powieściach Malewskiej refleksja nad źródłem jako umożliwiającym wgląd w przeszłość jest przedmiotem dyskusji toczonych obecnie przez teoretyków historii³⁶.

W rozumieniu pisarki rodzinne pamiątki, dokumenty, należące do przodków szpargały zapośredniczają przeszłość, która może być poznawana w dwu postawach reprezentowanych przez Malewską: archiwistki i pisarki. Z perspektywy archiwistki przedstawia źródła w obiektywizującym opisie, wyjaśnia ich charakter i funkcje. Natomiast z perspektywy pisarki traktuje źródło jak okno, przez które może patrzeć w przeszłość. Można zatem powiedzieć metaforycznie, że fabularyzacja źródeł, a więc nadanie narracyjnego kształtu temu, co już nieobecne, jest jak obserwowanie przeszłości przez okno. Wszelkie opowiadanie o rzeczywistości minionej – przywoływanie jej obrazu – jest efektem działania wyobraźni. Żywioł wyobraźni rządzi nie tylko powieścią historyczną czy „historią alternatywną”, ale też konwencjonalnym pisarstwem historycznym. Uobecnienie tego, co nieobecne wymaga bowiem przedstawienia, a więc pracy wyobraźni. W ARCHIWUM RODZINNYM pisarka pokazuje, w jaki sposób źródła z archiwum rodzinnego uruchamiają pracę pamięci i wyob-

³⁵ Tamże, s. 56.

³⁶ W literackim porównaniu rolę źródła w dostępie do przeszłości przedstawia Ankersmit, który doświadczenie historyczne opisuje jako obserwację ziemi z lecącego samolotu, ziemi wyłaniającej się spod przesłaniających ją chmur. Podobnie przeszłość wyłania się w bezpośrednim kontakcie ze źródłem spod „chmur kontekstu i tradycji”. Zob. F. Ankersmit, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*, przeł. E. Domańska, [w:] tenże, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, s. 212-214.

Stephen Greenblatt – z perspektywy nowego historycyzmu zainteresowany materialnością źródeł historycznych – opisuje obecność przedmiotów w czasie oraz ślady ich użytkowania przez zmieniających się właścicieli. Zob. S. Greenblatt, *Oddźwięki i zachwyty*, przeł. A. Wilson, [w:] tenże, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, pod red. K. Kujawińskiej-Courtney, Kraków 2006, s. 157-193.

rażni, w jaki sposób każdy – słuchając opowieści, oglądając fotografie, czytając stare dokumenty – tworzy obraz przeszłości, stając się jej właścicielem. Powieść Malewskiej zaświadcza o potrzebie przywoływania przeszłości w postaci obrazu, o potrzebie nadawania jej sensu.

Oprócz dokumentów historycznych i rodzinnych pamiątek, w przekazie wiedzy o odległej przeszłości ważną funkcję pełnią wspomniane już „opowieści szarej godziny”, mające wielkie znaczenie dla podtrzymania tradycji i wspólnej pamięci rodziny. Pisarka powołuje się właśnie na ustny przekaz tradycji, przedstawiając funkcjonujący w rodzinnym wyobrażeniu portret „małej Colignon”, żony Franciszka Ryxa:

W anegdotycznej tradycji, która powierzana pamięci i gadatliwości kobiet przetrwała sto pięćdziesiąt lat i przez kobiety przeszła do nowych ich rodzin, innego nazwiska – mała Colignon ma poświęconą sobie własną idyllę czy berzeretkę³⁷.

Wprawdzie autorka porównuje tradycję przekazywaną w kręgu rodzinnym do uroku kukułki ze starego zegara, która powtarza swoje, ale nie odpowiada na nowe pytania, to jednak ceni anegdotyczny charakter rodzinnych opowieści. Forma anegdoty pozwala im trwać w niezmiennym kształcie przez dziesięciolecia, a powtarzane przez pokolenia stają się praktyką mnemotechniczną, utrwalającą w pamięci pokoleń ważne dla historii rodziny osoby i wydarzenia. Rytuał powtarzania w rodzinnym gronie opowieści o przeszłości spełnia także, równie ważną co poprzednia, funkcję uobecniania, a przez to doświadczenia i przeżywania tego, co minęło.

Wspomnienia o „małej Colignon”, które dzięki „gadatliwości kobiet” przetrwały sto pięćdziesiąt lat, są w istocie szczególne. Kobiety chętnie gawędziły o prababce, antenatce pochodzenia francuskiego, która w wieku czternastu lat poślubiła Ryxa, długo pozostając dzieckiem natury, niczym postać z Jana Jakuba Rousseau. Młoda Ludwika, córka właściciela pałacu Pod Blachą, zwana przez męża „une roturière”, w przyszłości gospodarna pani Ryxowa née Colignon, cieszyła się wśród kobiet z sąsiedztwa dużą popularnością, co niewątpliwie miało wpływ

³⁷ H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, s. 16.

na jej obecność w anegdotach i plotkach opowiadanych wieczorami w kobiecym gronie. Podziwiana zarówno za praktycyzm, jak i romantyzm, była bohaterką licznych narracji. Zapewne chętnie wspomniano, jak wkrótce po ślubie ukryła się przed królem pod łóżkiem, jak bawiła się w ogrodzie w chowanego, jak popędzając ogrodnika kazała się wozić taczka pełną jesiennych liści czy też będąc w ciąży turlała się „z górki na pazurki” owinięta w angielski pled. Takie opowieści uatrakcyjniały „szare godziny”, pełniły funkcję ludyczną, ale też wpisywały się w ramy wspólnej pamięci, stanowiąc czynnik identyfikacyjny grupy. Atrakcyjność i wagę opowieści rodzinnych podnosi zawsze udział w nich postaci z historii powszechnej, co daje poczucie uczestniczenia rodziny w wydarzeniach wielkiej historii.

Tak więc przeszłość przechowywana w anegdotycznej tradycji ma postać barwnych obrazów „tkanych” przez strażniczki rodzinnych narracji. W istocie narracja genealogiczna może być zobrazowana poprzez metaforę gobelinu, na którym pokolenia kobiet „tkają” opowieści uatrakcyjniające szare godziny. Metafora ta zapożyczona od Nancy K. Miller³⁸, dobrze oddaje udział kobiet – zarówno poprzez czynność tkania, jak i poprzez czynność opowiadania – w kształtowaniu dziedzictwa rodowego. Udział kobiet w tworzeniu opowieści genealogicznej jest niewąt-

³⁸ Miller rozumie „arachnologię” jako teorię tworzenia tekstów pisanych przez kobiety, a historię Arachne jako parabolę pisania kobiecego. Metaforę tkaniny używa zatem dla określenia feministycznej aktywności pisarskiej. Zob. N. K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska i K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Kraków 2006.

Godny rozważenia jest problem, czy można mówić o historii pisanej przez kobiety. Arlette Farge porusza problem kobiety w archiwum, kobiety rozumianej jako przedmiot i podmiot badań. Bada obecność kobiety w archiwum dokumentującym życie publiczne XVIII-wiecznego Paryża. Z drugiej strony, tematyzując emocjonalny stosunek do źródła oraz upodmiotowienie aktu poznawania i przedstawiania przeszłości, wprowadza do swojego pisarstwa historiograficzne cechy *écriture féminine*. Zob. A. Farge, *Le goût de l'archive*, Paris 1989, s. 43-56.

Malewska w omawianych wyżej *Listach staropolskich* poświęca rozdział XVII-wiecznym listom kobiecym, akcentując tym samym obecność kobiet w archiwum. W uwagach autotematycznych, podobnie jak Farge w swoich esejach, problematyzuje upodmiotowienie aktu poznania historycznego, co można odczytać jako akcentowanie emocjonalności kobiecej w aktywności badawczej. Zob. H. Malewska, *Listy staropolskie z epoki Wazów*, Warszawa 1977, s. 279-312.

pliwie duży i zapewne można powiedzieć, że *récit généalogique* składa się z *récits féminins*³⁹.

Malewska docenia rolę kobiet w przechowywaniu i przekazywaniu pamięci rodzinnej. W przypadku rozproszenia się członków rodziny z przyczyn historycznych czy społecznych to właśnie one poszukiwały krewnych, pokonywały narastającą latami obcość między nimi, godziły zwaśnione strony czy też – jak mówi narratorka – „podejmowały heroiczne zrywy”, aby dowiedzieć się o losach zaginionych. Robiły to zarówno z ciekawości, która zawsze pielęgnuje pamięć, jak też z potrzeby scalenia rodu i włączenia go w spójną, logiczną w swojej chronologii i genealogicznej wielowątkowości, opowieść o rodzinie. Malewska wielokrotnie podkreśla, że narracje rodzinne są domeną kobiet.

Na rangę opowieści rodzinnych zwraca uwagę Ewa Bieńkowska uznając „opowieści domowe” za wstęp do świadomości historycznej, a jednocześnie podstawę kształtowania się wyobraźni, która odtwarza postaci nieznane lub znane tylko z fotografii, a warunkujące nasze istnienie. „Opowieści domowe” czy – jak określa je Malewska – „opowieści szarej godziny”, uobecniają przeszłość rodziny i są ilustracją tezy, ważnej z perspektywy teorii pamięci zbiorowej, że dostęp do przeszłości możliwy jest tylko poprzez przyswajanie cudzej pamięci⁴⁰. Opowieści z przeszłości rodziny są powtarzane z pokolenia na pokolenie, a tym samym deponowane w archiwum rodzinnej pamięci. Tak więc narracja genealogiczna zawsze jest budowana z wielu narracji przekazujących indywidualne doświadczenia członków rodziny. „Opowieści domowe” łączą w sobie pamięć, indywidualną i zbiorową. Dzięki nim w archiwum pamięci każdego członka rodziny zostają zdeponowane wspomnienia, zarówno jego własne, jak też cudze. Bieńkowska pisze:

Mówiliśmy o pamięci jako cudownym rozszerzaniu granic określonych przez fizyczne „tu i teraz”, o darze wszechobecności we własnym życiu. Ten dar bywa pomnożony, jeśli uświadomić sobie, że od początku

³⁹ Określenie to tworzę przez analogię do *écriture féminine*, pisarstwa kobiecego, którego teorię przedstawia Hélène Cixous w pracy *Śmiech meduzy*, przeł. A. Nasifowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4-6.

⁴⁰ E. Bieńkowska, *Mała historia pamięci. (Pamięć jednostkowa, pamięć zbiorowa)*, „Znak” 1995, nr 5, s. 22.

wspomnienia jednostki – i nawet sam akt pamiętania – mieszają się ze wspomnieniami tych, wśród których wzrasta. Nie tylko, będąc z innymi, spotyka się stale z odmiennymi wersjami pamięci tych samych rzeczy, ale chłonie opowieści, obrazy, których nigdy nie zaznała, a które, przekazane, wchodzą odtąd do jej zasobów, stają się częścią własnej pamięci, żywej i czynnej⁴¹.

Historia rodzinna czy też narracja genealogiczna jest stwarzaniem spójnej opowieści w oparciu o wspomnienia własne i cudze, deponowane w zbiorowej pamięci rodziny, niczym w archiwum. Barbara Skarga do opisu struktury pamięci używa metafory archiwum i – jak podkreśla – nie biblioteki, zorganizowanej dobrze, lecz właśnie archiwum pełnego rozmaitych wydarzeń:

Są tam błahostki, które wywołują dziś, gdy wspominam, śmiech na mej twarzy, wryły się w pamięć szczegóły wręcz anegdotyczne, obok tych wydarzeń, które mną niegdyś wstrząsnęły. Archiwum zawiera różne szczegółowe i niewiele warte uwagi, dokumenty, ulotne fakty, źle kojarzone z innymi, i pełno różnych doznań, jak zapach jakiegoś domu, zgrzyt zakładanej sztaby (...). Są tam utrwalone wspomnienia przeżytego bólu, smutków, przeżyć pustki, rozpaczki lub małych i wielkich radości. Wydarzenia, nastroje, przeżycia zalegają półki archiwum bez ładu, i co ważniejsze – bez chronologii. (...) W archiwum są jeszcze cymelia, to wspomnienia mi najdroższe lub, przeciwnie, najstraszniejsze, niechętnie opowiadane, jakby tylko dla mnie. Są one nie do zapomnienia, są czymś, co najgłębiej mnie wiąże z przeszłością (...). Nieuporządkowane archiwum a także cymelia wskazują, jak trudno mi było szukać własnej tożsamości⁴².

Ta poetycka metafora archiwum, zaproponowana przez Skargę, oddaje naturę pamięci jednostkowej i zbiorowej. Odzwierciedla też sposób opowiadania własnej historii podporządkowanej procesom przypominania i zapominania, historii zależnej od odkrywania w zakamarkach archiwum nowych treści⁴³. Opowiadanie takie zawsze ma formę fragmentaryczną i – nawiązując do wcześniejszych rozważań – sylwiczną.

⁴¹ Tamże, s. 21.

⁴² B. Skarga, *Tożsamość Ja i pamięć*, „Znak” 1995, nr 5, s. 13-15.

⁴³ Warto zauważyć, że Malewska metaforę archiwum stosowała także do określenia sposobu funkcjonowania pamięci. W eseju *Odszedł i zapomniał, jaki był nazywa pamięć „archiwum podręcznym”*, mówiąc o „niewyczerpalnym archiwum zapisów w komórkach nerwowych”. Można więc sądzić, że struktura archiwum jako przestrzeni

Historia rodzinna wpisuje się w obszar przywołanego już wcześniej problemu tożsamości narracyjnej. Wymiana treści między pamięcią jednostki i grupy, wymiana przechowywanych w pamięci doświadczeń i wspomnień jest warunkiem tożsamości jednostki i zbiorowości. Naratywistyczne „opowiadam, więc jestem”⁴⁴ wiąże się z przekonaniem, że tożsamość buduje się w narracji i autonarracji, będącej strukturą porządkującą i scalającą. Podstawą „bycia” rodziny jest jej wspólna pamięć, którą podtrzymuje narracja czy raczej zespół małych narracji opowiadających o rodzinnej przeszłości. Życie każdego członka rodziny stanowi treść odrębnej opowieści, a opowieści te splatają się ze sobą, uzupełniając wzajemnie. Ricoeur opisując relacje między pamięcią indywidualną i zbiorową, a zatem między żywą pamięcią poszczególnych osób a publiczną pamięcią wspólnot, do której one należą, za szczególnie uznaje relacje rodzinne, płaszczyznę stosunków z bliskimi. Przypisuje zatem trojaką atrybucję pamięci: względem siebie, względem bliskich i względem innych⁴⁵.

Narracja genealogiczna Malewskiej powstaje w oparciu o pamięć indywidualną, pamięć społeczną oraz historiografię, jako miejsca zdeponowania wiedzy o przodkach. Charakter tej wiedzy zależy od dystansu, jaki dzieli opowiadającego od tych, o których opowiada⁴⁶. Narratorka zauważa, że wobec przodków najbardziej oddalonych w czasie przyjmuje postawę badacza faktów udokumentowanych. Ich portrety są najbardziej spójne, gdyż tworzone w oparciu o obiektywizujące źródła historyczne. Wraz ze zmniejszaniem się dystansu czasowego narracje portretujące przodków przyjmują formę subiektywnych relacji. Postaci znane autorce, obecne w jej wspomnieniach, budowane są z kruchej materii pamięci, pełnej luk i niejasności, dlatego przyjmują kształt mozaiki zlepianej z rozsypanych spostrzeżeń. Im bliżej czasów znanych autorce z autopsji, tym bardziej opowieść rodzinna staje się opowieścią o faktach zapamiętanych oraz o procesie ich przypominania i przedstawiania, a więc

znaczącej ukształtowała i historyczną, i literacką wyobraźnię pisarki. Zob. H. Malewska, *O odpowiedzialności. Wybór publicystyki (1945-1976)*, Kraków 1981, s. 89.

⁴⁴ A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratywistycznym w humanistyce*, [w:] *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 132.

⁴⁵ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 173-174.

⁴⁶ *Rozmowa z Hanną Malewską*, s. 6-7.

o niej samej coraz wyraźniej obecnej w narracji. Opowieść o przodkach jest zawsze opowieścią o nas samych.

W APOKRYFIE RODZINNYM Malewska przedstawia więc postaci i wydarzenia na dwa sposoby. W pierwszej części rzeczywistość przedstawiona w oparciu o źródła historyczne jest zobiiektywizowana, spójna, a więc uporządkowana na wzór narracji klasycznej powieści historycznej. Natomiast w drugiej, rzeczywistość przedstawiona jest w oparciu o pamięć, a więc przedmiotem autotematycznej refleksji staje się skomplikowany proces przypominania.

Galeria przodków

Archiwum, omawiane we wcześniejszych rozdziałach jako miejsce przechowywania pamięci zbiorowej, w APOKRYFIE RODZINNYM funkcjonuje jako metafora pamięci, bliska koncepcji zaproponowanej przez Barbarę Skargę. W LISTACH STAROPOLSKICH, PANACH LESZCZYŃSKICH i APOKRYFIE RODZINNYM – powieściach, których tematem jest historia Polski i które łączy narracja sylwiczna – odtwarzanie obrazu przeszłości przebiega w oparciu zarówno o dokumenty historyczne, jak i treści pamiętane. Malewska przedstawia więc proces poznawania przeszłości, przebiegający między archiwum a pamięcią jednostkową. Można powiedzieć, że tematem APOKRYFU RODZINNEGO jest proces nazywany przez Ricoeura archiwizowaniem pamięci, czyli przechodzeniem wydarzeń ze sfery pamięci do historiografii. Pisarkę interesuje proces powstawania świadectwa historycznego, jego droga przez archiwa i jego użycie przez historyków opowiadających przeszłość, tworzących reprezentacje przeszłości. Zajmuje się więc – w kolejnych, omawianych powieściach – mechanizmem powstawania bloku listów, rękopiśmiennej księgi domowej typu *silva rerum* i pamiętnika rodzinnego.

W LISTACH STAROPOLSKICH Malewska tematyzuje praktykę archiwizowania dokumentów oraz reorganizacji archiwum, wynikającej z nowych pytań stawianych źródłom przez historyków. W PANACH LESZCZYŃSKICH sfabularyzowany został proces tworzenia dokumentów, jakimi są staropolskie sylwy, przedstawione także jako forma archiwum. Natomiast w APOKRYFIE RODZINNYM operacja historiograficzna jest bardziej skomplikowana, gdyż autorka tworzy archiwum rodzinne zarówno z dokumentów już zdeponowanych w innych archiwach, dokumentów prywat-

nych, jak też z niezarchiwizowanych form pamięci, takich jak plotka czy opowieści rodzinne. Malewska przedstawia zatem proces tworzenia historiografii rodzinnej, a więc fabularyzuje takie postępowanie, które Ricoeur nazywa archiwizowaniem pamięci.

W archiwum domowym pisarka gromadzi między innymi portrety przodków. Antenaci z odległej przeszłości, już nieobecni w żywej pamięci rodziny, jak Franciszek Ryx, portretowani są na podstawie źródeł dokumentujących wielką historię. Przodkowie bliżsi jej czasom portretowani są z wykorzystaniem bardziej różnorodnego tworzywa, dokumentów i fotografii uzupełnianych wspomnieniami autorki oraz innych członków rodziny. Te portrety mają bogatszą fakturę, powstają z tworzywa i historycznego, i literackiego.

Archiwum wypełnione portretami przodków przyjmuje charakter swoistej galerii. Autorka, niczym twórca i kustosz wystawy, prowadzi czytelnika od portretu do portretu ujawniając przy tym tajniki ich powstawania. Metafora galerii stanowi tu wyobrażenie tradycji rodzinnej, a wizerunki przodków, przedstawione w porządku chronologicznym, przeglądają się w sobie nawzajem. Portrety przodków z natury swojej są lustrem, w którym potomni próbują rozpoznać siebie. Tak też w APOKRYFIE RODZINNYM z głębi historii rodziny wyłania się postać Malewskiej. Opowiadanie historii rodzinnej zawsze jest autokreacją, a zatem tworzenie galerii przodków jest nie tylko formą rekonstrukcji przeszłości, ale także opowieścią o twórcy galerii.

Narrację genealogiczną można nazwać szczególną formą narracji konstruującej tożsamość, nie tylko jednostki, ale przede wszystkim rodziny. Jak tożsamość jednostki kształtuje się w toku całego jej życia, tak tożsamość rodziny kształtuje się przez pokolenia. Tożsamość indywidualna – według przywołanej teorii Ricoeura – tworzy się dzięki opowiadaniu o sobie, dzięki unarracyjnianiu własnego życia. Natomiast zbiorową tożsamość rodziny tworzy unarracyjnianie jej dziejów przez kolejnych członków rodu. Alasdair MacIntyre zauważa, że każdy z nas będąc głównym bohaterem własnego dramatu, odgrywa jednocześnie drugoplanowe role w dramatach innych ludzi. Jesteśmy – jak twierdzi – częścią historii życia innych, podobnie jak inni są częścią naszej histo-

rii⁴⁷. Tym samym narrację genealogiczną trzeba postrzegać jako skomplikowany zbiór powiązanych ze sobą opowieści.

Tworzeniu APOKRYFU RODZINNEGO towarzyszą dwie postawy, historyograficzna i autobiograficzna, co daje efekt włączenia autobiografii w taki gatunek pisarstwa historycznego, jakim jest kronika rodzinna. Autobiograficzność w tym utworze, przy spełnieniu norm gatunkowych wskazanych przez Philippe'a Lejeune'a⁴⁸, realizuje się nie tylko poprzez usytuowanie narratorki w dziejach rodziny, ale też poprzez obecność w utworze refleksji autotematycznej dotyczącej badania źródeł historycznych oraz samego aktu pisania o przeszłości przodków. W ten sposób realizowany jest w utworze pakt referencjalny⁴⁹, odnoszący się zarówno do biografii pisarki, jak też do dziejów rodziny ujmowanych w kontekście społeczno-politycznym. Świat przedstawiony APOKRYFU RODZINNEGO jak galeria wypełnia się więc w toku narracji portretami przodków, pomiędzy którymi narratorka umieszcza także swój autoportret.

Przedstawione w pierwszej części powieści portrety Franciszka Ryxa i Stefana Kruczaja, otwierają galerię przodków. Portret Leona Śremskiego, pradziadka narratorki, konstruowany jest na podstawie dagerotypu z wizerunkiem przodka, jego korespondencji oraz uzupełniającej te źródła wyobraźni. Śremski, prowadzący szanowaną lubelską kancelarię notarialną, przedstawiony jest w fabularyzowanych scenkach z życia kancelaryjnego i towarzyskiego, dobrze oddających atmosferę dyskusji nad kierunkami postępu gospodarczego i technicznego w latach czterdziestych XIX wieku. Pisarka kreację psychologicznego i socjologicznego portretu Śremskiego poprzedza refleksją metodologiczną, tematyzującą problem docierania do przeszłości i związane z tym czynności poznawcze. Wprowadzając wyraźne sygnały apokryficzności, rezygnuje – jak podkreśla – z badań źródłowych na rzecz przypuszczeń, które wspierane wyobraźnią i przekazem rodzinnym pozwalają stworzyć literacki obraz pradziadka notariusza na tle epoki popowstaniowej. Formuła „być może” charakteryzuje postawę narratorki wobec przeszłości, postawę,

⁴⁷ A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, Warszawa 1996, s. 381, 389.

⁴⁸ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, s. 57-67.

⁴⁹ Tamże, s. 47.

w wyniku której powstaje opowieść bliższa literaturze niż historiografii. „Być może” jest więc formułą z obszaru dyskursu apokryficznego. Rozdział portretujący pradziada, zatytułowany NOTARIUSZ I REWOLUCJONISTA, jest przykładem unarracyjnienia portretu przodka w kilku sfabularyzowanych epizodach. Epizodyczność czyni Malewska formą przedstawienia przeszłość, która nie może być odsłonięta przez poznającego w całości, natomiast pod wpływem źródeł historycznych może rozbłysnąć we fragmentach, scenach, obrazach. Epizodyczność świata historycznego w APOKRYFIE RODZINNYM realizowana jest poprzez przywołanie struktury galerii i ukazanie kolejnych przodków w odrębnych szkicach literackich, które łączą liczne – splecione są ze sobą i powtarzające się – wątki.

Między przeszłością a opowieścią o niej zawsze pośredniczą źródła. W narracji historycznej bywają one przedstawiane za pomocą metafor „dostępu”⁵⁰, jak nazywa Topolski metafory okna, szkła, soczewki czy lustra, służące odzwierciedleniu idei źródła. Metafory te wprowadzają wyobrażenie przekraczania granicy czasu, umożliwiają wgląd w przeszłość. W swojej powieści Malewska w różny sposób przekracza próg między terażniejszością a przeszłością, stosując różne metafory wspomagające wizualizację przeszłości i odsyłając do wyobrażenia dostępu do świata minionego.

Oprócz metafory archiwum i galerii, w omawianej powieści proponuje także metaforę teatru. W szkicu socjologicznym NOTARIUSZ I REWOLUCJONISTA autorka przedstawia sytuację jurystów lubelskich na przykładzie dwóch pradziadków uwikłanych we wspólne sprawy kancelaryjne, wspomnianego już Leona Śremskiego oraz „Władusia” Kamińskiego. W autotematycznym komentarzu narratorka sugeruje, aby potraktować ten szkic jako odsłanianie niewielkiej „lubelskiej sceny”, na której w dekoracjach kancelaryjno-salonowych pojawiają się bohaterowie, jej lubelscy pradziadowie.

Na tę scenę, którą można tu nazwać metaforą dostępu do przeszłości, Malewska wprowadza, w kolejnych odsłonach, inną parę bohaterów, pradziadka Leona Śremskiego i Henryk Kamińskiego, ziemianina

⁵⁰ J. Topolski, *Czy historyk ma dostęp do przeszłej rzeczywistości? Problem źródeł historycznych*, s. 60.

o rewolucyjnych poglądach społecznych i ekonomicznych. Rozgrywana przez nich partia szachów, jest pretekstem do burzliwego dialogu, w którym ujawniają się różnice światopoglądowe rozmówców oraz polityczne i ekonomiczne poglądy Kamińskiego. Cotygodniowe spotkania przy grze w szachy mają charakter kolejnych scen dramatu wyreżyserowanych przez Malewską, z napisanymi przez nią dialogami, które oddają polityczne nastroje połowy XIX wieku. Sceny te są także formą portretowania przodków i należy je włączyć do tworzonej przez autorkę galerii.

Metafora teatru jako metafora dostępu do przeszłości pomaga wizualizować przeszłość. Ricoeur także metaforyzuje operację historiograficzną, używając obrazu teatru. Zauważa bowiem, że rozumienie przeszłości jako królestwa zmarłych skłania do przedstawiania historii na kształt „teatru cieni”⁵¹, reżyserowanego przez historiografów. Historiograficzna rola narratorki też polega na reżyserowaniu rodzinnego teatru cieni, przywoływaniu na scenę nieobecnych przodków i rekonstruowaniu dramatu ich życia. Na scenę teatru historii wprowadza Malewska autentyczne postaci, aby ukazać je w fikcyjnych, aczkolwiek prawdopodobnych, sytuacjach, co dopełnia stosowaną przez nią formułę apokryficzności.

Inny sposób uobecniania przeszłości proponuje pisarka w rozdziale zatytułowanym JUSTYNA.

Kruczajów pozostawiliśmy w limbach, w szarzyźnie mgły, gdzie nic nie widać. Spróbujmy dotrzeć do nich i zrobić rekonesans w epokę od drugiej strony: cofając się wstecz. (...) Z nieodróżnicowanego półmroku limb wypływa ku mnie ktoś, kogo zdążyłam jeszcze zobaczyć – raczej zobaczyć niż poznać: bo staruszka miała wtedy blisko dziewięćdziesiąt lat, ja zaś dziesięć. (...) Z mroku wypłynęła – tak jak ją sobie teraz odtwarzam w pamięci – niby srebrny, siwiutki łabędź, o doskonałej i do końca harmonijnej linii⁵².

Docieranie do wiedzy o przodkach przyjmuje kształt wyprawy w przeszłość, „w półmrok” odległych czasów, które były już doświadczane przez narratorkę i w nielicznych obrazach są obecne w jej pamięci

⁵¹ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 486.

⁵² H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, s. 76-77.

ci. Poznawanie przeszłości jest więc procesem przebiegającym od przypominania fragmentarycznych obrazów świata minionego – wrytych w pamięci indywidualnej – do zrozumienia odległych wydarzeń i motywacji postępowania przodków. W cytowanym rozdziale narratorka najpierw szkicuje tło, przywołując ważne fakty z repertuaru historii wydarzeniowej, aby właśnie na jej tle przedstawić zwyczajność bohaterów i ich codzienne, nieatrakcyjne z perspektywy wielkiej historii, życie.

Justyna z Kruczajów Kamińska, prababka narratorki, przedstawiona jest poprzez trudne do zmierzenia „rekordy codzienności”, a więc jako bohaterka historii „długiego trwania”. Jest przedstawicielką tej grupy przodków, którzy – jak pisze Malewska – bez względu na charakter i przebieg ich biografii, pozostają przeświadczeni, że ich życie nie jest warte opowiadania. Dlatego też rodzina Kruczajów nie odświeżając pamięci, pokornie poddała się władzy zapomnienia. Niedostatek wspomnień, jaki pozostaje po takich przodkach, utrudnia ich portretowanie. Wspomnienia bowiem uruchamiają wyobraźnię, którą Malewska nazywa „szeroką i ciągle odświeżaną pamięcią”⁵³, a która zmieszana z faktami staje się podstawą legend lub przynajmniej rodzinnych anegdot.

Przeszłość prababki Justyny wymaga więc szczególnych zabiegów poznawczych i apokryficznych. Postać ta, słabo obecna w rodzinnym archiwum pamięci z powodu braku źródeł, jest nieuchwytna dla potomnych. Ginie w szarej mgle zapomnienia, która wszystko zakrywa i czyni niedostępnym. Poznawanie przeszłości staje się więc poszukiwaniem drogi w mroku i podążaniem ku migotliwie rozbłyskującym obrazom pamięci. Przemierzanie drogi w przeszłość – aby spotkać przodków – wymaga jej oświetlenia, a temu służą przede wszystkim źródła. Poszukiwanie dostępu do przeszłości oraz odślanianie jej tajemnic ilustruje więc Malewska za pomocą epistemologicznej metafory oświetlania mroku. Odsyła ona do opisaną przez Meyera H. Abramsa⁵⁴ metafory lampy wy-

⁵³ Tamże, s. 78.

⁵⁴ Meyer H. Abrams na podstawie angielskiej poezji romantycznej i krytyki przedstawia dwie metafory umysłu oddające procesy postrzegania i tworzenia. Pierwsza mówi, że przedmioty zewnętrzne tylko odbijają się w umyśle jak w zwierciadle, według drugiej zaś umysł rzuca światło na postrzegane przez siebie przedmioty, tym samym je współtworząc. Zob. M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 8.

obrażającej poznawcze właściwości umysłu. Lampa, oświetlająca świat zewnętrzny i rzucająca światło na przedmioty, staje się wyobrażeniem procesu postrzegania, a zarazem procesu tworzenia. Umysł bowiem, jak oświetlająca lampa, rzuca światło na przedmioty postrzegane, odsłaniając ich obraz. Przywołanie lampy jako metafory poznawania potwierdza ilustracja Janusza Stannego, zamieszczona na okładce wydania *APOKRYFU RODZINNEGO* z roku 1977. Interpretacja malarza – przedstawiająca za patrzoną w dal kobietę z lampą naftową w rękach – dopełnia przedstawioną wyżej metaforę dostępu do przeszłości.

W genealogicznym „lesie rzeczy”

Narracja genealogiczna, realizowana przez Malewską na kształt galerii przodków, ma – podobnie jak narracja wcześniej omawianych powieści – strukturę sylwiczną. W LISTACH STAROPOLSKICH pisarka wykorzystuje materiał wyjęty ze staropolskich ksiąg rękopiśmiennych typu *silva rerum*, tematyzując tym samym mechanizm korzystania z archiwum. W PANACH LESZCZYŃSKICH przedstawia sytuację pisania sylw przez świadków i uczestników przedstawianych w nich wydarzeń, a więc przedstawia proces powstawania archiwum. Natomiast APOKRYF RODZINNY także można określić jako blok *silva rerum*, pisany jednak nie na bieżąco zgodnie z konwencją gatunku, lecz odtwarzany z perspektywy późniejszych pokoleń. Podobnie jak sylwa pełni funkcję archiwum domowego. Odtwarzane w oparciu o treści pamiętane i wyobrażenia o przeszłości rodziny, staje się archiwum apokryficznym.

Powieść Malewskiej jako forma sylwiczna jest otwarta – jak zauważa Sulikowski – na różnorodne wypowiedzi, takie jak list, dziennik, pamiętnik⁵⁵. Warto dodać, że sylwiczną naturę utworu potwierdza także epizodyczność przedstawienia i mikrohistoryczny charakter kolejnych fragmentów, konstruowanych wokół postaci przodków. *Silva rerum* jako „archiwum pamięci” stała się więc wzorem dla rekonstruowanego APOKRYFU RODZINNEGO jako rodzinnego archiwum. Z natury fragmentaryczne i apokryficzne, jest ono zawsze zbiorem świadectw różnorodnych i niekompletnych, zbiorem pełnym luk i domagającym się uzupełnień. Narrację genealogiczną można uznać za formę chronologicznego po-

⁵⁵ A. Sulikowski, „Pozwolić mówić prawdzie”, s. 246.

rządkowania archiwum domowego. Ponadto jej zadaniem jest łączenie różnorodnych dokumentów w spójną, logiczną całość, a przez to scalanie pokawałkowanej przeszłości, fabularyzowanej z dużym udziałem wyobraźni⁵⁶. APOKRYF RODZINNY jest przykładem narracji genealogicznej uwzględniającej różnorodność dokumentów, a tym samym różnorodność przekazywanych przez nie treści. Najlepszą formą przedstawienia takiego materiału jest właśnie narracja o charakterze sylwicznym i brulionowym. Powieści Malewskiej potwierdzają tezę Stefanii Skwarczyńskiej o żywotności literackich form gatunkowych typu *silva rerum* i ich karierze, możliwej dzięki strukturze otwartej na przemiany⁵⁷.

Szczególnie reprezentatywny dla sylwicznej narracji jest rozdział zatytułowany Z LISTÓW I DZIENNIKA ZBIGNIEWA KAMIŃSKIEGO. Oparty na konstrukcyjnej konwencji *varietas*, typowej dla zjawiska sylwiczności, jest – jak wynika z tytułu – zbiorem przytoczeń tekstów apokryficznych jednego z antenatów narratorki⁵⁸. Cytaty z rzeczywistości, *ready makes*, które Włodzimierz Bolecki nazywa cytatami empirycznymi, ściśle wiążą świat przedstawiony powieści z rzeczywistością pozatekstową. Tego typu cytaty autor PRE-TEKSTÓW I TEKSTÓW porównuje do fiszek wyjętych z „archiwum historii”, uznając je za najlepszą formę dostępu do przeszłości⁵⁹. Włączenie do powieści owych fiszek z „archiwum historii” – nie zawsze autentycznych, jak w przypadku listów i zapisków Zbigniewa Kamińskiego – nadaje narracji charakter sylwiczny i oddaje naturę

⁵⁶ Temat literacki, jakim jest unarracyjnienie archiwum rodzinnego, poddają refleksji na podstawie najnowszej prozy: Dariusz Nowacki recenzujący książkę I. Smolki *Dom żywiołów*, Warszawa 2000 oraz Tomasz Mizerkiewicz recenzujący powieść Bogusławy Latawiec *Kochana Maryniuchna*, Warszawa 2003. Zob. D. Nowacki, *Reszta jest dopowiedzeniem*, „Nowe Książki” 2000, nr 12 oraz T. Mizerkiewicz, *Autentyk odnaleziony. „Kochana Maryniuchna” Bogusławy Latawiec jako autobiografia rodzinna*, „Dekada Literacka” 2004, nr 3.

⁵⁷ S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, [w:] taż, *Wokół teatru i literatury. (Studia i szkice)*, Warszawa 1970, s. 202.

⁵⁸ Na temat apokryficznego charakteru zamieszczonych w powieści fragmentów listów i dzienników Zbigniewa Kamińskiego, jednego z przodków narratorki, wypowiada się Kazimierz Wyka. Badacz wyraża uznanie dla „apokryficznego wybiegu” pisarki, szczególnie dla konstrukcji innego bohatera, Edwarda Śremskiego, w którym Wyka rozpoznał reprezentanta wczesnego modernizmu, a który okazał się postacią fikcyjną. Zob. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1977, s. 290; A. Sulikowski, „Pozwolić mówić prawdzie”, s. 246-247.

⁵⁹ W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998, s. 78.

archiwum domowego, w którym zawsze obok tekstów autentycznych są także opowieści apokryficzne, przetworzone przez wyobraźnię tych, którzy pamięć rodziny przechowują, a więc tym samym ją współtworzą. Sytuacja narracyjna w *APOKRYFIE RODZINNYM* jest porządkowaniem dziejów rodziny na podstawie materialnych śladów – autentyków i apokryfów – z rodzinnego archiwum. Jest to zatem sytuacja przeglądania starych dokumentów i fotografii, czytania listów i dzienników, jak to czynią kolejne przychodzące pokolenia, które rewidują przeszłość i reorganizują domowe archiwa, w znaczeniu dosłownym i metaforycznym. Kolejne pokolenia bowiem tworzą własne opowieści rodzinne, oswajając przeszłość na nowo, dla swoich potrzeb. Przekształcane przez nich archiwum rodzinne – przekształcane wcześniej także przez ich przodków – ma następnie wpływ na wspólną pamięć przyszłych pokoleń. Tak bowiem kształtuje się i aktualizuje tradycja rodzinna. Taką sytuację narracyjną można też nazwać – korzystając z propozycji Ryszarda Nycza – wewnątrztekstową sytuacją komunikacyjną lektury-pisania⁶⁰. Jest to sytuacja charakterystyczna dla utworów sylwicznych, która implikuje zarazem ich autobiograficzny i autotematyczny charakter.

Malewska w swojej powieści tematyzuje czynność wyboru dokumentów i włączania ich w strukturę narracyjną, a przez to uobecnia „szwy” łączące fikcję literacką z rzeczywistością empiryczną. Dzięki tym zabiegom utwór sprawia wrażenie „niegotowego”. W konsekwencji takiej narracji powstaje forma otwarta, która ukształtowana – dzięki cytatom z rzeczywistości – na wzór struktury *faits divers* może być rozbudowywana bez końca, co jest też cechą utworu sylwicznego. W przypadku narracji genealogicznej to fakt niezliczonej ilości przodków sprawia, że istotą jej jest otwartość na wprowadzanie coraz to nowych wątków i możliwość rozbudowywania opowieści bez końca. Jeden z pierwszych recenzentów nazwał *APOKRYF RODZINNY* „powieścią-dorzeczem”, w której zbiega się wiele dopływów, „składających się na ów produkt rodzinny, jakim jest ostatnie jej pokolenie”⁶¹. Jako że niezliczone „dopływy” składają się na dzieje rodziny, toteż opowieść próbująca je ogarnąć musi mieć kompozy-

⁶⁰ R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 16.

⁶¹ A. Krasieński, *Tradycja i przystosowanie*, „Nowe Książki” 1966, nr 3, s. 134.

cję fragmentaryczną, typową dla utworu sylwicznego⁶². Fragmentaryczność jest także cechą archiwum. Sylwa i archiwum, jako metafory dostępu do przeszłości odzwierciedlają z natury fragmentaryczny charakter poznawania i przedstawiania rzeczywistości minionej.

Drugą część powieści poprzedza komentarz odautorski, zatytułowany INTERMEDIUM, w którym autorka przedstawia autotematyczną refleksję nad możliwościami poznawania i przedstawiania przeszłości:

(...) perspektywa kroniki zmienia się – a wkrótce ostro się zmieni – pod naciskiem czasu: bezpośrednia już bliskość to pewnego rodzaju katastrofa dla kronikarza. Bo zawalenie się dystansu. Im bliżej końca, tym częściej będzie on zmuszony do pewnego rodzaju mozaiki czy układanki bez perspektywy, bo pamięć dziecinna, spojrzenie dziecka wszystko zwykło pomieszczać na jednym planie. Zaczną się też rozplýwać kontury postaci, z chwilą gdy kontur nie może być już w żadnym stopniu „powieściowy”, a w małym tylko kronikarski⁶³.

Komentarz odautorski jest cezurą dzielącą utwór na dwie części. Pierwsza opowiada o przodkach odległych w czasie i znanych narratorce jedynie z dokumentów i legend rodzinnych. Druga przedstawia przodków znanych narratorce z autopsji. Przodkom wyłaniającym się z głębi dziejów nadaje wymiar „powieściowy”, kreując ich na wzór postaci literackich⁶⁴, natomiast przodków obecnych w jej własnych wspomnieniach przedstawia w perspektywie pamiętnikarskiej. Tym samym Malewska wskazuje na wielość aspektów narracji genealogicznej – historyczny,

⁶² Według Nycza w poetyce fragmentu skupiają się konstytutywne cechy wiedzy sylwicznej. Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 22-24.

⁶³ H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, s. 169.

⁶⁴ Sulikowski obszernie pisze o aluzjach literackich obecnych w *Apokryfie rodzinnym*, które odczytuje jako przywołanie przez pisarkę kodu kulturowego, gdyż – jak zauważa – „dla umysłowości inteligentnej kultura staje się szczególnym pomostem porozumienia”. Zob. A. Sulikowski, „Pozwolić mówić prawdzie”, s. 250-253. Użycie przez Malewską aluzji literackich może także ułatwiać ujarzmienie bezkształtnej przeszłości i włożenie jej w dostarczone przez literaturę modele fabuły, a tym samym wzorce konstrukcji postaci. Szczególnie w przypadku przodków z dawnych epok, w których poznaniu pomocna jest wiedza o epoce, pochodząca często właśnie z utworów literackich. Narracja genealogiczna, portretująca przodków, może być podatna na wpływ literackich wzorców postaci. O problemie wykorzystania w narracji literackiej wzorców fabularyzacji pisze H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. E. Domańska, [w:] tenże, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000, s. 213-215.

powieściowy, autobiograficzny – wynikających z różnego dystansu czasowego, jaki dzieli przodków od narratora. Prowadzi to do refleksji na temat metod i możliwości poznawania przeszłości. Trafnie więc zauważa Sulikowski, że „Malewska z kłopotów badawczych historyka uczyniła rodzaj przypowieści epistemologicznej”⁶⁵. Za pointę tej przypowieści można uznać metaforę, poprzez którą pisarka wyraża dramat poznania nie tylko własnej genealogii, ale przeszłości w ogóle. Tak bowiem pisze o rekonstruowaniu obrazu przeszłości pamiętanej:

Raczej będą to fragmenty wspomnień z pewną dozą refleksji i komentarza – i z coraz większymi lukami: jak gdy nadlatujące stado ptactwa naprzód widzimy jako gęstą chmurę, a potem jako prawie pustkę⁶⁶.

Z prostego spostrzeżenia, że obiekty dalekie widziane są w całości, lecz konturowo, a bliskie ukazują się wyraźnie, lecz we fragmencie – przywołując obraz nadlatującego stada ptaków – czyni pisarka metaforę epistemologiczną. Tę metaforę można uznać za podstawę narracji genealogicznej w *APOKRYFIE RODZINNYM*, w którym odległa przeszłość – „prawie pustka” – wypełniana jest wyobraźnią, natomiast nieodległa przeszłość – „gęsta chmura” – postrzegana jest jako natłok obrazów układających się w mozaikę.

Ostatnie fragmenty kroniki rodzinnej stanowią wspomnienia narratorki czyli – jak pisze – zbiór „migawek i strzępów”. Z kilku „postrzępio-nych”, fragmentarycznych obrazów zapamiętanych z dzieciństwa konstruuje portrety bliskich. Efektem „dziecięcego zapamiętywania” – jak pisze Malewska – jest świat stabilny i trwały. Świat, w którym wszelkie dziwactwa są na równych prawach z normalnością, a „słynna gafa ma w sobie podobnie bajkowy blask jak i sukces, egzotyka jest swojska, a swojskość egzotyczna”⁶⁷. Tak powstaje portret pogodnej i tolerancyjnej Babuni mieszkającej w Nałęczowie, którego nudy, spokoju i zwyczajności dzieci nie umiały docenić. Z dziecięcych wspomnień wyłania się też obraz cioci-babci Seweryny, budzącej popłoch wśród krewnych, odstraszającej dzieci i poniewierającej swojego męża. Te szkice do portretu, op-

⁶⁵ A. Sulikowski, „Pozwolić mówić prawdzie”, s. 244.

⁶⁶ H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, s. 169.

⁶⁷ Tamże, s. 175.

arte na wspomnieniach własnych i cudzych, uzupełniane są – jak mówi narratorka – domysłem i wyobraźnią. Magia świata dziecięcego powraca także we wspomnieniach barwnych postaci wujów, fascynujących dzieci okazywaną wobec nich ironią, opowiadających anegdoty i gorszących swobodą swoich obyczajów. Szkicuje między innymi portret wuja przypominającego Bogumiła Niechcica oraz magiczny klimat, jaki wokół niego tworzą zapamiętane scenki z polowania, łowienia ryb w przerębli, młocki, wieczornego obrządku, poznawania nazw roślin i ptaków. Z meandrów pamięci wyłaniają się wspomnienia innych członków rodziny, także tych z rzadka spotykanych, a zapamiętanych dzięki ich ekscentrycznym zachowaniom lub dziwactwom, jak na przykład wuja, który bez zażenowania publicznie ogłaszał, że „idzie tam, gdzie nawet król chodzi piechotą”. U podstaw obrazów wyłaniających się ze świata dziecięcego leży pamięć nastroju, emocji, klimatu. Nieliczne „postrzępione” obrazy z pamięci dziecięcej w ciągu życia są uzupełniane, nabierają konturów i kształtów, ale są też przekształcane pod wpływem cudzych wspomnień.

Zacierające się wizerunki krewnych narratorka odtwarza z rodzinnych opowieści, zawsze niekompletnych i ciągle uzupełnianych nową wiedzą oraz faktami źle zapamiętanymi. Tak na przykład powstaje portret wuja Zbigniewa Kamińskiego, nieco karykaturalny, zgodnie z ogólnym prawem tradycji rodzinnej, według którego wujowie to z reguły „pocziwe i trochę śmieszne oryginały”. Mikronarrację na temat wuja konstruuje narratorka wokół wspomnień, których treścią są drobne epizody i drobne fakty odcisnięte w jej pamięci. Organizuje wspomnienia o przeszłości w scenki rodzajowe i biografie, co może stanowić potwierdzenie tezy, że „tylko to, co zostało uporządkowane w formie narracyjnej, może zostać zapamiętane”⁶⁸. Niewątpliwie narracje genealogiczne pełnią funkcję mnemotechniczną, gdyż struktura opowieści i schemat fabularny ułatwiają przekazywanie, a zatem też utrwalanie pamięci o przeszłości rodziny.

⁶⁸ Związki między pamięcią a narracją analizuje J. Kordys, *Pamięć i opowiadanie*, [w:] *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Kraków 2001, s. 162.

APOKRYF RODZINNY jako archiwum domowe tworzone na kształt bloku *silva rerum*, podobnie jak sylwy staropolskie, przedstawia jednostkę w wielopokoleniowym szeregu przodków. Obok takich funkcji, jak kronikarsko-pamiętnikarska, praktyczno-dokumentacyjna, towarzysko-rozrywkowa i dydaktyczna, Skwarczyńska wymienia także funkcję rodowo-ambicjonalną. Sylwiczne kolekcje tekstów bywały często, według badaczki, „epicko-lirycznym wyrazem dumy osobistej i rodowej”⁶⁹. W narrację rodzinnej sylwy wpisana jest sytuacja, którą Ricoeur – inspirowany teorią Maurice’a Halbwachsa – nazywa osławianiem i odkrywaniem przeszłości historycznej poprzez wyjaśnianie przeszłości przodków. Nazywa to fenomenem pamięci ponadpokoleniowej, która udostępnia doświadczenie przeszłości, dzięki świadectwom wcześniejszych pokoleń⁷⁰. Sylwa jako wyraz rodowej dumy włączała życie rodziny w porządek polityczny i historyczny. Nobilitowała też codzienność, wpisując rodzinne, często błahe sprawy w makroporządek świata. APOKRYF RODZINNY stanowi swoisty „róg obfitości” spraw błałych i ważnych, prywatnych i publicznych, zabawnych i poważnych, a także swego rodzaju cymeliów rodzinnych, szczególnie pielęgnowanych przez wspólną pamięć. Forma powieściowa spaja tę różnorodność form obecnych w utworze, nadając im chronologiczny układ i fabularny porządek, nawiązując tym samym do formy, którą Skwarczyńska nazywa „prozatorską sylwą”⁷¹.

Potrzeba historii partykularnej – jak zauważa Philippe Ariès – towarzyszy wszystkim ludziom, a realizuje się w uhistorycznianiu ich własnego świata, osadzaniu go w jak najgłębszej perspektywie czasowej. Wiąże się z tym potrzeba uobecniania przodków, którzy przywołani w pamięci, dają poczucie bezpieczeństwa. Narracja genealogiczna, porządkując przeszłość rodziny i kształtując jej wspólną pamięć, jest wyrazem potrzeby historycznego zakorzenienia. Potwierdza to kult przodków, nawet kiedy są to – jak pisze Ariès – „przodkowie kupieni

⁶⁹ S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, s. 184.

⁷⁰ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 524-525.

⁷¹ „Prozatorskie silvae” opisuje Skwarczyńska jako jedną z XVII-wiecznych form rodzajowych sylwicznych, które związane z problematyką filozoficzną, moralną i religijną, z racji swobody w ujęciu tematu, dały początek esejowi. Zob. S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, s. 198-199.

na pchlim targu”⁷². Barbara Szacka zauważa, że warunkiem tożsamości każdej grupy jest jej własna przeszłość, często z trudem odzyskiwana, gdyż ona nadaje wartość wszystkim zjawiskom społecznym. Dawność ma bowiem moc sakralizującą⁷³.

Ariès przywiązuje wielką wagę do „małej historii”, pozostającej w kręgu rodzinnych przekazów ustnych i proponuje włączanie jej w obszar „wielkiej historii”, czyniąc codzienność przedmiotem zainteresowania historyków. Autor CZASU HISTORII ceni rodzinne przekazy ustne, widząc w nich przejaw zainteresowania przeszłością jako źródłem opowieści, które mogą pełnić funkcję zarówno ludyczną, jak też tożsamościową. Takie upodobanie do przeszłości realizuje się – według Malewskiej – w „opowieściach szarej godziny”, przekazujących doświadczenia przodków i stanowiących pomost między pokoleniami. „Opowieści szarej godziny” stanowią swego rodzaju mnemotechnikę praktykowaną najczęściej przez nestorki rodu, przekazujące genealogię rodziny w mikronarracjach, których fabuły w zależności od ich bohaterów miewają dramatyczny, komiczny czy groteskowy przebieg. Potomków szperających w pamięci rodzinnej zawsze bardziej ciekawi – jak podkreśla narratorka – *chronique scandaleuse* przodka, na przykład Franciszka Ryxa, niż solidność i gospodarność innych. Spośród „opowieści szarej godziny” na uwagę zasługuje ta, która w archiwum rodzinnym narratorki stanowi szczególnie rarytas. Jest to niezwykła historia biskupa sandomierskiego Mariana Ryxa, chrzestnego ojca narratorki, zwanego „dziadziem biskupem”. Biskup, znany z obcowania z duchami i diabłami, pozostał w pamięci rodziny głównie dzięki małpie, którą odkupił od kataryniarza i która swoim zachowaniem – z natury przestraszona i agresywna, złośliwa i biegająca w kółko – uświadomiła mu istotę ludzkiej natury. Skonstatował bowiem – długo przed psychoanalizą i psychologią głębi – że każdy człowiek nosi w sobie małpę, którą trudno ucywilizować i utrzymać pod kluczem. Małpimi zatargami nazywał ludzkie konflikty. W tradycji rodzinnej opowieść o biskupie Ryxie stała się przypowieścią psychologiczną o człowieku i małpie. Narratorka tak zamyka przy-

⁷² P. Ariès, *Historia „naukowa”*, [w:] tenże, *Czas historii*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, Gdańsk 1996, s. 60.

⁷³ B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mīt*, Warszawa 2006, s. 48.

powieść: „Małpison uczył go być człowiekiem może w sposób dosyć podobny, jak mądry błazen dawnych czasów wychowywał na człowieka monarchę”⁷⁴.

Tradycja rodzinna – jak zauważa narratorka – przechowuje często karykaturalne obrazy przodków. Najłatwiej bowiem zapadają w pamięć i najchętniej snute są opowieści o tych, których nietypowe zachowania i dziwactwa ubarwiają dzieje rodziny. Przodkowie barwni z racji swoich zachowań częściej są tematem wspomnień i dłużej trwa pamięć o nich. Opowieści, przywracające do życia nieobecnych są rodzinnym obowiązkiem i warunkiem trwania społecznych ram pamięci. Toteż ważnym elementem rodzinnego archiwum pamięci są wspomnienia, które – w perspektywie psychospołecznej refleksji nad pamięcią – trzeba rozumieć jako nadawanie przeszłości formy narracyjnej. Wspólne wspomnienia powstają dzięki wykorzystaniu pamięci poszczególnych członków rodziny, a także świadectw historycznych⁷⁵. „Opowieści szarej godziny” dają poczucie ciągłości rodzinnych dziejów poprzez obecny w nich związek przeszłości i terażniejszości. Malewska zapisując domowe opowieści, czyli świadectwa niepisane, archiwizuje pamięć rodziny – jak nazywa ten proces Ricoeur – i przekształca wspomnienie w dokument. Podkreśla on wagę świadectw ustnych w mikrohistorii i historii współczesności, a także zwraca uwagę na ich rolę w konflikcie między pamięcią indywidualną a już napisaną historią⁷⁶.

APOKRYF RODZINNY, podobnie jak PANOWIE LESZCZYŃSCY, wpisuje się w nurt refleksji historiograficznej, którą Ankersmit nazywa „prywatyzacją” przeszłości⁷⁷. Narratorka reprezentuje bowiem subiektywny stosunek do rzeczywistości minionej, której niespójny obraz ujmuje w liczne mikronarracje. W omawianych powieściach Malewskiej przeszłość jawi się jako „las rzeczy”, różnorodnych zdarzeń i ludzkich losów. Tematem powieści jest poznawanie przeszłości, który to proces można porównać – rozwijając sylwiczną metaforę – do poszukiwania drogi w „lesie” wydarzeń, a czasem przedzierania się przez ich gąszcz. Bogactwo przeszło-

⁷⁴ H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, s. 145.

⁷⁵ Zob. J. Kordys, *Pamięć i opowiadanie*, s. 133.

⁷⁶ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 236-237.

⁷⁷ F. Ankersmit, *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*, s. 367-401.

ści – sylwiczna *varietas* – kusi historyka. Ten czasem zadziwiony, czasem zaniepokojony, poszukuje własnych szlaków w bezmiarze przeszłości. Poszukiwania te są tematem opowiedanej przez niego historii, a on sam jest też jej bohaterem.

Dagerotyp jako metafora poznania

Funkcję cytatów z rzeczywistości, włączonych w strukturę narracyjną, pełnią nie tylko fragmenty listów i dzienników przodków. „Fiszkami” wyjętymi z „archiwum historii” są także unarracyjnione w powieści fotografie. Drugą część *APOKRYFU RODZINNEGO* rozpoczyna rozdział zatytułowany *FOTOGRAFIE*, dzielący przeszłość na tę niewidzialną, a obecną tylko w opowieściach oraz tę widzialną, wydobytą z mroku dziejów za pomocą flesza i utrwaloną na papierze. Fotografie pomagają w portretowaniu przodków, pomagają wydobyć z pamięci ich twarze, szczególnie te obecne tylko we wspomnieniach z wczesnego dzieciństwa. Niewątpliwie postaci utrwalone na fotografii są inaczej obecne w pamięci rodzinnej niż te z epoki „przedfotograficznej”, przechowane w pamięci tylko dzięki rodzinnej opowieści i anegdocie. Inaczej jeszcze obecne są w pamięci rodzinnej postaci utrwalone na dagerotypach.

Malewska kilkakrotnie przywołuje obraz przeszłości w sytuacji narracyjnej naśladującej oglądanie rodzinnego albumu, w którym obok fotografii są także cenne dagerotypy pradziadków. Na dagerotypie odległa rzeczywistość sprawia wrażenie niezwykle trwałej i stabilnej. „Pradziadzio” Kamiński wygląda na nim podobnie jak „pradziadzio” Śremski, a obaj są ubrani w zgodzie z wymogami ówczesnej mody, „w kremową kamizelkę i vatermörder z czarnym fontaziem krawata”, co – jak zauważa narratorka – nadaje im wygląd dickensowski⁷⁸. Oprócz dagerotypów przedstawiających pradziadków, przedmiotem zachwyty są także te robione na tarasie podczas balu i pochodzące z okresu, kiedy – jak zauważa

⁷⁸ H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, s. 55.

narratorka – wewnątrz nie umiano jeszcze fotografować. Zwraca też uwagę – podobnie jak w przypadku pradziadków – na podobieństwo „dagerotypowe” kobiet i ich strojów, gestów, wyglądu i ogólnego wrażenia, jakie sprawiają na oglądających. Podobne spostrzeżenia czyni Walter Benjamin w MAŁEJ HISTORII FOTOGRAFII, podkreślając fakt, że wczesna technologia wymagała od osoby fotografowanej długiej ekspozycji, dzięki której – jak pisze – „wrastała ona w obraz”. Dlatego też rzeczywistość ze starego rodzinnego albumu sprawia wrażenie trwałej i uroczystej, a jak zauważył Benjamin „na tamtych zdjęciach nawet fałdy układające się na ubraniu były trwalsze”⁷⁹.

W rozdziale zatytułowanym FOTOGRAFIE Malewska przedstawia fotografię ojca z czasów studenckich w gronie przyjaciół. One inaczej przedstawiają przodków niż dagerotypy, które utrwaliły uroczysty wygląd postaci cierpliwie patrzących w obiektyw, i w oczy potomków. Fotografia, wymagająca mniejszego wysiłku ze strony fotografującego i fotografowanego, nie daje już wrażenia stabilnego obrazu świata, natomiast wyraża ruch i przedstawia wydarzenia. Z fotografii zachowanych w albumie ojca – i tych przedstawiających grupę dyskutującej młodzieży, siedzącej na ogrodowych krzesłach i brzoźowych ławkach, i tych ukazujących tę samą grupę podczas nauki fechtunku w lesie – narratorka odczytuje cechy wspólne temu pokoleniu, gotowość do czynu, wspólnych zadań i atmosferę owego – jak pisze – „razem” z ODY DO MŁODOŚCI. Fotografie, ukazujące sytuacje społeczne z przeszłości, czyli fragmenty prawdziwego życia, odślaniają przed oglądającym rzeczywiste emocje sfotografowanych osób i pozwalają je lepiej zrozumieć.

Malewska organizując sytuację narracyjną jako snucie wspomnień nad rodzinnym albumem, proponuje postępowanie podobne do przedstawionego w książce Rolanda Barthes’a ŚWIATŁO OBRAZU. Barthes w swoim opisie zdjęć, czy – jak zauważa – ich lekturze, akcentuje dwa momenty, które określa jako studium i *punctum*⁸⁰. Narratorka APOKRYFU RODZINNEGO, czytając fotografie jako świadectwo czasu i zauważając utrwalone na

⁷⁹ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] tenże, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 111.

⁸⁰ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 73-83.

nich realia, działania, gesty, ujawnia ich narracyjny charakter, a więc odbiera je w kategoriach studium. Kategorii *punctum* Barthes używa do nazwania takiego szczegółu na fotografii, który przyciąga uwagę, intryguje, rozczula czy bawi, a więc – w przeciwieństwie do studium – stanowi o subiektywnym odbiorze. Malewska najpierw przedstawia fotografie – unarracjonując je – jako studium sytuacji społecznej, następnie, wydobywa z nich emocjonalne *punctum*. Z wyrazu twarzy i szczegółów wyglądu młodych ludzi ukazanych na fotografiach odczytuje atmosferę zbratania i wymagającego, surowego koleżeństwa, które cechowało młodzież ideową na przełomie wieków.

Oglądanie rodzinnych fotografii jest sytuacją, w której powstają mikronarracje zbudowane wokół przedstawionej postaci i włączające ją w genealogiczny porządek rodziny. Narratorka w starej fotografii szuka prawdy o ludziach i o czasie, prawdy, która wypływa z przypadkowych gestów i spojrzeń utrwalonych w kadrze. W twarzach fotografowanych postaci szuka przesłania i porozumienia, z nadzieją na jakąś tajemniczą formę międzypokoleniowego kontaktu. Przygląda się fotografiom, studiuje i opisuje postaci i sytuacje tak, jakby próbowała zajrzeć w przeszłość. Fotografie dają złudzenie dostępu do przeszłości, a więc bezpośredniego, niemalże zmysłowego jej doświadczenia. Nie tylko pomagają w portretowaniu przodków, ale są też dla Malewskiej inspiracją metodologiczną. Narratorka bowiem kolejnych przodków „wywołuje” z przeszłości, z głębi rodzinnej tradycji, często rodzinnej legendy, niczym fotograf, który w *camera obscura* długo naświetla obraz postaci zanim ją utrwali. Praktykę „wywoływania” obrazów z przeszłości i utrwalania ich w opowiadaniu można zatem nazwać techniką dagerotypową. Pisarka bowiem zanim przedstawi portrety postaci, „naświetla” je, wypełniając obraz wiedzą źródłową, wspomnieniami i wyobrażeniami.

Malewska traktuje dagerotypy jako szczególne świadectwa przeszłości, które pozwalają poznać rzeczywistość, poddaną przedtem długiemu technicznemu procesowi utrwalania. Przedstawieni na nich przodkowie – chcąc być poznani przez przyszłe pokolenia – poddawali się godnie i cierpliwie długiej ekspozycji. W refleksji Malewskiej nad formami dostępu do przeszłości dagerotyp zajmuje szczególne miejsce, rozumiany jest jako metafora poznawania i przedstawiania rzeczywistości minio-

nej. Proces poznawania przeszłości można porównać do długiego ekspozowania jej obrazu w celu dokładnego oświetlenia, natomiast proces przedstawiania w narracji – do utrwalania obrazu na fotografii. Narracyjne nadawanie kształtu postaciom i wydarzeniom przypomina oświetlanie miedzianej płytki z utrwalonym na niej obrazem.

Głos narratorki w *APOKRYFIE RODZINNYM* – jak w *LISTACH STAROPOLSKICH* i *PANACH LESZCZYŃSKICH* – dobiega z archiwum, gdzie zdeponowane świadectwa odświeżają fragmenty przeszłości. Powieść Malewskiej wpisuje się w nurt prozy, którą Marek Zaleski określa jako urzeczywistniającą przeszłość, co możliwe jest – według badacza – dzięki zastosowaniu chwytu literackiego, polegającego na:

(...) przywołaniu zdeponowanego w pamięci fragmentu rzeczywistości jako chwili powracającej pod postacią przedmiotu, krajobrazu, sceny rodzajowej, fragmentu zapisanego w literackiej stop-klatce, niczym na fotografii⁸¹.

W *APOKRYFIE RODZINNYM* przeszłość urzeczywistnia się właśnie pod wpływem studiowania dokumentów, oglądania fotografii, przypomina rodzinnych anegdot.

⁸¹ Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 38.

Galeria jako metafora dostępu do przeszłości

W wywiadzie, opublikowanym przed ukazaniem się *APOKRYFU RODZINNEGO*, autorka nazywa swój utwór „powieścią – esejem – pamiętnikiem”. W tej formule obok powieściowych elementów fikcyjnych umieszcza eseistyczną fragmentaryczność i typowy dla pamiętnika autentyzm, realizujący się w żywole autobiograficznym. Podkreśla przełomowy w jej twórczości charakter omawianego tu utworu, który – po *LISTACH STAROPOLSKICH* i *PANACH LESZCZYŃSKICH* – jest kolejnym świadectwem odchodzenia od powieści wywołującej złudzenie dziejącej się prawdy⁸². Deklarowana przez pisarkę zmiana koncepcji powieści historycznej polega na przeniesieniu uwagi z przedstawionego świata historycznego na proces jego poznawania. Stematyzowanie czynności poznawczych – wprowadzenie czytelnika w tajemnice warsztatu archiwisty, porządkującego i interpretującego źródła historyczne oraz w tajemnice warsztatu pisarza beletryzującego te źródła – nadaje powieści cechy zarówno prozy naukowej, jak i eseju. *APOKRYF RODZINNY* stanowi swego rodzaju studium poznawania przeszłości i konstruowania jej obrazu w oparciu o źródła historyczne i wyobraźnię literacką.

Sulikowski porównuje sytuację narracyjną w powieści Malewskiej do sytuacji porządkowania pamiętek rodzinnych po śmierci kogoś bliskiego⁸³. Porządkowanie dokumentów, ich przeglądanie i selekcjonowanie w celu wyłączenia niechcianych, jest zawsze kreowaniem portretu tego, który odszedł. W przypadku Malewskiej to porządkowanie archi-

⁸² *Rozmowa z Hanną Malewską*, s. 6.

⁸³ A. Sulikowski, „*Apokryf rodzinny*” po trzydziestu latach, s. 35.

wum pozostawionego po zmarłych przodkach przyjmuje formę unaracyjniania ich przeszłości. Potomek-historyk, badacz przeszłości rodu, spadkobierca różnorodnych – często przypadkowych – pamiątek, na ich podstawie portretuje przodków, tworząc w ten sposób narrację genealogiczną, fragmentaryczną i apokryficzną zarazem.

Krzysztof Pomian wśród różnych rodzajów narracji historycznej wymienia narrację muzealną⁸⁴. Muzealny model narracji historycznej polega na wytyczeniu trasy wzdłuż poznawanych obiektów, które eksponowane są wraz z załączonymi opisami i komentarzami. Pomian podkreśla rolę tekstów komentujących, poprzez które przedmioty „przemawiają” do oglądającego. W narracji muzealnej proponowany jest taki proces poznawczy, w którym postrzeganie i lektura stanowią jego nieodłączne aspekty. W zależności od rodzaju muzeum, porządek eksponatów opowiada inną historię, czasem dzieje przedmiotu, czasem biografię jednostki, a czasem przebieg okresu historycznego. Według Pomiana cechą narracji historycznej – różniącą ją od narracji fikcyjnej w rozumieniu tradycyjnej powieści historycznej – jest zdolność do zaprogramowania spotkania z przedmiotem rzeczywistym, jak ma to miejsce w muzeum. Narracja historyczna, jak twierdzi, zawsze odsyła poza tekst, ku rzeczywistości materialnej, przedmiotom czy dokumentom. Tak jest też w przypadku powieści Malewskiej, tematyzujących warsztat historyka, a więc także wykorzystywane przez niego źródła. Można w nich rozpoznać cechy narracji historycznej właśnie dzięki aranżowanym przez nią w utworze spotkaniom z przedmiotami rzeczywistymi, jakimi są archiwalia czy pamiątki rodzinne. Przedmioty te wprawdzie w różnym stopniu ulegają ufikcyjnieniu w utworze literackim, ale można powiedzieć, że sporządzone przez autorkę ich opisy pełnią funkcję komentarzy muzealnych. Niewątpliwie bliższe muzealnemu modelowi narracji są *LISTY STAROPOLSKIE*, eksponujące w narracji – jak w gablocie muzealnej – autentyczne dokumenty. Natomiast w *APOKRYFIE RODZINNYM* pisarka obok autentycznych źródeł eksponuje także fikcyjne, przez co sugeruje, że przeszłość jako „nieobecny” przedmiot poznania wymaga zarówno metodologicznej refleksji historyka, jak i poetyckiej wyobraźni pisarza.

⁸⁴ K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, s. 18-27.

Teresa Walas proponuje ekspozycję muzealną jako jeden z możliwych modeli przedstawiania przeszłości, w odniesieniu do historii literatury⁸⁵. Charakteryzuje ją jako przestrzenne uporządkowanie zjawisk zachodzących w czasie, co nadaje historii literatury charakter narracji przedstawiającej „kolejność” zdarzeń i postaci. Propozycja muzealnego modelu przedstawienia rzeczywistości w historiograficznej teorii Pomiana oraz historycznoliterackiej teorii Walas wynika z rozumienia narracji jako ekspozycji. Ekspozycyjny charakter narracji oddaje istotę procesu poznawczego, skierowanego na przedmioty różnorodne, które – jak pisze Walas – łączy raczej związek przylegania niż zależności przyczynowo-skutkowej⁸⁶.

APOKRYF RODZINNY, jako unarracyjniona galeria przodków, realizuje właśnie ekspozycyjno-muzealny model przedstawiania przeszłości. Powieść o fragmentarycznej budowie, epizodyczna i mozaikowa, narzuca lekturę przypominającą przechodzenie od eksponatu do eksponatu. W przypadku narracji historycznej takie przedstawienie może budzić wątpliwości, wynikające z obawy o przekształcenie obrazu przeszłości w szereg oddzielonych od siebie epizodów. Natomiast w przypadku powieści o charakterze autobiograficznym i genealogicznym, w której narracja jest odzwierciedleniem pracy pamięci, efekt galerii jest jej naturalną konsekwencją.

W skład powieściowej galerii wchodzi portrety przodków, przedstawione wiernie, karykaturalnie lub anegdotycznie. Galerię tę można porównać do gmachu pamięci, w którym – zgodnie z zasadami mnemotechniki – umieszczano wyobrażenia pomagające utrwalić w pamięci pożądane treści⁸⁷. Narracja genealogiczna jest wznoszeniem takiego gmachu, wypełnionego mikroopowieściami o ludziach i wydarzeniach, które mają charakter mnemotechnicznych wyobrażeń przechowujących pamięć rodziny.

Galerię jako figurę przedstawiania i poznawania przeszłości wprowadza do swojej refleksji historiograficznej także Michel de Certeau. Poprzez metaforę galerii rozumie on porządek historiograficzny, będą-

85 T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993, s. 86-94.

86 Tamże, s. 86.

87 Por. F. A. Yates, *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, Warszawa 1977, s. 150.

cy efektem ujęcia w narracyjną strukturę – a przez to wyeksponowania – postaci, faktów i epizodów historycznych. Metafora ta obrazuje także proces poznawania przeszłości, mający charakter swoistej marszruty, której kierunek wyznacza narracja przedstawiająca wyobrażenia minionej rzeczywistości⁸⁸.

Takie przedstawienie przeszłości warunkuje proces jej percepcji, przypominający poruszanie się wśród wyeksponowanych obrazów i przedmiotów. Porządek ekspozycji najczęściej wyznaczony jest przez chronologię, natomiast odbiór wymaga zatrzymywania się i kontemplacji, ale też powrotów pozwalających skonfrontować przedmiot z innymi, przedstawionymi później, a pozostającymi w związku przyczynowym. Podobnie APOKRYF RODZINNY wymaga wielokrotnej lektury, powrotów umożliwiających zrozumienie następstw wydarzeń, jakie składają się na liczne wątki biograficzne. Skłania zatem do czytania fragmentarycznego. Jest to model lektury typowy dla takiego sposobu opowiadania historii, który Barthes nazywa „historią w zygzakach”⁸⁹. Określenie to dotyczy sytuacji, w której narrator wprowadzając do opowiadanej historii kolejne postaci, cofa się do ich przodków lub wprowadza dygresje zakłócające linearność przedstawianego czasu, aby następnie wrócić do punktu wyjścia i kontynuować opowieść. Metafora Barthes’a oddaje rytm opowieści rodzinnej, w której skomplikowana siatka pokrewieństw, trudna do opowiedzenia, wymyka się linearnym przedstawieniom. Każda wprowadzana postać pociąga bowiem za sobą kolejne dygresje, co narracji genealogicznej nadaje szczególnie zawiłą strukturę. Efekt galerii, wywołany przez narrację APOKRYFU RODZINNEGO, pozostaje w związku z sylwicznością jako cechą wypowiedzi o fragmentarycznym i epizodycznym charakterze. Wszystkie przywołane tu figury przeszłości – archiwum, sylwa, galeria, a także album z rodzinnymi fotografiami – odtwarzają fragmentaryczną naturę rzeczywistości minionej oraz potwierdzają dramat niemożności jej poznania i przedstawienia. Wszystkie

⁸⁸ M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris 1975, s. 138-139. Badacz koncepcję galerii jako metafory historii wywodzi z propozycji Philippe’a Ariès’a, który omawia galerie historyczne oraz kolekcje portretów historycznych. Zob. P. Ariès, *Czas historii*, s. 171-186.

⁸⁹ R. Barthes, *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 227.

wspomniane tu formy przedstawienia przeszłości są rezultatem trudnej pracy pamięci.

APOKRYF RODZINNY przedstawia skomplikowany i niezwykle dynamiczny proces kształtowania się obrazu przeszłości jako splotu pamięci indywidualnej, zbiorowej i historycznej. Przenikanie się oraz zależność pamięci indywidualnej i zbiorowej opisał w swojej pracy Maurice Halbwachs⁹⁰, natomiast Paul Ricoeur interpretację tej koncepcji wzbogaca o kategorię pamięci historycznej, której ramą referencyjną jest historia narodu, a więc opowiadane przez nią fakty i wydarzenia⁹¹. Wyodrębnienie pamięci historycznej pozwala usytuować człowieka – z jego własnymi wspomnieniami oraz ze wspomnieniami wspólnymi rodzinie – w kontekście przeszłości narodowej. W istocie intencją utworu Malewskiej jest dotarcie do pamięci – jak określa ją Ricoeur – ponadpokoleniowej, gdzie pamięć żywa rodziny łączy się z wiedzą historyczną. Myślę, że sytuację rekonstrukcji dziejów rodziny przez pisarkę dobrze oddają słowa z Ricoeura:

Zrośnięta z opowieścią przodków więź pochodzenia zaszczenia się na ogromnym drzewie genealogicznym, którego korzenie giną w glebie historii. A gdy z kolei opowieść przodków ponownie milknie, anonimowość więzi pokoleniowej góruje nad tym, co wciąż pozostaje cielesnym wymiarem pochodzenia. Pozostaje więc tylko abstrakcyjne pojęcie następstwa pokoleń: anonimowość sprawia, że żywa pamięć rozlewa się po historii⁹².

Pamięć narratorki, kształtowana w trakcie opowieści pod wpływem pamięci rodzinnej i pamięci historycznej, utrwalaona w szkicach portretujących przodków, chroni korzenie rodu przed zniknięciem w „glebie historii”. W trosce o pamięć następnych pokoleń, narratorka pielęgnuje opowieści rodzinne, aby „przodkowie ponownie nie zamilkli”:

Kasia P., która teraz, w czerwcu 1964 r. przeszła chlubnie do drugiej klasy w Krakowie – jest o sto lat i parę epok młodsza od pradiadka, który

⁹⁰ M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa 1969, s. 217-261.

⁹¹ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 523.

⁹² Tamże, s. 525.

w kronice nosił imię Hipolita. Gdyby zechciała kiedykolwiek włączyć ową postać do swojej prehistorii, tego pięknego siwego pana z brodą, którego zna tylko z fotografii, a nie знаła go już i jej matka – powinna by też włączyć trzech innych „pra-” (nie licząc ich żon), nieobecnych rzecz prosta w tym apokryfie, bo byłaby to już inna historia. (...)

Generacji Teresy i Kasi nie interesuje chyba żaden album rodzinny czy sztambuch. Kto wie zresztą? Przecież i my około dziesiątego roku życia nienawidziliśmy albumów oraz opowiadań, jak to było illo tempore⁹³.

Każdy opowiada swoją historię w oparciu o pamięć własną, zbiorową pamięć rodziny oraz pamięć historyczną. Powieść Malewskiej jest ilustracją tezy Halbwachsa głoszącej, że pamięć indywidualna i pamięć zbiorowa są ze sobą związane. Pamięć zbiorowa – tworząca więzi ponadpokoleniowe – udostępnia jednostce doświadczenia wcześniejszych pokoleń. Zarówno wyuczona przeszłość historyczna, jak też przeszłość rodzinna, aktualizowana w opowieściach przodków, stają się jej przeszłością, częścią jej żywej pamięci.

Michel Foucault swoją teorię wiedzy historycznej opiera na tezie głoszącej, że nie można opisać wyczerpująco archiwum jakiegokolwiek kultury, społeczeństwa czy epoki⁹⁴. Analogicznie do tego stwierdzenia trzeba przyjąć, że nie można opisać wyczerpująco ani archiwum rodzinnego, ani naszego własnego archiwum, a więc zasobu wypowiedzi, których przedmiotem jest rodzina, bądź my sami. Archiwum zawsze jawi nam się we fragmentach, a im bardziej czas oddziela nas od dokumentów, tym więcej w nich luk. Opisywanie archiwum jest więc w istocie jego odkrywaniem, nigdy niezakończonym i nigdy w całości niezrealizowanym.

APOKRYF RODZINNY jest próbą odtworzenia archiwum rodzinnego, a zatem także własnego archiwum autorki. Zaproponowana przez nią narracja genealogiczna jest zapisem interpretacji dostępnych dokumentów rodzinnych. W określeniu „dostępnych” zawiera się istota archiwum, a więc jego nieciągłość i fragmentaryczność, które są cechami każdego zbioru dokumentów. Można zatem powiedzieć, że z omawianych tu powieści Malewskiej wyłania się teoria archiwum bliska teorii

⁹³ H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, s. 244-245.

⁹⁴ Foucault rozumie archiwum nie tylko jako zbiór dokumentów, ale przede wszystkim jako system formowania się, trwania i przekształcania wypowiedzi, a więc jako sposób korzystania ze zgromadzonych dokumentów. Por. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 165-166.

Foucaulta. W jej rozumieniu archiwum jest formą praktyki historiograficznej, która porządkuje i organizuje wciąż na nowo zasób wypowiedzi, tym samym aktualizując je i zapewniając im trwanie. Zasada ta dotyczy zarówno opracowanych przez nią w LISTACH STAROPOLSKICH zbiorów Archiwum Kórnickiego, jak też opisanego w APOKRYFIE RODZINNYM archiwum domowego.

Przedstawiona tu teoria archiwum prowokuje pytanie, czy dokumenty, które przetrwały – pielęgnowane przez pokolenia – rzeczywiście najlepiej oddają obraz przeszłości. Być może ważniejsze byłyby te, które zostały zniszczone, a szczególnie te, które zostały zniszczone świadomie. Są też takie dokumenty, których obecność jest sprawą przypadku, które przechowały się same, biernie przechodząc z pokolenia na pokolenie. Obecność bądź nieobecność dokumentów w archiwum może być zatem efektem przypadku lub manipulacji tych, którzy je reorganizują, zarządzając tym samym zbiorową pamięcią grupy społecznej, na przykład rodziny. Archiwum rozumiane jako zbiór dokumentów pełni w powieściach Malewskiej funkcję metafory dostępu do przeszłości. Natomiast rozumiane jako zbiór dokumentów używanych, reorganizowanych i aktualizowanych staje się metaforą operacji historiograficznej.

Problem obecności i nieobecności dokumentów w archiwum podejmuje Domańska, zauważając, że w archiwach najciekawsze jest to, czego w nich nie ma, a więc – jak pisze – „brak i nieobecność powinny stać się podstawowymi kategoriami archiwistyki”⁹⁵. Dlatego też wprowadzona przez Malewską idea apokryficzności – włączająca do historii fakty nieobecne, a możliwe – staje się ważnym aspektem w refleksji historiograficznej. Narracja genealogiczna, jak każda narracja historyczna, oparta jest bowiem na wyborze bohaterów i faktów, wyborze zarówno włączającym, jak i wyłączającym, a więc mającym charakter manipulacji. Malewska zauważa, że włączenie do opowieści innych przodków, nieobecnych w pisanym przez nią apokryfie, byłoby tworzeniem innej historii.

Każda aktualizacja archiwum, szczególnie rodzinnego, jest w istocie manifestacją odpowiedzialności za pamięć o przodkach. Archiwista jest

⁹⁵ E. Domańska, *Adieu (wspomnienia o Profesorze Topolskim)*, [w:] *Światopoglądy historiograficzne*, pod red. J. Pomorskiego, Lublin 2002, s. 82.

bowiem – jak podkreśla Domańska – strażnikiem pamięci oraz świadomym dłużnikiem tych, którzy odeszli⁹⁶. Badaczka opisuje przestrzeń archiwum poprzez metaforę katakumb, w których dokumenty, czyli ślady ludzkiej aktywności, są przechowywane w teczkach, niczym kości w trumnach. Rozwijając tę metaforę przedstawia archiwistę jako Charona, będącego pośrednikiem między światem żywych i umarłych. Według Domańskiej tworzenie archiwum jest zadaniem egzystencjalnym.

Istotą narracji genealogicznej jest ukształtowanie rodzinnego archiwum, wspólnej pamięci rodziny, a więc tym samym – jak można powiedzieć za Ricoeurem – kreowanie „potrójnego królestwa przodków, współczesnych i następców”⁹⁷. Narratorka biorąc na siebie obowiązek budowania pamięci ponadpokoleniowej, przyjmuje rolę pośrednika – rodzinnego Charona – między żywymi i umarłymi. Ślady pozostawione przez przodków – dokumenty, listy, strzępy notatek, fotografie – przekształca, na drodze interpretacji, w żywą pamięć.



⁹⁶ Tamże, s. 82-83.

⁹⁷ Jest to metafora, którą Ricoeur przywołuje za Alfredem Schutzem dla zilustrowania tezy o fenomenie pamięci ponadpokoleniowej. Zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 525.

ROZDZIAŁ IV

*Opowieści
z antykwariatu*

Historia antykwaryczna

„Historia antykwarska” wyodrębniona przez Friedricha Nietzschego – obok historii monumentalnej i krytycznej¹ – zajmuje ważne miejsce w refleksji historycznej. Jest to historia pisana z perspektywy „próżniaka, który chciwy rozrywki i sensacji, włóczy się jak wśród nagromadzonych skarbów galerii”², czerpiąc przyjemność z poszukiwania w przeszłości ciekawostek. W wyobrażeniu Nietzschego historyk-tradycjonalista przyjmujący postawę antykwarską przypomina „rozpieszczonego próżniaka w ogrodzie wiedzy”³, który otacza się wonią pleśni i ulega „widowisku ślepego szału zbierania”⁴, pielęgnując, aby zatrzymać dla potomnych to, co dawne. Stąd też wynika przeświadczenie, że tak rozumiana historia zachowuje zbutwiałe fragmenty minionego świata, nie służąc życiu.

Krytykowana przez filozofa postawa budzi także jego pozytywne emocje. Przyznaje on bowiem antykwariuszowi zdolność duchowego kontaktu z minioną rzeczywistością, umiejętność wyszukiwania sensu

¹ Friedrich Nietzsche wyróżnia trzy rodzaje historii wynikające z trzech postaw wobec niej. Historię monumentalną jako uprawianą z perspektywy działacza i polityka, historię antykwarską pisana przez tradycjonalistę i czciciela przeszłości oraz historię krytyczną, która służy człowiekowi cierpiącemu jako „środek przeciwko rezygnacji”. Zob. F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*, [w:] tenże, *Niewczesne rozważania*, przeł. L. Staff, Warszawa 1923.

O historii antykwarycznej (w kontekście historii krytycznej, brązowniczej, naukowej), w nawiązaniu do koncepcji Nietzschego, pisze także Luis González, *O rozlicznych korzyściach z historii*, [w:] *Po co nam historia?*, przeł. M. Mróz, Warszawa 1985, s. 47-49.

² F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*, s. 112.

³ Tamże, s. 97.

⁴ Tamże, s. 122.

w zacierających się śladach przeszłości oraz odczytywania jej palimpsestowej natury⁵. Otaczanie się przedmiotami z odległych epok, nawet – jak mówi filozof – zbutwiałymi i zestarzałymi, wyraża potrzebę budowania świata bezpiecznego, a więc zakorzenionego w przeszłości. Zwykle, codzienne przedmioty należące niegdyś do przodków niosą bowiem doświadczenie ciągłości dziejów.

Koncepcja Nietzschego, motywowana wprawdzie przekonaniem filozofa o szkodliwości historii paraliżującej wszelkie działania, wprowadza jednak ciekawe wyobrażenie antykwaryczności nie tylko jako idei gromadzenia przedmiotów z przeszłości, ale też jako towarzyszącą temu przyjemność obcowania poprzez te przedmioty z odległymi epokami.

Problem historii antykwarycznej powrócił w refleksji Haydena White'a, który – za Nietzschem – rozumie ją jako badanie przeszłości, będące celem samym w sobie. Antykwariusza postrzega więc jako „uciekającego od problemów teraźniejszości w czysto prywatną przeszłość”⁶ i porównuje go do kulturowego nekrofila szukającego wartości w tym, co martwe. Historia antykwaryczna – rekonstruująca przeszłość „taką, jaka była” – wpisuje się więc w pozytywistyczną filozofię historii, opartą na tezie o możliwości obiektywnego przedstawienia zdarzeń minionych. Historii antykwarycznej przeciwstawia White historię konstruującą obraz przeszłości na podstawie źródeł interpretowanych z perspektywy badacza i jego epoki. Zadaniem historyka nie jest zatem kontemplowanie nagromadzonych skarbów przeszłości, ale zrozumienie, jaką rolę pełnią one w teraźniejszości oraz przyjęcie odpowiedzialności za charakter wiedzy historycznej.

Antykwarycznemu rozumieniu historii, odnoszącemu się w przywołanych tu koncepcjach do obiektywnego odtwarzania przeszłości⁷, chciałabym nadać inne znaczenie, które wynika z natury antykwariatu jako swoistego miejsca kontaktu z przeszłością. Antykwariat bowiem oferuje

⁵ Tamże, s. 120.

⁶ H. White, *Brzemie historii*, przeł. E. Domańska, [w:] tenże, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej, Kraków 2000, s. 61.

⁷ Kategorię „historii antykwarycznej” przywołuje też Katarzyna Rosner dla określenia obecnego na przełomie XIX i XX wieku rozumienia historii jako rekonstrukcji przeszłości. Zob.: K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 78.

doświadczenie przeszłości fragmentarycznej i nieciągłej, co uniemożliwia obiektywną rekonstrukcję jej obrazu. Tym samym staje się środowiskiem sprzyjającym narratywistycznej filozofii historii, opartej na przekonaniu, że w narracji, z fragmentarycznych źródeł, konstruowany jest niepełny i subiektywny obraz świata historycznego.

Antykwariat jest miejscem, w którym – podobnie jak w archiwum – może zrealizować się jedno z najtrwalszych pragnień ludzkości, pragnienie – jak określa je Hans Ulrich Gumbrecht – by uczynić przeszłość obecną⁸. Pragnienie uobecniania przeszłości wiąże on z marzeniem o wszechwiedzy i wieczności, gdyż doświadczenie historyczne rozumie właśnie jako formę przekraczania granic czasowych, w których życie człowieka jest zamknięte⁹. Gumbrecht podkreśla w swoich rozprawach stronę zmysłową doświadczenia historycznego, mówi o rosnącej potrzebie „dotykania przeszłości”, potrzebie przejawiającej się w gromadzeniu starych przedmiotów, w obcowaniu z autentycznymi źródłami historycznymi traktowanymi jako prawdziwe fragmenty rzeczywistości minionej. Dzięki nim antykwariat daje złudzenie bezpośredniego kontaktu z przeszłością i pozwala wędrować wyobraźni po odległych światach.

Fragmentaryczność obrazu przeszłości, jaki powstaje w antykwariacie jest konsekwencją zjawiska, które Stephen Greenblatt nazywa „przemieszczeniem”, a które towarzyszy wszelkim formom gromadzenia przedmiotów wyrwanych z ich macierzystego kontekstu. O przemieszczeniu, a tym samym nowym skontekstualizowaniu, można więc mówić wówczas, kiedy przedmioty przechodzą z obszaru jednej praktyki społecznej do innej, a więc z obszaru praktyki religijnej czy życia codziennego do obszaru praktyki edukacyjnej, badawczej, jaka ma miejsce na przykład w muzeum¹⁰. W przypadku antykwariatu natomiast można

⁸ Gumbrecht tak oto charakteryzuje tę postawę: „Myślę tutaj o uobecnieniu przeszłości w rzeczach znajdujących się w muzeach, w przedmiotach, które można dotknąć i wobec których znajdujemy się w przestrzennej bliskości.” Zob. H. U. Gumbrecht, *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, przeł. E. Domańska, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2002, s. 118.

⁹ Por. H. U. Gumbrecht, *Gdy przestaliśmy uczyć się od historii*, przeł. M. Zapędowska, *Pamięć, etyka i historia*, s. 197.

¹⁰ S. Greenblatt, *Rezonans i zachwyt*, przeł. A. Wilson, [w:] *Poetyma kulturowa. Pisma wybrane*, pod red. K. Kujawińskiej-Courtney, Kraków 2006, s. 159-160.

mówić o praktyce komercyjnej. W procesie tym przedmioty codziennego użytku, stając się tekstami kultury czy źródłami historycznymi, zaczynają pełnić nowe funkcje i żyć własnym życiem. Greenblatt nazywa je „tekstowymi relikdami”, które przewędrowały przez dzieje jako świadkowie różnych wydarzeń, współtworząc historię różnych ludzi, uczestnicząc w różnych konfliktach. Badaczka fascynują dzieje przedmiotów z przeszłości, opowiadane poprzez fizycznie obecne na nich ślady użytkowania, ingerencji, działań niszczycielskich czy po prostu dotyku ludzkich dłoni¹¹. Te przedmioty-relikty z minionych epok ekspozowane najczęściej w muzeum lub antykwariacie, Greenblatt obejmuje wspólną nazwą „ocalałych śladów wizualnych”. Przypisuje im zdolność wywoływania oddźwięku i zachwyty. Oddźwięk rozumie jako siłę oddziaływania przedmiotu, który w percepcji odbiorcy nabiera szczególnej wymowy i znaczenia, często dzięki śladom pozostawionym przez wcześniejszych użytkowników. Zachwyty natomiast rozumie jako zdolność przedmiotu do przykuwania uwagi i budzenia poczucia jego niepowtarzalności¹². Przedmioty-relikty – ekspozowane zarówno w muzeum, jak i antykwariacie – dowodzą kruchości kultury materialnej nie tylko dlatego, że noszą na sobie ślady zniszczenia. Ich obecność w teraźniejszości budzi refleksję nad nieobecnością innych przedmiotów, które zapewne zdecydowałyby o innym obrazie rzeczywistości.

Antykwariat, będąc kolekcją często przypadkowo zgromadzonych fragmentów przeszłości, dobrze ilustruje zjawisko przemieszczania przedmiotów wyrwanych z określającego go kontekstu. Jest zatem miejscem takiego doświadczenia przeszłości, jakie Krzysztof Pomian nazywa ułamkowym i pokawałkowym:

Jakoż przeszłość, którą udostępnia się poznaniu za pośrednictwem reprezentujących ją wśród nas szczątków, jest zawsze ułamkowa, niezupełna i wyrwana z kontekstu. Ułamkowa, bo dociera do nas w kawałkach. Niezupełna, bo te kawałki, nawet zebrane razem, nigdy nie pozwalają odtworzyć całości, do której należały. Wyrwana z kontekstu, bo przebywają one teraz w otoczeniu różnym od tego, w jakim znajdowały się pierwotnie¹³.

¹¹ Tamże, s. 175.

¹² Tamże, s. 172-176.

¹³ K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006, s. 39.

Przeszłość ułamkowa, niezupełna i wyrwana z kontekstu uobecnia się zarówno w antykwariacie, jak i w muzeum, chociaż eksponaty zgromadzone w obu tych miejscach przeznaczone są dla różnych „konsumentów historii”¹⁴, jak nazywa Pomian użytkowników przeszłości.

Obecność antykwariatu w refleksji historycznej wiąże się ze szczególną postawą wynikającą z zadziwienia przeszłością, a w konsekwencji poszukiwania w niej ciekawostek i osobliwości. Philippe Ariès w książce CZAS HISTORII genezę takiej postawy odnajduje w XVI i XVII-wiecznych upodobaniach kolekcjonerskich, dzięki którym powstawały gabinety historyczne gromadzące stare dokumenty i przedmioty. Podkreśla też, że współczesne – często komercyjne – zainteresowanie historią, bliższe jest postawie antykwariusza niż pisarza czy uczonego¹⁵. Pomian, podobnie jak Ariès, kolekcjonerskie upodobania sprzed wieków tłumaczy fenomenem „kultury ciekawości”, przejawiającej się w tworzeniu różnego typu gabinetów osobliwości, w tym także gabinetów starożytności¹⁶. Z fenomenem tym wiąże także rozwój antykwariatów oraz karierę antykwariuszy, zajmujących się najpierw badaniem zabytków antycznych, a potem także ich sprzedażą.

Tematem refleksji Pomiana jest także problem rekonstruowania obrazu przeszłości na podstawie zbiorów antykwarycznych. Według niego przedmioty z przeszłości pośredniczą między światem widzialnym – teraźniejszością, do której należą – a światem niewidzialnym, przeszłością, która bezpowrotnie minęła¹⁷. Zbiory antykwaryczne niewątpliwie pełnią taką funkcję, pobudzając wyobraźnię, która obudowuje je kontekstami i interpretacjami, tworząc w ten sposób obraz fragmentu przeszłości mikroskopowo podglądanej poprzez pojedyncze przedmioty.

¹⁴ Tamże, s. 37.

¹⁵ P. Ariès, *Czas historii*, przeł. B. Szwarzman-Czarnota, Gdańsk, Warszawa 1996, s. 171-172.

¹⁶ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż, Wenecja XVI-XVII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Warszawa 1996, s. 63-85; Zob. też K. Pomian, *Kolekcjonerstwo i filozofia. Narodziny współczesnego muzeum*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”, t. XXI, 1975 oraz M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.

¹⁷ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, s. 31-38.

Andrzej Ryszkiewicz¹⁸ natomiast poddaje refleksji postawę miłośników przeszłości, których łudzą niezwykłymi znaleziskami antykwariaty, pchle targi czy jarmarki staroci i którzy gromadzą materialne fragmenty minionego świata, aby swój świat nimi dopełnić. Zauważa też, że potrzebie gromadzenia „antykwów” towarzyszy często potrzeba opowiadania o nich. Kolekcjonerzy czynią je przedmiotem niezwykłych opowieści, dzięki czemu „historia antykwaryczna” ma zazwyczaj charakter anegdotyczny, gawędziarski, a nawet plotkarski. W niezwykłej atmosferze antykwariatu powstają zatem mikroopowieści, których fabuła zorganizowana jest wokół drobnych przedmiotów pochodzących z przeszłości lub związanych z nimi ciekawostek.

Historię opowiadaną w oparciu o takie źródła, jakimi są zbiory antykwaryczne można zatem nazwać – posługując się metaforą zawartą w tytule książki François Dosse’a – „historią w okrucinach”¹⁹. Antykwariat jest miejscem, gdzie w istocie gromadzone są okruciny przeszłości, a więc opowieść o nich musi być fragmentaryczna. Antykwariusz, kolekcjonując stare przedmioty, kolekcjonuje tym samym ich historie (mikrohistorie). Opowiada w nich dzieje (biografie²⁰) zgromadzonych eksponatów, czyli opowiada o ich podróżach w czasie i funkcjach, jakie pełniły podczas swojego życia, o śladach, które pozostawił na nich czas i kolejni użytkownicy. W ten sposób nadaje przedmiotom wartość antykwaryczną, w aspekcie estetycznym i handlowym. Antykwariat jest więc miejscem, w którym przeszłość otaczana pietyzmem staje się jednocześnie towarem.

¹⁸ A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981, s. 5-10.

¹⁹ Zob. F. Dosse, *L'Histoire en miettes, des Annales à la nouvelle histoire*, Paris, 1987. Autor przez taką formułę rozumie, charakterystyczne dla współczesnej historiografii, odejście od ujęć globalizujących na rzecz uprawiania historii w rozdrobnieniu na różne specjalistyczne dziedziny. Efektem tego jest także rozdrobnienie obrazu przeszłości.

²⁰ Ewa Domańska w projekt historii nieantropocentrycznej, należącej do historii niekonwencjonalnych, włącza biograficzne podejście do rzeczy, powstałe w wyniku tzw. „zwrotu ku rzeczom”. Biograficzne podejście do rzeczy opiera się na założeniu, że mają one swoją tożsamość i swoje życie, na które składają się pełnione przez nie funkcje. Zob. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 104-127.

Antykwaryczność w refleksji literaturoznawczej

Obecność tematu antykwarycznego w literaturze wynika niewątpliwie z fascynacji przeszłością, uobecniająca się w pozostałych po niej fragmentach. Przeszłość, która bezpowrotnie minęła, może powracać w pojedynczych przedmiotach, w „opowiadanych” przez nie historiach. Antykwariat jako kolekcja przedmiotów z przeszłości jest tu więc postrzegany jako metafora historii, zawsze przedstawiającej przeszłość we fragmentach i zawsze nieciągłej.

Ważne dla refleksji literaturoznawczej jest przedstawienie idei antykwaryczności przez Borysa Reizowa, który różnicując metody pisania o przeszłości, obok archeologicznej i etnograficznej, przedstawia także metodę antykwaryczną. Metoda ta – poprzez przywołanie często błażych szczegółów z przeszłości – umożliwia przekroczenie obcości świata historycznego, a tym samym ukazania jego uroków. Konkretnie bowiem, jak zauważa Reizow, unaocznia dawną rzeczywistość, odsłania niezwykłą atmosferę minionych epok i daje czytelnikowi wrażenie bezpośredniego z nimi kontaktu²¹.

Tadeusz Bujnicki przedstawia antykwaryzm jako metodę nasycania historycznością fabuły wczesnych, XVIII-wiecznych powieści, która polegała na inkrustowaniu tekstu elementami „niefikcyjnymi”, czyli drobnymi realiami historycznymi dla uzyskania „iluzji dawności”. Efektem takiego zabiegu jest nagromadzenie w utworze detalicznie przedstawionych przedmiotów i zjawisk typowych dla epoki, związanych z architek-

²¹ B. Reizow, *Francuska powieść historyczna w epoce romantyzmu*, przeł. P. Hertz, Warszawa 1969, s. 63.

tura, modą, życiem codziennym. Skupienie uwagi na szczegółach – co miało na celu przybliżyć odbiorcy minioną rzeczywistość – pozbawiało powieść dynamiczności, a nawet, jak zauważa badacz, czyniło z niej katalogowe zestawienie nazw przedmiotów²². Zabieg gromadzenia przedmiotów i opatrywania ich szczegółowymi komentarzami nadaje powieści cechy dyskursu historycznego. Natomiast przestrzeń powieściowa wypełniona skatalogowanymi przedmiotami nabiera cech przestrzeni antykwarycznej lub muzealnej.

Kazimierz Bartoszyński kategorię antykwaryczności wiąże z XIX-wieczną sytuacją powieści historycznej, której funkcję postrzegano jako formę uzupełniania schematycznej i ogólnej wiedzy na temat przeszłości. Przedstawiany w powieści obraz rzeczywistości historycznej, poprzez silnie akcentowany konkret, stwarzał iluzję naocznego kontaktu z tym, co odległe oraz iluzję bliskości tego, co obce i egzotyczne. Badacz podkreśla, że powieści historyczne, których twórcy budują świat przedstawiony często nadmiernie wypełniając go konkretem, ułatwiają odbiorcy zadomowienie się w iluzyjnym powieściowym świecie²³.

Kategoria antykwaryczności odnosi się zatem do – realizujących założenia pozytywistycznej filozofii historii – narracji historycznych, jak i narracji powieściowych o tematyce historycznej. Ich autorzy, dbając o efekt realności, przedstawiają rzeczywistość z przeświadczeniem o możliwości zrekonstruowania i wyjaśnienia zdarzeń z przeszłości. Określenie „antykwaryczna” używane jest zatem do charakterystyki historycznej powieści realistycznej, mającej na celu przywołanie atmosfery epoki przez nagromadzenie malowniczych konkretów.

Ideę antykwaryczności – odnoszoną do narracji literackiej – chciałabym rozszerzyć poza jej klasyczne użycie, na powieść Jacka Bocheńskiego BOSKI JULIUSZ. Podtytuł powieści, ZAPISKI ANTYKWARIUSZA, sugeruje, że wiedza o świecie starożytnym jest tu przekazana w formie fragmenta-

²² T. Bujnicki, *Sienkiewicz i historia. Studia*, Warszawa 1981, s. 15, 59. Autor jako przykład powieści katalogowo zbierającej i opisującej przedmioty z epoki przytacza *Jana z Tęczyna* Juliana Ursyna Niemcewicza.

²³ K. Bartoszyński, *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991, s. 72-73. Autor za najbardziej reprezentatywne przykłady powieści antykwarycznej uznaje *Salammbô* Gustawa Flauberta oraz *Romans pewnej mumii* Théophile'a Gautiera.

rycznej przez antykwariusza. Tym samym wskazuje na antykwariat jako miejsce, w którym przeszłość jest poznawana, a efektem tego poznania jest nieciągły obraz wyłaniający się z brulionowego zapisu. Bocheński w swojej niefabularnej powieści proponuje taki model narracji – bliższy konstruktywistycznej niż realistycznej filozofii historii – którego celem jest nie tyle przekazanie wiedzy historycznej, ile przedstawienie warunków jej wytwarzania. Intencją pisarza nie jest rekonstrukcja obrazu przeszłości, ale ujawnienie metodologicznych problemów konstruowania tego obrazu. Narracja w powieści Bocheńskiego ma charakter dyskursywny, jest zapisem procesu poznawania i rozumienia przeszłości.

Zmiana użycia kategorii antykwaryczności wskazuje na przemianę, jakim uległa powieść historyczna, od obiektywnego przedstawiania przeszłości przez narratora wszechwiedzącego do subiektywnego obrazu kreowanego przez narratora-badacza. Narrator w roli antykwariusza, jak u Malewskiej w roli archiwisty, zмага się z przeszłością jako przedmiotem poznania i przedstawienia. W powieściach Malewskiej i Bocheńskiego historyk świadom epistemologicznego dramatu, w którym uczestniczy, czyni go także tematem swojej wypowiedzi.

Antykwariusz w BOSKIM JULIUSZU opowiada historię, która niewiele ma wspólnego z XIX-wiecznym antykwaryzmem. Narratora bowiem bardziej interesuje proces badania i przedstawiania przeszłości niż wywołanie iluzji bezpośredniego z nią kontaktu²⁴. Bocheński kreuje taką sytuację narracyjną, którą można nazwać antykwarycznym modelem rozumienia przeszłości i opowiadania o niej. W omawianej powieści jest ona jednocześnie procesem poznawczym, przebiegającym w przestrzeni antykwariatu, przestrzeni rozumianej dosłownie i metaforycznie²⁵.

²⁴ Co nie znaczy, że autor *Boskiego Juliusza* jest obojętny na konkret. Bocheński tak motywuje fascynację konkretem: „Radość z pochwylenia konkretności jest radością elementarną, radością zmysłów, radością dotykania, czucia, doznawania rzeczy. Jest to jakby sama radość życia”. Zob. J. Bocheński, *Rzeczy stare i nowe*, „Twórczość” 1973, nr 1, s. 81.

²⁵ Gérard Genette wprowadza kategorię przestrzeni omawianej i mówiącej. Pierwsza to przestrzeń w znaczeniu fizycznym, przestrzeń-treść, druga – przestrzeń w znaczeniu metaforycznym, przestrzeń-przenośnia. Jest to punkt wyjścia Genette’a do budowania koncepcji „metafor przestrzennych”. Zob. G. Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 228-231. Koncepcję metafor przestrzennych rozwija też M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, [w:] tenże, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 198-205.

Narrator-antykwariusz sporządza swoje zapiski w realnym antykwariacie, który w wymiarze metaforycznym odzwierciedla sytuację poznawczą. Na podstawie zgromadzonych materialnych śladów przeszłości, tworzy jej fragmentaryczne wyobrażenie. Takie doświadczenie powraca w literaturze tematyzującej przestrzeń antykwariatu jako scenerię, w której – w atmosferze niezwykłości i tajemniczości – rozpoczyna się podróż w przeszłość. Podróż, która staje się przygodą romantyczną albo detektywistyczną. Warto zatem przywołać kilka literackich tematyzacji antykwariatu, dopełniających jego rozumienie jako metafory dostępu do przeszłości.

Przykładem wykorzystania motywu antykwarycznego do fabularnej konstrukcji opowieści grozy są, stanowiące klasykę gatunku, *OPowieści STAREGO ANTYKWARIUSZA* M. R. Jamesa²⁶. Pasję narratora, tytułowego antykwariusza, stanowi rozwiązywanie zagadek kryminalnych, tajemniczych i makabrycznych. Do prawdy o mrocznej przeszłości dochodzi zawsze na drodze interpretacji starych dokumentów, sprawozdań procesu sądowego, magicznych run, odnalezionych rękopisów, napisów na stallach w katedrze, czy topograficznych rycin. Każda przygoda interpretacyjna jest tematem kolejnej opowieści, a w jednej z ciekawszych antykwariusz odczytuje makabryczną tajemnicę z przeszłości wpisaną w kształt ogrodowego labiryntu.

M. R.²⁷ James w swoich opowieściach z początku XX wieku kreuje postać antykwariusza-detektywa, który prowadzi śledztwo w oparciu o różnego typu źródła historyczne, źródła zawsze niekompletne i uszkodzone. Zadaniem detektywa i historyka zarazem jest więc rekonstrukcja źródeł, a następnie interpretacja. Antykwariusz Jamesa postrzega przeszłość jako zbiór zagadek kryminalnych, których rozwiązań należy szukać w starych dokumentach. Jego celem staje się zatem tropienie tajemnic przeszłości. *OPowieści STAREGO ANTYKWARIUSZA* mają też – na co zwraca uwagę Joanna Kokot – charakter metatematyczny²⁸. Pisarz bowiem nie

²⁶ M. R. James, *Opowieści starego antykwariusza*, przeł. J. Mroczkowska, R. Lipski, Toruń 2005.

²⁷ M(ontaque) R(hodes) James występuje pod pseudonimem literackim jako M. R. James.

²⁸ Zob. J. Kokot, *Duchy starego antykwariatu. Model świata w opowiadaniach M. R. Jamesa*, „Acta Neophilologica” 2000, nr 2, s. 108-109.

tylko opowiada historie niesamowite, ale przede wszystkim opowiada o warsztacie antykwariusza i jego pasji poszukiwania starych dokumentów, które pozwalają wyjaśnić i zrozumieć zdarzenia z przeszłości.

Opowieści Jamesa odsłaniają ciekawy aspekt praktyki historycznej antykwariusza jako detektywa prowadzącego śledztwo i ustalającego na podstawie zeznań świadków – czyli źródeł historycznych – przebieg wydarzeń w przeszłości. Taka rola antykwariusza wpisuje się w – obecną w refleksji historiograficznej – metaforę śledztwa. John Arnold na przykład nazywa pracę historyka „sztuką trafnego zgadywania”²⁹, a Jan Widacki opisuje metody pracy historyka rozwiązującego kryminalne zagadki przeszłości³⁰.

Innym przykładem stematyzowania antykwariatu oraz roli antykwariusza, jest powieść Honoré de Balzaca *JASZCZUR*. Autor przedstawił miejsce, w którym zgromadzono przedmioty pochodzące z różnych kultur i różnych czasów. Fragmenty przeszłości, dla których antykwariat jest przystankiem w ich podróży w czasie, wymieszane ze sobą, sprawiają wrażenie przypadkowego zbioru, groteskowego i magicznego zarazem. W takiej przestrzeni właśnie następuje kontakt z odległą rzeczywistością i ma on wymiar zarówno realny, jak też fantasmagoryczny. Każdy przedmiot pobudza wyobraźnię, otwiera jakiś obszar przeszłości i wprowadza faustyczną aurę zwycięstwa nad czasem.

Waza sewrska, na której pani Jacotot wymalowała Napoleona znajdowała się obok sfinksa poświęconego Sezostriowi. (...) Rożen leżał na monstrancji, szabla republikańska na średniowiecznym arkabuzie. (...) Narzędzia śmierci, sztylety, samopały, broń opatrzona zdradliwym sekretem, pomieszczone z narzędziami życia: wazy porcelanowe, saskie talerze, przezroczyste chińskie filiżanki, stare solniczki, feudalne puzderka. (...) Do tego uparty kurz zasnuł lekko wszystkie owe przedmioty, których ostre lub płynne i kręte linie rodziły malownicze efekty.

(...) Widok tych istnień narodów i jednostek, zaklętych w dokumenty ludzkie, które po nich przetrwały, zamroczył młodego człowieka; chęć, która go pchnęła do tego magazynu, ziściła się; opuścił realne życie, wstał w świat złudy, w czarowne pałace ekstazy, gdzie wszechświat objawił mu się w strzępach, w ognistych smugach (...).

²⁹ J. H. Arnold, *Historia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. J. Jaworska, Warszawa 2001, s. 23.

³⁰ J. Widacki, *Detektywi na tropach zagadek historycznych*, Katowice 1988.

Egipt, sztywny, tajemniczy, wstał ze swych piasków wcielony w mię spowitą w czarne przepaski; (...) Peten świeżości i wdzięku, białością lśniący marmurowy posąg na kolumnie kręcącej, rozwitej w kształt kielicha, mówił mu o rozkosznych mitach Grecji i Jonii. (...) Dotykając mozaiki z law Wezuwiusza i Etny, dusza jego ulatywała ku gorącym i dzikim Włochom; (...) Ujrzał w kamei podboje Aleksandra, rzezie Pizarra w starą rusznicy, wojny religijne, rozszalałe, namiętne, okrutne, na dnie kasku. To znów dworne obrazy rycerstwa wykwitły z cudnie nabijanej, pięknie wypolerowanej mediolańskiej zbroi, w której spod przyłbicy błyszcząły jeszcze oczy rycerza³¹.

Balzac wprowadza do antykwariatu młodego klienta, Rafaela, marzyciela o rozbudzonej wyobraźni, dzięki której kontemplowane przez niego przedmioty przenoszą go w inne, odległe światy. Przedmioty zgromadzone w magazynie starożytności są jak zaklęcia wywołujące przeszłość, która niczym w kalejdoskopowych obrazach rozbłyskuje przed Rafaelem. W antykwariacie uobecnia się więc czas miniony w doświadczeniu, które można nazwać natchnieniem historycznym, ożywiającym w wyobraźni dawne wydarzenia. Zgromadzona przez antykwariusza kolekcja przedmiotów przenosi Rafaela w świat fantastyczny. Tajemniczy, stary antykwariusz jak Mefistofeles czy czarnoksiężnik proponuje mu pakt, ofiarując skórę jaszczura, która może spełnić każde życzenie, ale w zamian skraca jego życie. Tak więc – jak zauważa Maria Janion – antykwariusz sprzedaje Rafaelowi los³².

Motyw antykwariatu wykorzystuje też Zuzanna Rabska w swoim opowiadaniu zatytułowanym ANTYKWARIUSZ BAZYLI. Tytułowy bohater to kolekcjoner starych książek, czerpiący rozkosz z obcowania z nimi, uchodzący w bibliofilskim świecie za dziwaka, który skupuje unikaty, ale ich nie sprzedaje. Klient, zdziwiony tym faktem, pyta poirytowany: „na co antykwarnia?”. W odpowiedzi słyszy:

Abym mógł w niej widywać ot, jak na przykład w tej chwili, ludzi umiejących ocenić rzadkie stare druki. (...) Tutaj ma wstęp każdy, słyszy pan, każdy, kogo interesują książki! U siebie musiałbym robić selekcję, nie mógłbym otwierać drzwi tym wszystkim, którym tu je otwieram i w których duszę zaszczipiam przy tej sposobności szlachetne zamiłowanie do

³¹ H. de Balzac, *Jaszczur*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1996, s. 21-23.

³² M. Janion, *Zyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 6.

ksiąg, które tak umiła życie i bez których, jak słusznie twierdzi Seneka, życie byłoby grobem ludzi żyjących. Tutaj nie ma martwoty, tutaj jest ruch, ruch, który ożywia i odmładza mnie i moje książki. Tutaj książki przeżywają jakieś przygody, wracają do swoich dawnych właścicieli, tu mogę je złożyć we właściwe ręce, aby z nich powstały inne książki³³.

Bazyli wnosi do profesji antykwariusza fascynację starymi księgami i ludźmi, którzy tych książek potrzebują. Antykwariat staje się zatem miejscem spotkania z książkami i czytelnikami oraz miejscem spotkania z przeszłością wyłaniającą się ze starych dokumentów. Tu, dzięki zgromadzonym starodrukom, rozbrzmiewają głosy z przeszłości, tu odbywają się rozmowy z umarłymi. Antykwariusz przyjmuje rolę hermeneuty, pośrednika między tekstami, które gromadzi i pielęgnuje a współczesnym mu odbiorcą. Uczy go odczytywania starych tekstów i wsłuchiwania się w głoszone przez nie prawdy. Opowiadanie Rabskiej dopełnia literacką figurę antykwariusza – u Jamesa występującego w roli detektywa, u Balzaca w roli maga – o funkcję strażnika tradycji.

Przywołane tu tematyizacje antykwariatu zwielokrotniają jego metaforyczne znaczenie. We wszystkich literackich przedstawieniach staje się on w toku narracji metaforą dostępu do przeszłości. Antykwariusz bowiem, kolekcjonując przedmioty, które kiedyś należały do innej rzeczywistości historycznej, kolekcjonuje też związane z nimi historie. Przedmioty, obecne ślady przeszłości, stają się źródłem fragmentarycznej wiedzy o nieobecnej przeszłości.

³³ Z. Rabska, *Antykwariusz Bazyli*, z cyklu „Dialogi o książce”, Kraków 1939, s. 8-9.

Antykwariusz jako sprzedawca historii

Czy ktoś z państwa chciałby zostać bogiem? Jest to osiągalne. Rzecz prosta, nie każdy reflektuje i nie każdy potrafi. Ale może chcą państwo wiedzieć, jak się to robi? Otóż są sposoby. Historia zna wypadki tego rodzaju. Żądają państwo przykładów? Proszę: Juliusz Cezar.

Ach, rozumiem, to imię zniechęca. Woleliby państwo coś aktualniejszego. (...) Obawiają się państwo tej szarzyzny, no i fatygi. Bo czy nie trzeba będzie przetrząsać jakichś rupieci, czy rzecz nie pachnie za bardzo łaciną i archeologią, czy nie zanosi się na mozolną robotę w bibliotekach i muzeach? Oczywiście, państwo nie chcą się w to wikłać: cóż za przyjemność wdychać tyle kurzu? (...) Otóż obawy państwa są płonne. Całą pracę, która wydaje się nader niewdzięczna, wykona za państwa antykwariusz, autor niniejszego podręcznika dla miłośników boskości³⁴.

Tak zaczyna się powieść Jacka Bocheńskiego *BOSKI JULIUSZ*, w której narrator–antykwariusz zamierza odpowiedzieć na pytanie: „Jak Cezar został bogiem?”, a efektem jego dociekań ma być podręcznik „dla miłośników boskości”. Antykwariusz, jako zawodowy „przetrząsacz” przeszłości i zbieracz zabytków starożytnych, bierze na siebie trud zapoznania czytelnika z historią Boskiego i w tym celu zgromadzony przez siebie materiał źródłowy przedstawia w porządku podręcznikowym, a nawet instruktażowym. Uwzględniając oczekiwania potencjalnych czytelników „podręcznika boskości”, ujawnia tajemnice mechanizmu sprawowania władzy, które ambitnym następcom Cezara mogłyby wskazać drogę do dyktatorskich sukcesów. Narrator-antykwariusz zostawia swój podręcznik w formie luźnych zapisków, przedstawiających wyda-

³⁴ J. Bocheński, *Boski Juliusz*, Warszawa 1975, s. 7-8.

rzenia z życia Juliusza Cezara, stanowiących *exempla* w dowodzeniu tezy o jego boskości.

Powieść Bocheńskiego podzielona jest na cztery części, zatytułowane OKRUCIEŃSTWO, ŁASKA, MIŁOŚĆ I NIENAWIŚĆ. Te dwie pary przeciwstawnych cech, składających się na psychologiczny portret Juliusza Cezara, autor uczynił tematem kolejnych rozdziałów podręcznika. Są to cechy wodza aspirującego do boskości, skierowane – jako instrukcja postępowania – do tych, którzy chcieliby naśladować starożytnego dyktatora.

Każdy z rozdziałów niesie inne przesłanie dydaktyczne, ma inny charakter narracyjny i oparty jest na innych źródłach historycznych, co ma wpływ na interpretacyjny wywód antykwariusza. Rozdział pierwszy OKRUCIEŃSTWO oparty jest na PAMIĘTNIKACH O WOJNIE GALIJSKIEJ i przedstawia siedmioletni okres podbojów Galii przez Cezara. Antykwariusz w swojej opowieści odśladania kulisy podbojów, mechanizmy zbrodni i okrucieństwa wodza wobec podbitych terytoriów. Przedstawia z jednej strony kronikę zwycięstw Cezara, krwawych walk i jego genialnych strategii wojennych, z drugiej zaś pokazuje cierpienie ginących ludzi, jęk i rozpacz zniewalanych i zabijanych. Pierwszy rozdział podręcznika „dla miłośników boskości” jest więc wykładem na temat kolonizowania przez Rzym plemion zamieszkujących terytorium dzisiejszej Francji i Belgii. Okrutne obrazy wprowadzania rzymskiej dominacji na oddalonych ziemiach, przeplatane są scenami z życia rzymskiej arystokracji, życia rozwiązłego, którym żądzą intrygi i gry polityczne.

Antykwariusz w swojej narracji podręcznikowej realizuje także funkcję dydaktyczną i – jak nauczyciel, który chce utrwalić uczniowską wiedzę – powtarza najważniejsze wnioski z lekcji:

Wszyscy Gallowie dążą do zmian politycznych, mają to chyba we krwi, ale cóż naturalniejszego, wszyscy ludzie pragną swobody i nienawidzą niewolnictwa. Jasno sobie powiedzmy, że wszyscy ludzie pragną swobody i nienawidzą niewolnictwa, potwórzmy ten truizm jeszcze raz, wbijmy sobie w głowę, że będą pierwszego pragnęli, że będą drugiego nienawidzili, że nie zmieni się to nigdy, bo nie może, a teraz, kiedyśmy tak proste ćwiczenie umysłowe wykonali, pomyślmy o sposobach zaradczych, czyli o właściwej dyslokacji wojsk³⁵.

³⁵ Tamże, s. 45.

Rozdział drugi, zatytułowany ŁASKA, oparty jest na PAMIĘTNIKACH O WOJNIE DOMOWEJ. Podczas, gdy rozdział pierwszy traktuje o podboju Galii poprzez masowe mordy, drugi opowiada o opanowaniu Italii za pomocą takich propagandowych działań, jak ułaskawienia, igrzyska i reformy agrarne.

Narrator, aby przedstawić dyktatorską naturę Cezara, obszernie cytuje jego PAMIĘTNIKI, pokazując w ten sposób ich brulionowość i niedopracowany styl, w którym pobrzmiwają echa donosów. Cytuje na przykład charakterystyki ważnych osobistości rzymskich dokonywane pośpiesznie przez Cezara, zapewne w celu zgromadzenia informacji przydatnych w ewentualnym przekupstwie lub szantażu. Dowodząc swojej obiektywnej postawy historyka konfrontującego źródła, przytacza także fakty z HISTORII RZYMSKIEJ Appiana, które w PAMIĘTNIKACH Cezar przemilczał, a które dowodzą jego okrucieństwa wobec własnej armii i pomagają zrozumieć fenomen jego dyktatorskiej władzy. Narrator, aby pokazać Rzym jako arenę walk o władzę, skupia się na psychologicznym i politycznym konflikcie postaw Cyncerona, jako przywódcy optymatów, i Cezara, jako przywódcy popularów. Ta część podręcznika „dla miłośników boskości” zawiera psychologiczny portret dyktatora jako mistrza propagandy i niezwyciężonego przeciwnika w grach politycznych.

Trzecia część, zatytułowana MIŁOŚĆ, stanowi zbiór anegdot o miłostkach Juliusza Cezara, a jej struktura ma charakter szczególny – formę luźnych notatek przedstawiających epizody, które można by uznać za załączki niezrealizowanych fabuł. Jest to „zwięzła kronika faktów, które wydarzyły się w kilku sypialniach”³⁶, faktów dowodzących kochliwości Cezara. Brulionowość rozdziału uzyskuje narrator dzieląc kronikarski wywód na „fakty” przedstawiające kolejne przygody miłosne rzymskiego wodza. Całość zamyka „fakt dwunasty”, będący zapisem romansu z Kleopatrą.

Czwarty rozdział, NIENAWIŚĆ, przedstawia konflikt Cezara i Katona, spowodowany sporem dotyczącym różnych koncepcji politycznych i ustrojowych. Rywalizacja między politykami o różnym usposobieniu i filozofii życia ukazuje małość Cezara, a zarazem zadatki Katona na bo-

³⁶ Tamże, s. 122.

skość – jak pisze narrator – „mniej władczą, raczej z gatunku boskości pokornych i cichych”³⁷.

Wywód o boskości Cezara zamyka dopisek ZAKOŃCZENIE WEDŁUG PLUTARCHA, w którym narrator referuje za historykiem starożytnym okoliczności śmierci Katona. Wyeksponowanie tej sceny ma szczególną wymowę, tym bardziej, że o śmierci Cezara narrator napomyka tylko mimochodem. Spektakularny charakter śmierci Katona, jak zauważa Grzegorz Grochowski, nabiera wymiaru symbolicznego i staje się obrazem śmierci republiki i kresu dawnych wartości³⁸.

Autorem zreferowanej tu narracji historycznej – wstępnie deklarowanej jako podręcznik „dla miłośników boskości”, w zakończeniu zgodnie z podtytułem utworu nazwanej zapiskami – jest antykwariusz. Antykwariusz-interpretator źródeł starożytnych, ale też antykwariusz-handlarz starzyzną. Te dwie funkcje uzupełniają się w pracy nad podręcznikiem o boskości Cezara. Antykwariusz jako historyk podejmuje się reinterpretacji starych dokumentów i na nowo je kontekstualizuje, natomiast jako handlarz starzyzną czyni opowieść o Cezarze towarem na sprzedaż. Powstająca w ten sposób narracja historyczna, jako skierowana do określonego klienta, pełni zarówno funkcję informacyjną, jak też dydaktyczną i handlową. Każdy podręcznik historii „sprzedaje” jakiś obraz rzeczywistości minionej, a podręcznik „dla miłośników boskości”, o wyraźnej funkcji użytkowej, jest swoistą formą komercjalizacji przeszłości. Wywód antykwariusza, będący odpowiedzią na pytanie: „Jak Cezar został bogiem?”, jest kierowany do pewnej grupy klientów, którzy na pytanie „Czy ktoś z państwa chciałby zostać bogiem?” odpowiadają twierdząco i oczekują od autora podręcznika wyraźnych wskazań dotyczących sposobów postępowania władcy dążącego do autodeifikacji.

Antykwariusz jako wytrawny sprzedawca staroci dba o klienta, rekonstruuje fragmenty starożytnego świata i aktualizuje ich znaczenia. Jako miłośnik starożytności w ciszy antykwariatu oczyszcza z kurzu stare dokumenty, podkleja zniszczone, uzupełnia niekompletne, aby za-

³⁷ Tamże, s. 155.

³⁸ G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000, s. 80.

spokoić wymogi i ciekawość klienta. Handlując starożytnością, staje się pośrednikiem między nią a współczesnym odbiorcą:

Antykwareusz liczy się z wymogami klientów i nie będzie państwa nudził drobiazgami, nie ośmieli się nawet nikogo zapraszać do tej graciarni, w której musi sam przesiadywać dnie i noce, porządkując swoje materiały. Przedstawi państwu jedynie najciekawsze, oczyszczone z kurzu okazy. (...) Oczywiście, te stare dokumenty są zniszczone i niekompletne. Korzystając z nich, antykwareusz będzie niekiedy zmuszony dokonać osobiście koniecznych uzupełnień³⁹.

Organizacja materiału źródłowego – czyli tekstów starożytnych dotyczących życia Juliusza Cezara – jest w utworze Bocheńskiego konsekwencją postawy antykwareusza, który studiuje źródła nie tyle z intencją ich obiektywnej krytyki, ile z nadzieją znalezienia w nich odpowiedzi na pytania stawiane przez terażniejszość. Podręcznik instruujący, jak wódz może zostać bogiem jest próbą odpowiedzi na pytanie zawsze aktualne. Antykwareusz przewiduje więc, że podręcznikowo-instruktażowa historia rządów Cezara będzie miała wielu słuchaczy, czyli klientów antykwariatu, którzy potwierdzą popyt na przeszłość „opakowaną” w ciekawe narracje.

³⁹ J. Bocheński, *Boski Juliusz*, s. 8.

Antykwariat jako metafora dostępu do przeszłości

Bocheński kreuje w swoim utworze taką sytuację narracyjną, która jest zarazem sytuacją epistemologiczną. Narrator-antykwariusz studiuje dokumenty, stawia tezy, szuka argumentów oraz sporządza notatki ze swojego postępowania badawczego. Takie postępowanie odzwierciedla sytuację nazwaną przez Ryszarda Nycza sytuacją lektury-pisania, w wyniku której tekst rozwija się w rytm czynności odbiorczo-nadawczych⁴⁰. Czynności te, a przebieg procesu poznawczego, tematyzowane są w narracji. Wybór źródeł i sposób ich organizacji są przedmiotem autotematycznych refleksji narratora:

Brak dokumentów osobistych będzie nam utrudniał pracę. Wyłuskamy więc najpierw ze źródeł pomocniczych to, co sam Cezar powiedział o sobie. Biografem starożytnym, który go stosunkowo szybko i dokładnie opłotkował, był Swetoniusz. (...) Pomiedzy pierwszym a drugim cytatem można by umieścić wiele dodatkowych wiadomości. Można by powtórzyć za Appianem i Dionem wzmiankę o świątyni zbudowanej dwu bóstwom. (...) Można by przypomnieć również za Dionem informację, której wprawdzie nie poświadczają żadna moneta, o posągu Cezara, zaopatrzonym w inskrypcję: „Niezwycciónemu bogu”⁴¹.

Antykwariusz Bocheńskiego jest jednocześnie historykiem badającym dokumenty, miłośnikiem antykwarskich ciekawostek oraz handlarzem starzyzną. Te trzy postawy wpisane są w jego profesję i określają różny stosunek wobec przeszłości, a także różne typy sytuacji poznaw-

⁴⁰ R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 16-17

⁴¹ J. Bocheński, *Boski Juliusz*, s. 77.

czych. Badacz podejmuje pracę ze źródłem, aby ustalić jego autentyczność i przeprowadzić krytykę, miłośnik ciekawostek poszukuje w źródłach sensacji, które uatrakcyjnią przeszłość i dzięki którym stanie się ona wartościowym towarem. Wszystkie te czynności przebiegają w antykwariacie, a więc miejscu szczególnego dostępu do przeszłości.

W antykwariacie – podobnie jak w archiwum – są gromadzone i przechowywane źródła historyczne, fragmenty przeszłości, które umożliwiają – przypominając raz jeszcze za Frankiem Ankersmitem – doznanie przeszłości, doznanie bezpośredniego z nią kontaktu⁴². Tu jest ona zapośredniczona przez przedmioty, okruchy realnej rzeczywistości historycznej, która dzięki nim może być „odczuwana”, doświadczana tak wiarygodnie jak w doznaniu zmysłowym⁴³. Właśnie dlatego antykwariat przyciąga klientów, wśród których są szperacze poszukujący osobliwości, miłośnicy tego, co dawne, poszukujący w starociach estetycznych przeżyć oraz marzyciele wsłuchani w głosy z przeszłości.

W BOSKIM JULIUSZU przestrzeń antykwariatu nie jest przywołana w opisie, lecz sygnalizowana jako sceneria, jako środowisko, w którym usytuowany jest akt wypowiedzania, silnie akcentowany, co typowe – według Rolanda Barthes’a – dla dyskursu historycznego⁴⁴. W wypowiedzi historycznej narrator zawsze mówi z perspektywy swojej dyscypliny, na przykład jako archiwista czy antykwariusz. W powieści Bocheńskiego – jak w omawianych wcześniej powieściach Malewskiej – akt wypowiedzania sytuowany jest w przestrzeni profesjonalnej praktyki historycznej, w przestrzeni dostępu do źródeł. Miejsce praktyki historycznej oraz charakter zgromadzonych w nim źródeł mają wpływem na proces poznawania przeszłości, a także na sposób opowiadania o niej. Zatem narracja prowadzona przez antykwariusza jest efektem takiego poznania przeszłości, jakie możliwe jest w przestrzeni antykwariatu.

⁴² Zob. F. Ankersmit, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i postmodernistyczne doświadczenie*, przeł. E. Domańska, [w:] tenże, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, pod red. E. Domańskiej, Kraków 2004, s. 211-216.

⁴³ Takie rozumienie kontaktu z przeszłością proponuje J. Topolski w pracy *Czy historyk ma dostęp do przeszłej rzeczywistości? Problem źródeł historycznych*, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko?*, oprac. E. Domańska, Poznań 1997, s. 68.

⁴⁴ R. Barthes, *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 226-227.

Praktyka historyczna antykwariusza w powieści Bocheńskiego polega na opowiadaniu historii o boskości Cezara. Opowieść dobiega z antykwariatu, z głębi „graciarni”, gdzie jej narrator całymi dniami porządkuje stare dokumenty, oczyszcza z kurzu eksponaty, skleja starożytne posążki oraz studiuje księgi łacińskie i greckie. W BOSKIM JULIUSZU przekazane zostało doświadczenie antykwariatu z jednej strony jako miejsca, gdzie zgromadzono starożytne zabytki, które pozwalają na bezpośredni i autentyczny kontakt z przeszłością. Z drugiej zaś strony jako miejsca, gdzie rodzą się opowieści. Antykwariat proponuje zatem dwa typy doświadczenia przeszłości, bezpośredni poprzez zabytki materialne i pośredni poprzez narrację.

Antykwariusz Bocheńskiego przywołuje jeszcze jedno ważne doświadczenie przeszłości, jakim jest spotkanie z ludźmi poprzez świadectwa, które po sobie zostawili. Opowiadanie o przeszłości określa zatem metaforycznie „ekshumowaniem dawno zmarłych ludzi”⁴⁵. Tym samym antykwariat Bocheńskiego – jak też Jamesa i Balzaca – jest miejscem rozmowy ze zmarłymi. Balzac także, aby oddać istotę i atmosferę antykwariatu, nazywa go cmentarzyskiem⁴⁶. Przeszłość natomiast postrzega jako bezkresną otchłań, do której schodzą ciekawi jej: archeolodzy, pisarze, kolekcjonerzy. Odkrywając, warstwa po warstwie, pokłady przeszłości, pozwalają zmarłychwstać fragmentom minionych światów.

Metafora wskrzeszania przeszłości, ożywiania jej martwych szczątków – obecna w powieściach tematyzujących antykwariat – koresponduje z metaforą zaproponowaną przez Michela de Certeau, pojmującego historię jako rozmowę o umarłych, którzy powinni przemówić, ale są nieobecni. Praca historyka – jak zauważa – polega więc na interpretacji śladów pozostawionych przez tych, którzy odeszli oraz na tworzeniu narracji, w których mogą powrócić. Proces ten nazywa „tworzeniem nieobecnych”. Historia zatem, jak ją rozumie de Certeau to operacja poznawcza, której celem jest opowiadanie o przeszłości. Jest „dyscypliną, która bierze za przedmiot to, co umarło, i sprawia, że żywi rozmawiają

⁴⁵ J. Bocheński, *Boski Juliusz*, s. 7.

⁴⁶ H. de Balzac, *Jaszczur*, s. 20, 26.

o tym⁴⁷. Dlatego też Ewa Domańska mówi o historyku – nawiązując do Friedricha Nietzschego, nazywającego go nekrofilem i Julesa Micheleta, nazywającego go grabarzem – jako o „administratorze cmentarza ludzkości”, zafascynowanym śmiercią, przemijaniem, resztkami⁴⁸. Badaczka ujmuje zadanie historyka w poetycki obraz ekshumującego ludzi ze „sprofanowanej ziemi zapomnienia”. To narracja – jak pisze – przenosi tych, którzy dawno odeszli do „uświęconej urny pamięci – historii”⁴⁹.

Antykwariat – podobnie jak archiwum – jest miejscem, gdzie przechowywane są fragmenty przeszłości. Te obecne ślady, przywodzą na myśl ślady nieobecne, które nie oparły się czasowi i zaginęły, a które, gdyby przetrwały, mogłyby zmienić obraz rzeczywistości, minionej i współczesnej. Można chyba powiedzieć, że historyk zawsze staje wobec braku, gdyż przeszłość dostępna jest jedynie poprzez niekompletne źródła. Zgromadzone w antykwariacie przedmioty i dokumenty właśnie dlatego, że są w pewnym sensie przypadkowe i fragmentaryczne, że nie mają charakteru uporządkowanej kolekcji muzealnej są okryte tajemnicą. Interpretację przedmiotów antykwarycznych polegającą na detektywistycznym tropieniu ich mrocznych tajemnic ukazuje James w *OPOWIEŚCIACH STAREGO ANTYKWARIUSZA*.

Zgromadzone w antykwariacie fragmenty przeszłości składają się na opowiadaną tu „historię w okrucinach” rozumianą jako zbiór mikrohistorii i anegdot. Antykwariat jest metaforą swoistego dostępu do przeszłości, z którego korzysta historyk-amator, czyli miłośnik tego, co dawne, nieprofesjonalista. Opowieści antykwariusza jako amatora interpretującego przeszłość charakteryzują się większą swobodą niż historyka zależnego od metodologii badań historycznych. Są to zatem opowieści – jak wskazują przytoczone wyżej przykłady – fantastyczne, tajemnicze, barwne, dotyczące często zjawisk niezwykłych. W przestrzeni antykwariatu wypełnionej fragmentami dawnych światów poznawanie przeszłości ma charakter szczególny. Jest to poznanie twórcze, w którym wyob-

⁴⁷ M. de Certeau, *Tworzenie historii*, przeł. H. Bortnowska, „Znak” 1973, nr 11-12, s. 1434.

⁴⁸ E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2 uzupełnione i uaktualnione, Poznań 2005, s. 223.

⁴⁹ Tamże, s. 229.

rażnia literacka uzupełnia opowieść o przedmiocie „przemieszczonym”, wyrwanym z kontekstu. Tak rozumiane narracje antykwaryczne służą nie tyle dochodzeniu prawdy o przeszłości, ile konstruowaniu obrazu atrakcyjnego dla konsumentów historii.

Antykwariusz, podobnie jak archiwista, udostępnia przeszłość, ale obaj robią to w inny sposób. Archiwista, reprezentując naukę pomocniczą historii, gromadzi, porządkuje i opisuje dokumenty, aby zapewnić im trwanie i aby ułatwić do nich dostęp historykom. Antykwariusz jako miłośnik przeszłości i poszukiwacz jej tajemnic, postrzega zabytki przeszłości jako przedmioty mające wartość emocjonalną i estetyczną. Natomiast jako handlarz starzyzną nadaje im wartość handlową. Funkcją antykwariatu jest gromadzenie śladów przeszłości raczej z intencją ich sprzedaży niż uporządkowania. Zgromadzone przedmioty, starocie, szpargały, osobliwości, właśnie w tym nieuporządkowaniu, otoczone aurą tajemniczości, nabierają wartości antykwarycznej. Zabytki przeszłości, fragmentaryczne i pokawałkowane, poddawane są tu częściej estetycznym zabiegom niż naukowym badaniom, a z ich subiektywnych interpretacji wyłania się obraz przeszłości w okrucach.

Doświadczenie przeszłości, jakie oferuje przestrzeń antykwariatu, zawiera w sobie różnorodne emocje: niepokój przemijania, ekscytację tajemnicą ukrytą w starych przedmiotach, radość obcowania z okrucami dawnego świata oraz pragnienie posiadania fragmentów bezpowrotnie minionej rzeczywistości.

Historia antykwareczna w warsztacie powieściopisarza

Tytuł powieści Bocheńskiego, BOSKI JULIUSZ, sugerujący opowieść biograficzną, uzupełniony jest podtytułem ZAPISKI ANTYKWARIUSZA. Informacja ta, powtórzona w formule zamykającej utwór – „na tym kończą się zapiski antykwariusza” – podkreśla kompozycyjną swobodę wywodu narratora. Jego notatki z lektur i rozmyślań są uzasadnione zamiarem napisania przez niego podręcznika „dla miłośników boskości”, o czym narrator informuje na wstępie swojej opowieści. Brulionowe zapiski stanowią zatem warsztatową podstawę zamierzonego podręcznika.

Antykwariusz – jako miłośnik starożytności i sprzedawca starzyzny – jest przekonany, że swoją wiedzę i swoim wtajemniczeniem w przeszłość może się podzielić z innymi. Jednocześnie nazywa siebie amatorem, czyli „człowiekiem nie dość biegłym” w historii i „bezradnym wśród eksponatów, które zebrał”. Autoironiczne uwagi służą stworzeniu autoportretu samotnego dziwaka, który w głębi antykwariatu, wśród uszkodzonych posążków i zakurzonych dokumentów rozwiązuje tajemnice starożytności. Taka autoprezentacja skierowana jest do czytelników rozumiejących ironię i odnoszących się z dystansem do treści podręcznika „dla miłośników boskości”. Antykwariusz zakłada, że jego podręcznik znajdzie nabywców przede wszystkim wśród tych, którzy w starożytnych wzorcach szukają wyjaśnienia różnych mechanizmów, na przykład mechanizmu sprawowania władzy. Uwagę o swoim amatorstwie kieruje więc do publiczności czytelniczej, mogącej zbyt poważnie potraktować pytanie: „Czy ktoś z państwa chciałby zostać bogiem?”. Być może autor podręcznika, zwierając się ze swojej bezradności wśród starożytnych eksponatów, zasiewając zwątpienie w swoje kompetencje,

chce zniechęcić do lektury podręcznika ewentualnych następców Cezara. Leszek Szaruga zauważa, że kompendium wiedzy o dochodzeniu do boskości skierowane jest do dwu grup adresatów. Do tych, którzy szukają wskazówek, jak realizować władzę totalną i odczytają tekst dosłownie oraz do tych, którzy odczytają ironię, a wobec boskości władzy mają stosunek krytyczny⁵⁰.

Narracja w BOSKIM JULIUSZU ma charakter monologu pisanego, stylizowanego na wypowiedziany, którego cechą – podkreślaną przez Głowińskiego – jest silnie akcentowana obecność odbiorcy, co tym samym stwarza taki typ komunikacji literackiej, w którą zaangażowany zostaje czytelnik⁵¹. W sytuacji BOSKIEGO JULIUSZA ma to szczególne znaczenie, gdyż w intencji narratora jego wypowiedź, referująca drogę Cezara do boskości, jest skierowana do konkretnych odbiorców, zarówno tych, którzy boskość traktują dosłownie i chcą naśladować rzymskiego wodza, jak też tych, którzy czytają *à rebours*, rozumiejąc zawartą w tekście ironię. Powieść Bocheńskiego, właśnie dzięki monologowi wypowiedzianemu do konkretnego odbiorcy w konkretnej sytuacji politycznej, ma charakter hiperboliczny. Opublikowana w 1961 roku, wpisując się w nurt popaździernikowej prozy rozrachunkowej, odczytywana jest jako powieść polityczna w kostiumie historycznym. Pisarz czyniąc tematem wypowiedzi władzę dyktatorską i ukazując jej mechanizm na przykładzie realiów z odległej epoki, nadaje utworowi cechy hiperboli. Czytelnik może więc wnosić, że przedstawienie boskich aspiracji starożytnego wodza pełni funkcję kostiumu historycznego nakładanego na sytuację polityczną współczesną pisarzowi. Powieść Bocheńskiego, przedstawiająca rządy Juliusza Cezara i jego dążenie do boskości, może być traktowana jako utwór rozrachunkowy i odczytywana jako hiperbola władzy totalitarnej.

Przypisując BOSKIEMU JULIUSZOWI cechy powieści kostiumowej, należy odpowiedzieć na pytanie, czy kostiumowość jest integralnym elementem struktury dzieła, czy też cechą konkretyzacji tego dzieła. Czy zatem wynika z intencji twórcy, który wpisał w utwór postawę sprzeczną

⁵⁰ L. Szaruga, *Różnica i tożsamość*, „Odra” 1973, nr 4, s. 61-62.

⁵¹ M. Głowiński, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s.120.

wobec oficjalnej ideologii, czy też intencji odbiorców, który od dzieła i jego autora takiej postawy oczekują. Powieść Bocheńskiego jest ciekawą ilustracją tak postawionego problemu, gdyż w opiniach krytyków rozpoznawana jest właśnie jako utwór rozrachunkowy i kostiumowy, natomiast pisarz zaprzecza takiej kwalifikacji utworu, czemu dał wyraz w licznych deklaracjach⁵².

Krytyka literacka w różny sposób zareagowała na BOSKIEGO JULIUSZA. Wśród świadectw pierwszej lektury są zarówno takie, które zaprzeczają obecności w utworze aluzji politycznych⁵³, jak też takie, które tę aluzyjność dostrzegają⁵⁴. Pierwsi recenzenci utworu, także będący pod presją cenzury, o aluzyjności mówią nie wprost, licząc na domysł czytelników. Dzieje recepcji BOSKIEGO JULIUSZA, jako powieści politycznej w kostiumie

⁵² W wywiadzie udzielonym Jackowi Trznadłowi Bocheński podkreśla, że nie napisał książki obrachunkowej, która byłaby reakcją na komunistyczny epizod w jego życiu prywatnym i życiu zbiorowym. Zob. *Byłem zahipnotyzowany*. Rozmowa z Jackiem Bocheńskim, [w:] J. Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Lublin 1990, s. 163; Pisarz proponował też odczytanie swojej powieści jako próby poszukiwania współczesnej formy dla treści historycznych. Zaprzecza chęci ubierania współczesności w kostium historyczny. Por. J. Bocheński, *Pertraktacje*, „Współczesność” 1961, nr 2, s. 4.

Brak jasnych deklaracji kostiumowości dzieła ze strony autora nie odbiera możliwości aluzyjnego odczytania. Niewątpliwie jednak chroni utwór przed odczytaniem jednoznacznym, być może tendencyjnym. Autor w ten sposób broni uniwersalnej wymowy utworu, wpisując go raczej w dyskurs historiograficzny niż rozrachunkowy.

⁵³ Alicja Lisiecka na przykład zauważa, że Bocheński nowocześnie, po marksistowsku, interpretuje konieczności historii. Autorka nie radzi szukać jednoznacznych, „płaskich” odniesień, ani analogii między podbojami Cezara a współczesnym kolonializmem. Zob. A. Lisiecka, *Boski Cezar*, „Nowa Kultura” 1961, nr 50, s. 11; Przed fałszywymi wnioskami płynącymi z interpretacji aluzyjnej przestrzega Zofia Kwiecińska, *Łysy pan w todzie*, „Nowa Kultura” 1961, nr 47, s. 2.

⁵⁴ Jarosław Iwaszkiewicz w recenzji pisze: „Czuje się, że Bocheński myśli o nas, nam, dzisiejszym ludziom pragnie ukazać strach i żądzę dążenia do władzy”. Zob. J. Iwaszkiewicz, *Co papuga wyciągnęła*, „Życie Warszawy” 1961, nr 304-306, s. 3; W podobnym tonie utrzymana jest recenzja Anny Kamińskiej: „Treść myślowa tej *par excellence* politycznej książki zawiera się w łatwej do odczytania wielkiej metaforze historycznej. Wyłuska ją sobie z satysfakcją sam czytelnik”. Zob. A. Kamińska, *Poetycka ironia*, „Tygodnik Kulturalny” 1961, nr 50, s. 5; Po 1989 roku najradykałniej odczytanie *Boskiego Juliusza* jako utworu o stalinizmie zaproponował Jan Walc, wpisując go w narastającą na przełomie lat 50. i 60. falę krytyki „kultu jednostki”: „Czy ktoś z państwa chciałby zostać bogiem? Jest rok 1961 i tak sformułowane pytanie musi wywoływać określone skojarzenia: mówimy Cezar, a w domyśle – jeszcze nie Lenin wprawdzie, bo w tych czasach nawet antykwariusz jest członkiem partii komunistycznej – więc w domyśle jest Stalin. I nie może nie być. Musi się tak dzieć, skoro boskość zostaje już nie tylko podważona pytaniem, ale przedstawiona w tym pytaniu jako możliwy do osiągnięcia cel”. Zob. J. Walc, *Wielka choroba*, Warszawa 1992, s. 206.

historycznym, ze zwróceniem uwagi zarówno na pierwsze odczytania utworu w latach sześćdziesiątych, jaki i te po 1989 roku, przedstawione są w pracach Jerzego Smulskiego i Grzegorza Grochowskiego⁵⁵. Obecnie w krytyce literackiej tendencje do interpretowania świata przedstawionego w powieści Bocheńskiego jako współczesności w kostiumie historycznym, skłaniają do pytania o możliwość odbioru aluzyjności utworu w przypadku braku jej wyraźnych sygnałów. Powieść skłania też do refleksji nad wpływem, jaki ma na jej interpretację historyczno-polityczny kontekst lektury kierujący rozumieniem utworu oraz pozwalający mu przypisać społecznie oczekiwane znaczenia aluzyjne.

Przykładem takim są fragmenty utworu, które mimo braku jednoznacznych sygnałów kostiumowości, pozwalają odbiorcom „przymierzać” starożytny kostium do otaczającej ich sytuacji historyczno-społecznej. Jest to możliwe dzięki paraboliczności tekstu, uzyskanej za pośrednictwem uogólnień uniwersalizujących jednostkowe sytuacje. Służą temu liczne aforyzmy, zamykające w krótkiej formule skomplikowany proces myślowy, jak na przykład ten oceniający nie zawsze szczyrych sprzymierzeńców Cezara: „Bezimienny, mały człowiek bywa paskudnym zawalidrogą podczas marszów do boskości”⁵⁶. Aforyzmy należą do mnemotechnicznych zabiegów antykwariusza, który chce utrwalić w pamięci odbiorcy swoje przemyślenia o rządach Juliusza Cezara. Ich metaforyczny charakter natomiast przenosi zawsze aktualne treści dotyczące etycznego aspektu władzy.

Na szczególną uwagę, w kontekście pierwszych recepcji BOSKIEGO JULIUSZ, zasługuje odczytanie tego utworu przez Stefana Lichańskiego. Krytyk, zżymając się na „palimpsestowe rebusiarstwo zakamuflowanych znaczeń i podtekstów”⁵⁷, zauważa, że pod wpływem mody na alegoryzowanie i „szpikowanie” tekstu utajonymi aluzjami, Cezar przedstawiony został jako archetyp tyрана-dyktatora. Tym samym stał się głównym bohaterem negatywnym w literaturze, który „zbiera cięgi” za zbrodnie

⁵⁵ J. Smulski, *Kostium historyczny w popaździernikowej prozie rozrachunkowej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska XLIX, 1997, z. 315, s. 20-21; G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, s. 67-74.

⁵⁶ J. Bocheński, *Boski Juliusz*, s. 26.

⁵⁷ S. Lichański, *O Cezarze i cesaróbójach*, „Więź” 1962, nr 10, s. 62.

późniejszych odmian cezaryzmu. Lichański broni Cezara przed Bocheńskim, krytykując obecne w BOSKIM JULIUSZU „deformacje historyczne”. Podkreślając zasługi Cezara jako twórcy jedności Imperium, oddala pokusy aluzyjnego czytania utworu.

W eseju RZECZY STARE I NOWE Bocheński – zastanawiając się nad funkcją czynnika historycznego w tekstach przedstawiających świat współczesny – podkreśla użyteczność przeszłości w warsztacie powieściopisarza. Wymienia dwa powody, dla których obrazy przeszłości mogą służyć pisarzowi do konstruowania metaforycznych opisów współczesności. Przede wszystkim w sytuacji braku wolności słowa, w sytuacji ograniczeń cenzuralnych, pisarze zmuszeni do posługiwania się językiem ezopowym, ubierają współczesność w metaforyczny kostium historyczny. Pisarz przypomina jednak także prosty fakt, że cechą artystycznego przedstawienia jest posługiwanie się metaforami, także wówczas, kiedy sztuka nie podlega ograniczeniom cenzuralnym. Obrazy przeszłości wykorzystywane jako metafory współczesnych sytuacji służą po prostu estetyzacji i uatrakcyjnianiu obrazu literackiego. Bocheński w swoim eseju analizującym warsztatowe problemy wykorzystania tematu historycznego w literaturze podkreśla, że wszelkie obcowanie z przeszłością przebiega z perspektywy współczesności, a zatem wszelkie odniesienia do historii należy traktować jako poszukiwanie związków między przeszłością a teraźniejszością. Wszyscy mamy prawo – jak pisze – „wchodzić do historii” i brać czynny udział w jej kształtowaniu i rozumieniu⁵⁸.

W BOSKIM JULIUSZU Bocheński buduje świat przedstawiony – w warstwie i treści, i formy – na podwójnej metaforze, u podstaw której leży czynnik historyczny. Ukazany w powieści świat historyczny, czyli mechanizm sprawowania rządów przez Cezara, jest metaforą władzy dyktatorskiej w ogóle. Natomiast w warstwie formalnej pisarz kreuje sytuację narracyjną – monologową wypowiedź antykwariusza – jako metaforę operacji historiograficznej, czyli metaforę procesu poznawania faktów historycznych i ich przedstawiania. Fakt, że to właśnie antykwariusz, wcielający się w rolę historyka, przedstawia współczesność w kostiumie historycznym ma dla wymowy powieści ważne znaczenie.

⁵⁸ Zob. J. Bocheński, *Rzeczy stare i nowe*, s. 81.

Antykwariusz to miłośnik starożytności, który w samotności, wśród zakurzonych eksponatów, tłumaczy i studiuje stare dokumenty, aby na ich podstawie opowiedzieć historię Juliusza Cezara. Antykwariat jest szczególnym miejscem dla snucia tej opowieści. Narrator otoczony przedmiotami, poprzez które doświadcza bezpośredniego i tajemniczego kontaktu z przeszłością, jest niejako wyłączony z otaczającej go teraźniejszości. Antykwariat jest zatem symbolicznym miejscem odizolowania od teraźniejszości, w nim przekraczane są granice czasu i uobecniana przeszłość. Tu – niczym w rekwizytorni – antykwariusz dysponuje różnymi kostiumami, w które może przebrać współczesne wydarzenia, nadając im wymiar uniwersalny. Dzięki kostiumowi historycznemu może opowiedzieć wszystko, nie poddając się ograniczeniom cenzuralnym.

Lichański w swojej interpretacji BOSKIEGO JULIUSZA odwraca uwagę czytelnika od postaci Cezara, aby zwrócić ją na postać antykwariusza, w którym rozpoznaje „autoportret współczesnego inteligenta”⁵⁹. Odczytuje utwór Bocheńskiego jako skierowany do środowiska inteligenckiego, które – jak zauważa – na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przeżywało nastroje klęski, kryzysu, chaosu intelektualnego i moralnego. Czytelnik-inteligent rozpoznawał w narratorze-antykwariuszu siebie, własną kondycję człowieka izolowanego i marginalizowanego. Antykwariusz staje się zatem figurą inteligenta, który w sytuacji kryzysu izoluje się, aby w przeszłości szukać zrozumienia siebie i swojej epoki.

Narrator w BOSKIM JULIUSZU deklaruje swoją postawę wobec przeszłości jako postawę nie historyka-badacza, lecz amatora, a więc – jak dodaje – „człowieka nie dość biegłego”. W ten sposób pomniejsza wartość naukową swojej opowieści i odwraca uwagę od jej wymowy rozrachunkowej. Nazywając siebie amatorem wskazuje też na autoironiczny dystans wobec pracy antykwariusza, który para się sprzedażą starych szpargałów, o ile wzbudzają one zainteresowanie klientów. Podkreślając amatorski stosunek do przeszłości oraz komercyjny charakter swoich działań, oddala od siebie podejrzenie o polityczny wydzźwięk opowieści o boskim Cezarze. Antykwariusz bowiem, trochę anachroniczny w swoim przywiązaniu do tradycji, trochę śmieszny w swojej bezradności wobec zakurzonych eks-

⁵⁹ S. Lichański, *O Cezarze i cesarobójcach*, s. 73.

ponatów, nie jest poważnie traktowany przez tych klientów, którym antykwariat „pachnie łaciną i archeologią”. Tym bardziej stara się ich zainteresować antykwarycznymi zbiorami, oferując atrakcyjną opowieść przybliżającą tajemnicę absolutnej władzy Cezara. Występując w roli amatora, z zapalem przetrząsającego stare dokumenty i „rupiecie”, nie sprawia wrażenia nonkonformisty, wchodzącego w konflikt z oficjalną ideologią.

Bogdan Owczarek włącza BOSKIEGO JULIUSZA w zakres niefabularnej prozy dyskursywnej⁶⁰, w której zwroty do czytelnika, pytania retoryczne i cechy mowy potocznej sygnalizują obecność odbiorcy. Struktura opowiadania natomiast stanowi zbiór relacji z życia Juliusza Cezara, relacji niechronologicznych i zróżnicowanych tematycznie. Są one wprawdzie uporządkowane w bloki tematyczne dotyczące wojny galijskiej, wojny domowej, romansów Cezara oraz konfliktu z Katonem, ale każdą część charakteryzuje nieciągłość. Wynika to z faktu, że celem powieści nie jest przedstawienie losów jej tytułowego bohatera, lecz argumentacja, pozwalająca odpowiedzieć na pytanie: „dlaczego Cezar został bogiem?”. Argumentacja, na którą składają się cytaty zaczerpnięte z różnych źródeł oraz interpretacje tych źródeł, ma charakter niechronologiczny i nieciągły. Te cechy, kwalifikowane jako cechy utworu niefabularnego, nadają powieści Bocheńskiego charakter dyskursywnego wywodu. Opowieść antykwariusza, wyprowadzana z interpretacji innych tekstów, jest w istocie opowieścią o przeszłości utekstowionej. Narrator tak oto przedstawia swój zamysł:

Antykwariusz będzie osobiście badał wszelkie dokumenty i odczytywał stare teksty łacińskie, a w razie potrzeby nawet greckie. Gotów jest uporać się na własną rękę z trudnościami chronologicznymi. Sądzi zresztą, że w tej sprawie nie należy przesadzać. Jego zdaniem, na uwagę zasługują przede wszystkim fakty i zależności logiczne między nimi, a nie kolejność. Dlatego może się na przykład zdarzyć, że antykwariusz zawiadomi najpierw o śmierci jakiegoś człowieka, a dopiero później, gdy zajdzie konieczność, opowie o urodzinach. Antykwariusz liczy się z wymogami klientów i nie będzie państwa nudził drobiazgami (...) Ale na wypadek, gdyby to kogoś ciekawiło, nie będzie się robić tajemnicy z dokumentów, na których antykwariusz opiera się w pracy. Oczywiście, te stare dokumenty są zniszczone i niekompletne⁶¹.

⁶⁰ B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999. Autor dzieli prozę niefabularną na trzy typy: introspekcyjną, dyskursywną i serialną.

⁶¹ J. Bocheński, *Boski Juliusz*, s. 8.

Antykwariusz czyni przedmiotem swoich analiz i interpretacji świadectwa życia i czasów Juliusza Cezara, czyli różnorodny materiał źródłowy, wymagający zróżnicowanego postępowania badawczego. W efekcie każda z czterech części utworu dotyczących innego tematu, prowadzona jest w odrębnej poetyce, ma swoistą dynamikę i styl, co wynika z faktu, że narrator interpretuje różnego typu źródła historyczne, zarówno naukowe, jak anegdotyczne. Różnorodność tematyczna, stylistyczna, kompozycyjna jest konsekwencją postępowania poznawczego typowego dla profesji antykwariusza, który nie rości prawa do naukowej wartości swojego wywodu. Nie dba więc ani o poprawność metodologiczną, ani o jednoznaczność przedstawianych faktów, ale tropi tajemnice przeszłości, szczególnie interesujące takich „konsumentów historii”, którzy postrzegają ją jako zasób atrakcyjnych tematów służących i wiedzy, i rozrywce.

Różnorodność tematyczna i kompozycyjna BOSKIEGO JULIUSZA pozwala rozpoznać tę powieść jako literacką realizację tendencji, które Nycz obejmuje kategorią sylwiczności. Sylwiczność, jako cechę ponadgatunkową, przypisuje on takim tekstom, w których wyraźnie eksponowana jest heterogeniczności tworzywa oraz tematyzowane są zasady jego organizacji⁶². Taka sytuacja ma miejsce w BOSKIM JULIUSZU. Autor tematyzuje historyczny materiał źródłowy, który – wykorzystany w powieści – staje się tworzywem literackim. Tym samym tematyzuje organizację tego tworzywa zarówno w perspektywie historycznej, jak i artystycznej. Narracja prowadzona przez antykwariusza interpretującego autentyczne źródła historyczne może budzić wątpliwości dotyczące literackości utworu⁶³. Jako że w tekstach sylwicznych współobecne są cechy wypowiedzi literackiej i nieliterackiej, zmuszają one literaturoznawców do przeformułowywania kryteriów literackości. Literatura dzięki „mida-

⁶² R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 8.

⁶³ Maria Jasińska na przykład zarzuca Czesławowi Kłakowi (*Teoretyczne problemy powieści biograficznej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie”, „Nauki Humanistyczne” 1968, z. 3) niesłuszną kwalifikację *Boskiego Juliusza* jako powieści biograficzno-historycznej, dodając, że umieszczanie tego utworu w kontekście innych powieści biograficznych „jest po prostu nieporozumieniem, z pewnością nie da się go włączyć do powieści”. Autorka zalicza *Boskiego Juliusza* do „biografistyki pretekstowej o charakterze eseistycznym”. Zob. M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970, s. 240 i 319.

sowym” – jak pisze Nycz – właściwościom, włącza w swój obszar różne formy paraliterackie. Autor SYLW WSPÓŁCZESNYCH zauważa też, że minimum estetyczności wymaganej przy wprowadzeniu tekstu w granice sztuki – podobnie jak było w przypadku *ready made* – stanowi literacki gest wybrania, wyodrębnienia i wzięcia w cudzysłów⁶⁴. Takie literackie gesty wybrania i ujmowania w cudzysłów wykonuje właśnie antykwariusz, często angażując w nie odbiorcę i stwarzając sytuacje dialogowego współuczestnictwa w kształtowaniu obrazu świata starożytnego.

Interesuje nas bardziej pewien poeta i jego kochanka. Niech państwo się nie dziwią. Czy nie dość polityki? (...) To męczy. Więc tu właśnie otwiera się miejsce dla zakochanego poety. Należy przejrzeć jego wiersze. Przegląd ich jest konieczny, gdyż oświetla pewne sprawy uboczne związane z Cezarem. Zechcą państwo rzucić okiem na ten jeden tomik wierszy, przeważnie bardzo krótkich, z biblioteki podręcznej antykwariusza⁶⁵.

Powieść Bocheńskiego jest realizacją gatunku pogranicznego o cechach powieści historycznej, opowieści biograficznej i eseju historycznego. Jako utwór z pogranicza gatunku, który dzięki swojej heterogeniczności z wielokrotnia niesione znaczenia, wymaga lektury opartej zarówno na refleksji literaturoznawczej, jak i historiograficznej. Bocheński, zgodnie z zasadami dyskursu naukowego, włącza do utworu źródła, cytując je. Natomiast poddając je interpretacji, przyjmuje perspektywę zarówno historyka, jak i pisarza. Dokonywana przez narratorkę-antykwariuszkę lektura i interpretacja źródeł wymaga zaangażowania wyobraźni i historycznej, i literackiej.

Brulionowość, fragmentaryczność, heterogeniczność, sylwiczność są to kategorie opisujące strukturę utworu literackiego zbudowanego w oparciu o twórczość historyczną. Użyta przez Bocheńskiego w podtytule formuła „zapiski antykwariusza” wyznacza model lektury w porozumieniu z czytelnikiem, który nie oczekuje panoramicznej rekonstrukcji rzeczywistości historycznej, lecz zbioru luźno ze sobą powiązanych opowieści. Narracja antykwaryczna posługuje się poetyką fragmentu, re-

⁶⁴ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 8 i 20.

⁶⁵ J. Bocheński, *Boski Juliusz*, s. 34.

alizując się w kolekcjach miniatur przedstawiających wycinki przeszłości. John Arnold porównując „antykwarystów” z historykami zauważa, że ci pierwsi, przekładający swoją miłość do przeszłości na gromadzenie jej fragmentów, nie mają wielkiej opowieści do przedstawienia w przeciwieństwie do tych drugich, piszących obszerne i pouczające dzieła⁶⁶.

Narrację antykwaryczną można więc nazwać zbiorem mikrohistorii, które Domańska nazywa „perełkami współczesnej historiografii”, a które opisują drobne wydarzenia „powszechnych dni historii”⁶⁷. Mikrohistorie składające się na powieść Bocheńskiego, a opowiadające o życiu Cezara, wysnute są z anegdot, plotek, źródeł historycznych, dzięki czemu kompozycja utworu ma charakter mozaiki.

Antykwaryczny model historiografii byłby więc równoznaczny ze zbiorem małych narracji, proponujących obraz przeszłości „w okrucinach”. Narrator w powieści Bocheńskiego fragmentaryzm historii łączy z kategorią braku. Obraz przeszłości tworzą bowiem nie tylko istniejące źródła, ale przede wszystkim te brakujące, których obecność niewątpliwie zmieniłyby ogląd wielu wydarzeń. Świadomość ta ma wpływ na przebieg opowiadania antykwariusza, który potykając się o brak lub niekompletność źródeł, poddaje ten fakt refleksji. Oto przykład:

Nepos był historykiem. Opisywał jednak przeważnie dzieje dawniejsze, w których nie uczestniczył, które już minęły. (...) W opisie wydobywał na pierwszy plan etyczną treść historii. (...) Do naszych czasów dochowała się tylko jedna książka Neposa – „O ludziach znakomitych”, a właściwie jej szczytki⁶⁸.

Natomiast próba rekonstrukcji konfliktu między Cynceronem a Kłodiuszem stawia antykwariusza wobec jednostronności źródeł:

Trzeba dowiedzieć się bliższych szczegółów o ich sporze. Naszym zwyczajem pragnęliśmy zasięgnąć informacji u źródła, czyli u stron walczących. Ale cóż? Wszelkie spory pisarzy z niepisarzami okazują się po latach niekorzystne dla tych drugich, bowiem nic nie zostaje po niepisarzach prócz niepoehlebnej opinii zanotowanej przez pisarzy. To właśnie przy-

⁶⁶ J. H. Arnold, *Historia*, s. 50.

⁶⁷ E. Domańska, *Mikrohistorie*, s. 23.

⁶⁸ J. Bocheński, *Boski Juliusz*, s. 82.

trafiło się Klodiuszowi, prześladowcy Marka Tulusza Cyncerona. Klodiusz nie pisał. Cyncero pisał. (...) Dlatego Klodiusz, jakiego tu przedstawimy, będzie tylko marnym szczątkiem dawnego Klodiusza, zachowanym głównie z łaski Cyncerona⁶⁹.

Antykwariusz często staje wobec niemożności rekonstrukcji wydarzeń z powodu braku źródeł lub ich jednostronności. Dlatego twierdzi, że „zasada redukcji rządzi historią”⁷⁰ i ona zadecydowała o obrazie sporu między Cyncerem a Klodiuszem. W sporze tym słyhać tylko głos Cyncerona, gdyż Klodiusz nie pozostawił świadectw pisanych.

Do problemu nieciągłości źródeł bohater Bocheńskiego wraca raz jeszcze przy próbie zbadania korespondencji Cyncerona z Attykusem. Podejrzewa, że ten drugi zniszczył z ostrożności własne listy, zachowując w archiwum listy otrzymane od Cyncerona. Zastanawiając się nad przyczynami nieciągłości korespondencji, dochodzi do wniosku, że obraz przeszłości jest ukształtowany, a często zmanipulowany przez autorów źródeł. Luki w dokumentach pociągają za sobą luki w obrazie przeszłości, pozostawiając tym samym miejsce dla wyobraźni. One zresztą intrygują najbardziej i często są kanwą literackich opowieści. Można więc powiedzieć, że tam, gdzie milkną dokumenty, zaczyna się literatura.

Narrację BOSKIEGO JULIUSZA, ujętą w brulionową formę zapisków, odczytuję jako narrację antykwaryczną, u podstaw której leży fragmentaryzm, który oprócz aspektu teoretycznoliterackiego ma także aspekt historiograficzny. Antykwariusz bowiem występuje w powieści w roli historyka, który komponuje obraz przeszłości z jej fragmentów, chcąc udowodnić postawioną przez siebie tezę. W tak uporządkowanym materiale źródłowym znajdują się sygnały obecności podmiotu opowiadającego historię i ujawniającego tajemnice swojego badawczego warsztatu. Obecność podmiotu jest silniej sygnalizowana w opowieści nieciągłej, gdyż przejawia się w motywacjach wyboru opisywanych zdarzeń oraz doboru źródeł historycznych. Taki proces upodmiotowienia przedstawionej przeszłości ma też swoje historiograficzne uzasadnienie.

Frank Ankersmit podkreśla, że we współczesnej refleksji historiograficznej nie mówi się już o jednolitym obrazie przeszłości, poznawa-

⁶⁹ Tamże, s. 86.

⁷⁰ Tamże.

nym i opisywanym przez zbiorowy podmiot wiedzy. Taki obraz ulega rozpadowi w wyniku demokratyzacji przeszłości⁷¹. Tym samym „naukowe” pisarstwo historyczne musi się pogodzić z obecnością „ja” historyka, „ja”, które ma podstawy etyczne i estetyczne. Demokratyzacja, czy też prywatyzacja przeszłości czyni ją przedmiotem poznania i refleksji indywidualnego historyka.

Takim historykiem w powieści Bocheńskiego jest właśnie antykwarysta, który organizuje materiał historyczny, chcąc pokazać model władzy prowadzącej do boskości. W swojej opowieści przekazuje własne lekturowe doświadczenia i przemyślenia, aby przestrzec zainteresowanych sprawowaniem dyktatorskiego modelu władzy. Natomiast tym, którzy mogą się stać przedmiotem takiej władzy, antykwarysta ujawnia jej kulisy i słabość.

Narrację w BOSKIM JULIUSZ, zrealizowaną w formie monologu wypowiedzianego, autor stylizuje na wystąpienie publiczne, jakim jest wykład z historii starożytnej. Monolog skierowany do adresata zbiorowego – co podkreśla Głowiński – ma zazwyczaj charakter w mniejszym lub większym stopniu parodystyczny⁷². Praktyczne porady, skierowane do tych, którzy marzą o boskości, przekazane w wypowiedzi naśladowującej formę wykładu, mają wydźwięk ironiczny.

Wypowiedzenie monologowe i charakterystyczna dla niego sytuacja narracyjna stanowią nie tylko środek przekazu, ale – jak pisze Głowiński – są przede wszystkim składnikami świata przedstawionego⁷³. Tak też monolog rozgrywający się w wyraźnie zarysowanej scenerii antykwarystu i wygłaszany przez antykwarystę jest składnikiem świata przedstawionego w BOSKIM JULIUSZU. Tym samym ważnym składnikiem świata przedstawionego jest audytorium, do którego narrator się zwraca i na którego reakcje oczekuje. Grochowski odczytuje wypowiedź antykwarysty poprzez analogię do monologu oratorskiego zrealizowanego według zasad klasycznej retoryki i rozpoznaje w niej cechy „mowy oskarżycielskiej,

⁷¹ F. Ankersmit, *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*, przeł. M. Zapędowska, [w:] tenże, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, s. 370-373.

⁷² M. Głowiński, *Gry powieściowe*, s. 123.

⁷³ Tamże, s. 117.

z rzymskim dyktatorem w roli podejrzanego”⁷⁴. Natomiast inne cechy wypowiedzi antykwariusza – określanie odbiorcy formą „państwo”, mówienie o sobie w trzeciej osobie – interpretuje on jako stylizację na wykład historyczny.

Naśladowanie przez narratora monologu oratorskiego czy wykładu historycznego może być rozumiane jako swoiste zachowanie kompensacyjne antykwariusza, który z racji swojego statusu zawodowego nie jest ani publicznym mentorem, ani nauczycielem tłumów, a jedynie samotnikiem zgłębiającym prawdę o przeszłości w faustycznej atmosferze swojej „gracjarni”. Być może retoryczne zwroty do zbiorowego odbiorcy – „żądają państwo przykładów?”, „mają państwo prawo powątpiewać”, „woleliby państwo coś aktualniejszego” – świadczą o tęsknocie antykwariusza za możliwością głośnego, publicznego wyrażenia swoich myśli. Obecne w jego wypowiedzi schematy publicznych wystąpień są niejako realizacją takiego marzenia. Antykwariat w powieści Bocheńskiego jest miejscem, gdzie – wśród uszkodzonych starożytnych posążków, nad zakurzonymi dokumentami – może rodzić się wolna myśl, ale jest też miejscem, gdzie – z dala od gwarne go świata – można głosić poglądy, nie narażając się na represje. Kameralne spotkania z tajemnicami przeszłości nabierają w antykwariacie konspiracyjnego charakteru. Tu można powiedzieć wszystko, przebierając współczesność w strój starożytny, czy starożytność w strój współczesny. Antykwariusz, zagłębiany w lekturze starożytnych, do współczesnych kieruje swoje słowa, marząc o szerokiej publiczności, jaką mieli starożytni mówcy, i wierząc, że historia jest nauczycielką życia. Z perspektywy miejsca, gdzie czas się zatrzymał, aktualizuje historię Juliusza Cezara, nadając jej kształt paraboli wyjaśniającej motywację zachowań wszystkich następnyc h Cezarów w historii ludzkości.

Antykwariusz wprawdzie, w wypowiedzi stylizowanej na monolog retoryczny, spełnia się w roli oratora i nauczyciela, jednakże atmosfera

⁷⁴ G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy*, s. 90. Grochowski odczytuje monolog wypowiedziany w *Boskim Juliuszu* jako stylizację na przemówienie zbudowane według zasad klasycznej sztuki oratorskiej. Decydują o tym takie elementy wypowiedzi, jak: zwrot do konkretnych słuchaczy pozyskujący ich zyczliwość i uwagę oraz przedstawienie własnej osoby jako skromnej i kompetentnej.

antykwariatu sprzyja raczej kameralnym spotkaniom z przeszłością niż oratorskim występom. Antykwariat nie oferuje szerokiej publiczności spektakularnego dostępu do przeszłości, lecz dostęp, który ma charakter indywidualnego wtajemniczenia, który dokonuje się poprzez zakurzone dokumenty, starocie i osobliwości.

Monolog antykwariusza ma formę zapisków stylizowanych na żywą wypowiedź historyka wykładającego kwestię boskości Cezara przed szerokim audytorium. Zachowany jest natomiast w postaci brulionowej, o czym świadczy formuła zamykająca powieść: „na tym kończą się zapiski antykwariusza”. Tak zorganizowana sytuacja narracyjna odsyła do konwencji znalezionej rękopisu, dostępnego wąskiej grupie odbiorców.

W strukturze narracji „zapisków antykwariusza” elementy wypowiedzi ustnej łączą się z elementami typowymi dla tekstów pisanych. Głowiński zwraca uwagę na szczególną przyległość monologu wypowiedzianego i pisanego, wynikającą z faktu, że oba posługują się słowem dostępnym społecznie, słowem jako narzędziem kontaktu, skierowanym do konkretnego odbiorcy. Dodaje też, że zarówno monolog wypowiedziany, jak i pisany służą zmanifestowaniu postawy światopoglądowej i etycznej⁷⁵. Przypisując aspiracje światopoglądowe monologowi wypowiedzianemu, Głowiński określa utwór realizujący taką formę narracji „utworem-rozrachunkiem”⁷⁶.

Sytuacja narracyjna w BOSKIM JULIUSZU wpisuje się w kontekst NOTATEK Z PODZIEMIA Fiodora Dostojewskiego, będących pierwowzorem wypowiedzi naśladowanej język mówiony w formie pisanej. Bohater Dostojewskiego poddaje swoją wypowiedź takiej oto refleksji:

Czy jednak naprawdę jesteście tak łatwowierni, by sobie wyobrazić, że wszystko to wydrukuję i jeszcze dam wam do przeczytania? I oto jeszcze jedna dla mnie kwestia: dlaczego właściwie zwracam się do was przez „moi państwo”, czemu was traktuję jak rzeczywistych czytelników? Takich wyznań, z jakimi zamierzam wystąpić, nie ogłasza się drukiem i nie daje do czytania⁷⁷.

⁷⁵ M. Głowiński, *Gry powieściowe*, s. 139-140.

⁷⁶ Tamże, s. 124.

⁷⁷ F. Dostojewski, *Notatki z podziemia*. Gracj, przeł. G. Karski, [w:] *Z dzieł Fiodora Dostojewskiego*, t. I, Londyn 1992, s. 35.

Sądzę, że ten fragment wypowiedzi narratora opowiadania Dostojewskiego oddaje zarówno sytuację mówiącego w NOTATKACH Z PODZIEMIA, jak i w „notatkach z antykwariatu”. Oczywiście inne są okoliczności wypowiedzeń w obu utworach. U Dostojewskiego narrator opowiada swoje doświadczenia, u Bocheńskiego jest biografem Cezara. Łączy je jednak wspólna cecha stylizowania formy pisanej, jaką są prywatne zapiski – a więc „wyznania nie do czytania” – na język mówiony, a więc jednak nastawiony na odbiorcę. Odbiorca zatem odczytuje zapiski jako szczególnie szczerze, mając zarazem wrażenie, że jest jedynym ich czytelnikiem i że zawierają one jakieś tajemnicze treści. Odnalezione zapiski antykwariusza niewątpliwie zawierają tajemnice, gdyż odkrywanie przeszłości zawsze wiąże się z ujawnianiem tajemnic.

Historia klejona z okruchów przeszłości

Antykwarium Bocheńskiego interpretuje źródła starożytne i w wyniku tej interpretacji tworzy opowieść biograficzną o Juliuszu Cezarze. Zaznacza jednak, że nie występuje w roli historyka. Przeszłość – jak uważa Krzysztof Pomian – należy do wszystkich, a więc także do historyków-amatorów. Ci odpowiadając na oczekiwania odbiorców, zainteresowanych szczegółami biograficznymi postaci historycznych i sensacyjnymi wydarzeniami, często traktują przeszłość jako swoistą kronikę wypadków⁷⁸. Opowiadana przez amatorów dla rozrywki lub nauki staje się towarem. Narrator w *BOSKIM JULIUSZU* wskazując różnicę między historykiem i antykwarem, podkreśla komercyjny aspekt pracy „miłośnika starożytności”:

Czytelnik zapewne zdaje sobie sprawę z różnicy między antykwarem i historykiem. Antykwarium to zbieracz zabytków starożytnych, trudniący się ich sprzedażą, jeżeli któryś z tych starych szpargałów wzbudzi zaciekawienie publiczności współczesnej. Prace antykwarem noszą charakter amatorski. Wynikają z umiłowania przedmiotu, o ile pamiętamy, że „amator” znaczy „miłośnik”. Słusznie jednak uwagę szanownego czytelnika zwraca pochodne znaczenie słowa „amator”, mianowicie: „człowiek nie dość biegły”⁷⁹.

Zadaniem historyka jest przedstawienie faktów z przeszłości w oparciu o dostępne źródła, z wykorzystaniem metod badawczych. Rezultatem wykonanej przez historyka operacji historiograficznej jest narracja histo-

⁷⁸ K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, s. 224–226.

⁷⁹ J. Bocheński, *Boski Juliusz*, s. 76.

ryczna o charakterze naukowym. Zatem „produkt” naukowych czynności historiograficznych jest inny niż „produkt” czynności amatorskich. Antykwariusz-amator wydobywa ze źródeł – bez obowiązku rzetelnej ich krytyki – ciekawostki, które mogą być przedmiotem zainteresowania klienta, „konsumenta historii”. Bohater Bocheńskiego jako miłośnik przeszłości – oprócz zbierania i sprzedawania jej zabytków – bierze na siebie trud rekonstrukcji uszkodzonych eksponatów. Przywracając im pierwotny kształt, chce dotrzeć do prawdy o nich, a przez to uczynić je towarem bardziej atrakcyjnym: „Nieswojo mu wobec okaleczonych kadłubów, odłamanych głów, rąk, nóg, które próbuje składać, łudząc się, że widzi właściwy sposób składania. Niebawem dostrzega pomyłkę”⁸⁰.

Ten obraz rekonstrukcji starożytnego posągu jest także metaforą rekonstruowania biografii postaci historycznej, tworzenia jej obrazu z fragmentów wiedzy o przeszłości. Antykwariusz „skleja” portret Cezara z tekstów samego Cezara oraz współczesnych mu i późniejszych historyków. Tworzy zatem biografię Cezara jako antykwarski produkt, którego wartością handlową jest nie tylko funkcja poznawcza, ale przede wszystkim etyczna, aktualizująca rozumienie historii zamkniętej w Cyceerońskiej formule *historia magistra vitae*.

Antykwariusz jako biograf dzieli się z czytelnikiem problemami dotyczącymi procesu rekonstrukcji wydarzeń z życia Juliusza Cezara. Dokument osobisty, jakim są pamiętniki bohatera, pozwalają odtworzyć tylko część biografii, „dwa pierwsze akty dramatu”. Narrator potrzebuje zatem także innych źródeł, które pozwoliłyby odtworzyć w pełni dramat życia Cezara. Wchodzi więc w gąszcz tekstów historycznych i swoją wobec nich bezradność oddaje poprzez metaforę wsłuchiwania się w głosy historii:

Antykwariusz czuje się czasem bezradny wśród eksponatów, które zebrał. Przystawia ucho do posązków i słyszy echa historii, rozpoznaje poszczególne głosy, chwytając początki lub końce wątków, lecz przerażają go nagle umilknięcia, wątki urwane w połowie, niejako amputowane i unicestwione na zawsze. Nieswojo mu wobec okaleczonych kadłubów, odłamanych głów, rąk, nóg, które próbuje składać, łudząc się, że widzi właściwy sposób składania. Niebawem dostrzega pomyłkę.

⁸⁰ Tamże.

Sięga wówczas po dzieła uczonych. Tu jednak napotyka nowe nieporządki. Do wrzawy brzmiącej w starych zabytkach dołącza się wrzawa badaczy. Prawie każdy występuje z odmienną oceną materiału. Każdy inaczej zalepia dziury, przyprawia inne ręce i głowy. Tak właśnie historycy kleją Cezara, dodając mu już to głowę planisty, już to awanturnika, głowę mędrca lub oficera, dobroczyńcy albo tyrana, śmiertelnika albo kandydata do roli boga⁸¹.

Cytat ten oddaje tok postępowania historiograficznego, którego celem jest poznanie przeszłości przez antykwariusza. Pierwszym krokiem w tym postępowaniu jest wsłuchanie się w głosy przeszłości dobiegające w antykwariacie ze starych dokumentów i przedmiotów, opowiadających swoje historie. Czasem jednak te opowieści milkną, wątki się urywają, a badacz staje przed brakiem źródeł, które pozwoliłyby opowiedzieć kontynuować. Kiedy milkną źródła, antykwariusz szuka pomocy w pracach historyków, ale – jak się okazuje – każdy z nich opowiada inaczej tę samą historię, na przykład historię Juliusza Cezara.

Metaforą wiedzy historycznej, niekompletnej i fragmentarycznej, jest u Bocheńskiego „okaleczony kadłub”, który historyk usiłuje składać, zalepiając dziury, przyprawiając ręce i głowę. W ten obrazowy sposób antykwariusz przedstawia pracę biografa rekonstruującego portret postaci historycznej. Daje też wyraz swojej bezradności w gąszczu dyskursu historycznego. W dyskursie tym są bowiem różne biografie Cezara, w których historycy realizują różne schematy fabularne. Typ biografii zależy bowiem od typu bohatera. Jedni historycy opowiadają zatem o Juliuszu Cezarze jako o planiście, inni o awanturniku, a jeszcze inni o mędrca, oficerze, dobroczyńcy lub tyranie. Każda z tych opowieści opiera się na innym schemacie fabularnym, a więc każda daje inny portret bohatera. Taka refleksja Bocheńskiego nad sposobami opowiadania przeszłości przypomina historiograficzną koncepcję White’a, który w swojej teorii fabularyzacji historycznej przedstawia różne sposoby przekształcania zespołu faktów historycznych w opowiadanie. White podkreśla, że te same fakty mogą być przedstawione – dzięki użyciu różnych schematów fabularnych i różnych środków retorycznych – w porządku narracyjnym o charakterze tragicznym, komicznym, romansowym czy sielankowym.

81 Tamże.

Różnego typu opowieści, będące formą organizacji tych samych faktów historycznych, nazywa „konkurencyjnymi narracjami”⁸².

Antykwariusz wsłuchany w zabytki przeszłości słyszy w nich głosy kolejnych interpretatorów, którzy w różnych sytuacjach historycznych miewają różne oczekiwania wobec przedmiotu swoich badań. Kolejni biografowie Cezara, uzbrojeni w inne hipotezy i narzędzia badawcze, stwarzali inny portret rzymskiego wodza, proponowali inną opowieść o nim. Metaforyczny obraz pracy antykwariusza – scalającego pokawałkowane starożytne posążki, wsłuchującego się w echa przeszłości i wrzawę spierających się o nią historyków – odzwierciedla problem krytyki źródeł i ustalania faktów historiograficznych⁸³. Bocheński fabularyzując problem pracy ze źródłem wpisuje się w dyskurs, u podstaw którego leży refleksja Marca Blocha przedstawiona w *POCHWALE HISTORII*. Podkreśla on wagę oczekiwań historyka i jego intencji badawczych wobec źródeł, które – jak twierdzi – „odpowiadają tylko na umiejętnie zadawane pytania”⁸⁴.

Cezar „klejony” przez kolejnych historyków stawał się za każdym razem produktem innej praktyki historiograficznej. Antykwariusz przyznaje, że zagadnienie boskości Cezara rozwija na podstawie pierwszej jego biografii, napisanej przez Swetoniusza. Nawiasem mówiąc, pierwszy biograf, który – jak mówi narrator – „dokładnie oplotkował” Cezara, a od którego Bocheński pożyczył tytuł *BOSKI JULIUSZ*, tworząc portret swojego bohatera także dostosował go do gustów szerokiej publiczności domagającej się w biografiami anegdot i rozwiązłych scen⁸⁵. Każdy tekst

⁸² H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. E. Domańska, [w:] tenże, *Poetyka pisarstwa historycznego*, s. 212-214.

⁸³ Kategorii „faktu historiograficznego” używam za Jerzym Topolskim, określając nim naukową rekonstrukcję zdarzenia dokonaną przez historyka. Zob. J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1984, s. 184.

Powienia Bocheńskiego można uznać za literacką, sfabularyzowaną wykładnię postępowania historyka, który na podstawie źródeł historycznych i prac innych historyków konstruuje fakt historiograficzny. Ilustruje też taki typ poznania historycznego, który Topolski łączy z aktywną rolą podmiotu poznającego w „tworzeniu” badanej rzeczywistości historycznej.

⁸⁴ M. Bloch, *Pochwała historii, czyli O zawodzie historyka*, przeł. W. Jedlicka, Warszawa 1962, s. 89.

⁸⁵ Zob. J. Wolski, *Swetoniusz-historyk*, [w:] G. Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty Cezarów*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 1987, s. 20.

o tematyce historycznej – literacki zdominowany funkcją estetyczną, naukowy funkcją poznawczą czy popularny ludyczną – stanowi swego rodzaju produkt, rezultat swoistej operacji historiograficznej, w każdym z trzech przypadków przebiegającej inaczej.

Michel de Certeau w przywoływanym już eseju pod znaczącym tytułem TWORZENIE HISTORII zajmuje się taką sytuacją badawczą, w której zainteresowanie samą czynnością uprawiania historiografii jest przedkładane nad zainteresowanie faktem historycznym. Francuski teoretyk zwraca uwagę na dwa kierunki refleksji historiograficznej, pierwszy zajmujący się wytworem pracy historyka, a więc tekstem przedstawiającym przeszłą rzeczywistość oraz drugi, zajmujący się czynnością wytwarzania tego tekstu. Refleksja nad sposobem praktykowania historii jako dyscypliny jest charakterystyczna dla postawy naukowej. Natomiast dla postawy popularyzującej znamienne jest swoiste uprzedmiotowienie przeszłości, wytworzenie produktu obrazującego ją i narzucenie go do konsumpcji publiczności, która w jego wytwarzaniu nie uczestniczy⁸⁶. Te dwie postawy historyka-badacza i amatora-popularyzatora są tematyzowane przez Bocheńskiego w BOSKIM JULIUSZU.

Antykwariusz wprawdzie pomniejsza swoją rolę sprzedawcy staroci względem profesji historyka, jednak autoironiczny ton wypowiedzi pozwala czytelnikowi podjąć grę narratora i dostrzec w nim wytrawnego historyka, który w masce antykwariusza oczyszcza z kurzu okazy z nadzieją, że ktoś je kupi. Tak więc ukryty pod maską handlarza starzyzną tworzy historię, interpretuje fakty, ale nie ma pewności, czy spotkają się one ze zrozumieniem odbiorców. W scenerii antykwariatu, w przestrzeni wypełnionej starymi szpargałami, historyk zatem rekonstruuje dzieje Cezara i pozostawia je w zapiskach, jakby nie wierząc, że znajdzie ona godnych odbiorców. Autoironiczny charakter utworu przejawia się też w – często podkreślanej przez krytykę – tożsamości narratora i autora⁸⁷. Autoironia obecna jest także w eseju Bocheńskiego RZECZY STARE I NO-

⁸⁶ M. de Certeau, *Tworzenie historii*, s. 1407

⁸⁷ Grochowski, potwierdzając tożsamość narratora i autora w eseju historycznym czy powieści biograficznej, interpretuje jednak wyrazistość podmiotu mówiącego w *Boskim Juliuszu* jako ważny wyznacznik jego literackości. Zob. G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy*, s. 101.

WE, stanowiącym komentarz do jego prozy historycznej. Zastanawia się w nim nad sytuacją pisarza i historyka w rzeczywistości współczesnej, kiedy tworzenie rzeczy nowych uznaje się za bardziej wartościowe niż powtarzanie starych. W świecie, który wciąż goni za nowością, „staroświecki” pisarz zapatrzony w starożytność tak oto komentuje swoje piarstwo:

W tych okolicznościach, jakby nigdy nic, zjawia się nasz pretendent: pocieszna osóbką, która ciągle zamierza opowiedzieć starą historię swoimi słowami. (...) A przecież – powiada sobie – pewien możliwy sposób porozumienia między epokami został wykryty. Zupełnie mi nie przeszkadza cała ta gorączka, ten zgiełk i gonitwa poszukiwaczy nowości. Co mi tam ich nieprzytomna licytacja! Zgoda, że znają i pojmują tylko to, co licytują. Ale ja opowiem starą historię, tworząc ją właśnie z materiału, który jest przedmiotem licytacji, z tych nowości, które widzę na każdym kroku, którymi oni atakują się nieustannie, podniecają i straszą. Ja w licytacji wezmę udział! Tak im będę opowiadał starą historię. Wiem przecież, jak znajdować i wymieniać struktury, w których ujawnia się tożsamość człowieka, działającego w różnych warunkach historycznych⁸⁸.

BOSKI JULIUSZ interpretowany był jako utwór rozrachunkowy, zatem ukazujący współczesność w kostiumie historycznym. W eseju *RZECZY STARE I NOWE* Bocheński zwraca uwagę na inną motywację piarstwa historycznego, jaką jest przedstawianie starożytności w kostiumie współczesnym. Pisarz chce, aby czytelnik – poprzez zaangażowanie emocjonalne – miał wrażenie obecności w świecie minionym. Jest to możliwe wówczas, kiedy literacka kreacja historii oddaje doświadczenia życiowe człowieka współczesnego. Artysta, w przeciwieństwie do historyka, nie obcuje ze zмумifikowanym przekazem z przeszłości – jak zauważa pisarz – ale próbuje dotrzeć do tego, co w przekazie nieobecne, odnaleźć w nim życie. Zadaniem zarówno historyka, jak i artysty jest pokonanie obcości, która jest cechą rzeczywistości historycznej. Historyk robi to poprzez analizę i wyjaśnienie naukowe, natomiast artysta poszukuje wspólnych, ponadczasowych doświadczeń w obszarze polityki, obycza-

⁸⁸ J. Bocheński, *Rzeczy stare i nowe*, s. 86-87.

ju, etyki. Celem Bocheńskiego jest zatem opowiadanie starej historii nowym językiem⁸⁹.

Bocheński w RZECZACH STARYCH I NOWYCH, podobnie jak de Certeau w przywołanym eseju TWORZENIE HISTORII, zajmuje się opowieścią historyczną jako produktem operacji historiograficznej. W BOSKIM JULIUSZU tematyzuje przebieg tej operacji, nadając przez to utworowi charakter dyskursywny. Zabiegi narratora-antykwarium są przykładem takiego praktykowania historii, którego celem jest wytworzenie produktu o walorach zarówno naukowych, jak i popularyzacyjnych. Postawę Bocheńskiego jako pisarza historycznego można utożsamiać z postawą antykwarium. Obaj wprowadzają na rynek opowieść historyczną i dają pod ocenę licytującej wszystko publiczności czytelniczey z nadzieją, że stara historia, opowiedziana raz jeszcze w nowym kostiumie, znajdzie nabywców. Refleksja Bocheńskiego dotyczy więc kultury komercjalizującej także przeszłość, której konsumenci gonią za nowościami i sensacjami.

Antykwarium opowiada na nowo historię o starożytnym Rzymie, kierując ją do odbiorców zainteresowanych tajemnicą boskości Cezara, a więc do odbiorców oczekujących nowych interpretacji wydarzeń historycznych. Swoją opowieść przewrotnie pozostawia w formie zapisków, co może być rozumiane nawet jako chwyt reklamowy, gdyż zapiski funkcjonujące na prawach rękopisu, czyli zawierające treści niepublikowane, nabierają tajemniczego, konspiracyjnego znaczenia.

Znaleziony rękopis może być rozumiany jako anonimowa forma przekazu refleksji politycznej, na temat sytuacji współczesnej autorowi. Zapiski antykwarium demaskują dyktatora dającego sobie prawo do boskości, dyktatora w kostiumie Cezara. Demaskują mechanizm „kultu jednostki”, sprawowania władzy komunistycznej, jak też mechanizm sprawowania władzy w ogóle. Zatem głos w sprawie aktualnej sytuacji politycznej dobiega z głębi antykwarium, gdzie miłośnik starożytności

⁸⁹ Tamże, s. 74-75. Bocheński obcość przeszłości pokonuje, wprowadzając do utworów elementy anachroniczne, które mogą przybliżyć czytelnikowi rzeczywistość starożytną. Opowiadanie starej historii nowym językiem polega na przedstawianiu zjawisk starożytnych za pośrednictwem języka współczesnego. W *Boskim Juliuszu* używa Bocheński takich wyrażań, jak: czołowi działacze rzymscy, mniejszość partyjna, działalność propagandowa. Pozwala to odbierać utwór jako przedstawiający współczesną czytelnikowi sytuację polityczną w kostiumie historycznym.

opowiada o współczesności, łącząc – jak zauważa Szaruga – język Cezara z językiem współczesnego piśmiennictwa propagandowego. Styl antykwariusza – jak dodaje – „pachnie gazetą i broszurą propagandową”⁹⁰. Antykwariusz bowiem czyta pisma starożytne z perspektywy XX-wiecznych doświadczeń politycznych. Użycie wiedzy o starożytności dla wyjaśnienia społecznych i politycznych mechanizmów epok późniejszych jest także formą popularyzacji wiedzy historycznej.

Antykwariusz jest zatem pośrednikiem między starożytnością a współczesnością, pośrednikiem, który interpretuje teksty starożytne z intencją zaadaptowania ich do współczesności. Jest zatem hermeneutą, który dawne świadectwa czyni zrozumiałymi. Proces rekonstrukcji uszkodzonych tekstów z przeszłości ilustruje scena, w której antykwariusz klei okaleczone kadłuby, próbując dopasować odłamane głowy, ręce i nogi, bez pewności czy te zabiegi przywrócą pierwotny kształt starożytnym posągom. Ta metaforyczna scena wyrażająca niemożność przywrócenia przeszłości jej dawnych kształtów koresponduje z proponowanymi przez Hansa-Georga Gadamera dwoma sposobami rozumienia tekstów z przeszłości, określanymi jako rekonstrukcja i integracja⁹¹. Zadaniem rekonstrukcji historycznej jest zachowanie niezmiennego obrazu przeszłości, natomiast zadaniem integracji – aktualizacja dawnego sensu poprzez aplikację, czyli odniesienie tekstu do sytuacji, w której jest rozumiany.

Postawa antykwariusza wobec przeszłości bliższa jest koncepcji integracji niż rekonstrukcji. Interpretuje on teksty starożytne nie po to, aby przywrócić przeszłość bezpowrotnie minioną, ale dokonując aktualizacji znaczeń dawnych przekazów, staje się myślowym pośrednikiem między dawnym a współczesnym światem. Taka postawa jest zaprzeczeniem postawy antykwarskiej w rozumieniu Nietzschego, postawy kojarzonej z pietyzmem oraz zachowawczym stosunkiem do przeszłości⁹². Antykwariusz aktualizujący dawne teksty jest odległy wyobrazeniom Nietzschego, postrzegającego w nim „człowieka otoczonego wonią pleś-

⁹⁰ L. Szaruga, *Różnica i tożsamość*, s. 64.

⁹¹ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 174-178.

⁹² F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*, s. 111-116.

ni” i uczestniczącego w „widowisku ślepego szału zbierania”⁹³. Bohater Bocheńskiego też bywa zagubiony wśród zakurzonych eksponatów, ale nie jest uczestnikiem „widowiska szału zbierania”. Jego właściwą aktywnością, pod pozorem handlu starzyzną, jest mówienie prawdy o współczesności z zastosowaniem *exemplum* z przeszłości.

Antykwareusz Bocheńskiego ma wobec przeszłości stosunek twórczy. Kreując portret Juliusza Cezara wydobywa – z jego pamiętników, biografii Swetoniusza oraz innych źródeł – znaczenia ważne nie ze względu na epokę, w której powstały, ale ze względu na rzeczywistość czytelnika. Interpretacyjne poczynania antykwareusza są więc przykładem aplikacji, czyli odniesienia sensu odczytywanych tekstów do sytuacji współczesnej interpretatorowi. Katarzyna Rosner, analizując kategorię aplikacji u Gadamera, podkreśla, że „tradycja przemawia do nas zawsze za pośrednictwem naszej sytuacji, przez teraźniejszość, w której jest odczytywana”⁹⁴. Utwór Bocheńskiego stanowi właśnie przykład hermeneutycznego konkretyzowania znaczeń tekstów starożytnych przez odniesienie ich do sytuacji współczesnej czytelnikowi. Antykwareusz-hermeneuta traktuje teksty historyczne nie jako martwy zabytek przeszłości, ale jako żywy sens, aktualizujący się w odniesieniu do współczesności.

Bocheński, aranżując sytuację narracyjną w przestrzeni antykwarium oraz czyniąc narratora-antykwareusza interpretatorem tekstów z przeszłości, wskazuje na historię jako towar skierowany do szczególnych odbiorców, do bywalców antykwarium i amatorów cymeliów. Podkreśla tym samym zapotrzebowanie na historię „antykwarejskich ciekawostek i osobliwości”, tworzoną przez takich propagatorów wiedzy historycznej, których Jacques Le Goff nazywa „półzawodowymi pośrednikami”⁹⁵. Francuski badacz dużą wagę przywiązuje do historii uprawianej przez amatorów, przypisując im kształtowanie – poprzez ludyczną i dydaktyczną funkcję ich tekstów – świadomości historycznej oraz pamięci zbiorowej.

⁹³ Tamże, s. 122.

⁹⁴ K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*. Heidegger, Gadamer, Ricoeur, Warszawa 1991, s. 164.

⁹⁵ J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007, s. 194.

Antykwariusz gromadzący zabytki przeszłości, interpretujący je i tropiący zamknięte w nich tajemnice, nie tylko bada źródła historyczne, ale też nimi handluje. Dobrze zrekonstruowane przez niego źródło, a tym samym dobrze „opowiedziana” historia, stają się towarem. Antykwariusz w opowieściach grozy Jamesa, wycenia stare dokumenty, głównie ze względu na ukryte w nich tajemnice, kupuje je i sprzedaje. Antykwariusz w powieści Bocheńskiego zgłębia tajemnice władzy Juliusza Cezara, a następnie ujmuje ją w opowieść z nadzieją, że znajdzie ona swojego nabywcę. Narrator BOSKIEGO JULIUSZA pokazuje mechanizm wytwarzania faktów historycznych jako produktów komercyjnych w świecie, w którym wszystko jest na sprzedaż, także przeszłość.

Tak więc wśród różnych sposobów uprawiania historii jest także komercyjny. Antykwariusz, jako miłośnik starożytności na usługach klientów, wytwarza historię, a więc wytwarza obraz przeszłości odpowiadający oczekiwaniom publiczności czytelniczej. Komercjalizacja przeszłości, czyli przedstawianie jej obrazu w formie popularnej, jest sposobem na poszerzenie grona jej odbiorców. Rozumienie antykwariusza jako popularyzatora przeszłości koresponduje w pewnym sensie z Nietzscheańską koncepcją „historii antykwarskiej”, złożonej z „antykwarskich ciekawostek”, skierowanej do tych, którzy poszukują w niej sensacji i rozrywki.

Narrator w powieści Bocheńskiego opowiada historię posługując się formą biografii, atrakcyjną z perspektywy popularnej historiografii. Tu bowiem, skandalizująca plotka – jak zauważa Grochowski – podnosi atrakcyjność materiału historycznego, zorganizowanego zazwyczaj wokół motywów sensacyjnych i erotycznych⁹⁶. Ukształtowany w ten sposób przekaz historyczny staje się produktem kultury popularnej i może liczyć na szeroki odbiór.

Antykwariat jako miejsce, gdzie przeszłość poddawana jest komercjalizacji, ma jeszcze jedno odniesienie metaforyczne. Antykwariusz, świadom tego, że składa fragmenty przeszłości nie zawsze zgodnie z jej prawdziwym obrazem, wystawia na sprzedaż, obok przedmiotów autentycznych, także fałszywe. Sam zresztą przemycą informację, że wobec

⁹⁶ G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy*, s. 84.

faktu, iż stare dokumenty są często zniszczone i niekompletne „będzie niekiedy zmuszony dokonać osobiście koniecznych uzupełnień”⁹⁷.

Kondycję antykwariusza charakteryzują funkcje: handlarza starzyzną, historyka badającego dokumenty i miłośnika antykwarskich ciekawostek. Dowodzą one złożoności postawy wobec przeszłości, a tym samym determinują złożony charakter sytuacji narracyjnej. Antykwariusz, w roli handlującego przeszłością oraz nauczającego jej, opowiada historię Juliusza Cezara, obfitującą w zwroty do adresata zbiorowego. Są one typowe zarówno dla handlarza starzyzną pragnącego zachęcić klienta do zakupu, badacza biorącego na siebie cały trud poznania przeszłości, jak też nauczyciela kierującego edukacją odbiorcy. Jako handlarz antykwariusz zwraca się do klienta z obietnicą wzięcia na siebie całej niewdzięcznej pracy nad rekonstrukcją przeszłości. Obiecuje nie narażać go ani na fatywę, ani na kontakt z kurzem. Z uniżonością człowieka świadczącego usługi oraz z nadzieją sprzedaży zachwala swój produkt, czyli historię Cezara. Funkcję nauczyciela i autora podręcznika antykwariusz sygnalizuje zwrotami do odbiorcy, w których odnosi się do jego wiedzy historycznej, bądź też prosi o przypomnienie faktów pomocnych w zrozumieniu wyводу. Traktuje odbiorcę taktownie, nie chcąc go narażać ani na kłopot, ani na niewygodę. Antykwariusz, który nie chce męczyć odbiorcy nadmiarem informacji i łaskawie prosi o zwrócenie uwagi na jakiś szczegół, reprezentuje postawę typową dla nadawcy kierującego komunikat do szerokiej publiczności. Publiczności oczekującej na gotowy produkt, nieuczestniczącej w jego powstawaniu, publiczności biernej, a więc konsumpcyjnej.

Monolog antykwariusza jest wyraźnie zorientowany na kontakt z odbiorcą, o czym świadczy stylizacja zapisków na wypowiedź ustną, dopuszczającą cechy mowy potocznej dla zwiększenia siły perswazji. Monolog ten pełni podobną funkcję jak omówiona przez Teuna A. van Dijka narracja naturalna, obecna w codziennej rozmowie i służąca – według niego – przekazywaniu osobistych doświadczeń mówiącego⁹⁸. Ważnym aspektem narracji naturalnej są przypisywane jej w koncepcji van

⁹⁷ J. Bocheński, *Boski Juliusz*, s. 8.

⁹⁸ T. A. van Dijk, *Działanie, opis działania a narracja*, przeł. M. B. Fedewicz, [w:] *Narratologia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2004, s. 108.

Dijka funkcje: praktyczna i emocjonalna. Opowieść antykwariusza ma charakter emocjonalny, gdyż w istocie służy przekazaniu jego osobistych doświadczeń, doświadczeń miłośnika przeszłości i interpretatora źródeł historycznych. Natomiast motywacją opowiadania jest chęć podzielenia się swoją interpretacją faktów z tymi, którzy nie umieją studiować źródeł historycznych lub nie mają na to czasu. Pragmatyczny charakter wypowiedzi antykwariusza wpisany jest w pełnioną przez niego rolę społeczną. Pośrednik handlowy między starożytnością a współczesnością jest także pośrednikiem w przekazywaniu znaczeń tekstów dawnych. Pragmatyczny aspekt narracji realizuje się w monologu antykwariusza jako zachęcanie do studiowania starożytności, pokazywanie ponadczasowych mechanizmów zdobywania władzy, ostrzeganie przed skutkami rządów dyktatora. Wypowiedź ta ma więc na celu wywołanie przez mówiącego pożądanych zachowań odbiorców. Pragmatyczne uwarunkowania narracji naturalnej, której elementy można rozpoznać w BOSKIM JULIUSZU, wynikają z antykwarskiej postawy handlarza starzyzną, który doradza towar i zachęca do zakupu. Wynikają też z postawy historyka, który znając następstwa wydarzeń historycznych przestrzega przed powtarzaniem błędów przodków.

W powieści Bocheńskiego odczytuję fabularyzację operacji historiograficznej, rozumianej jako proces ustalania faktów na podstawie źródeł oraz przedstawiania ich w formie narracji. Sytuacja narracyjna w tej powieści dowodzi związku między miejscem operacji historiograficznej, przedmiotem poznania historycznego, a charakterem narracji relacjonującej efekt tego poznania. Biografia Juliusza Cezara, rekonstruowana na podstawie fragmentarycznych źródeł antykwarycznych, opowiedziana jest w formie brulionowych zapisków.

Utwór Bocheńskiego jest reprezentatywny dla prozy niefabularnej, charakteryzującej się takimi cechami, jak fragmentaryzacja kompozycji, dyskursywizacja narracji, przeniesienie punktu ciężkości z planu opowieści na czynność opowiadania⁹⁹. Wymienione cechy są typowe dla powieści historycznej, która nie rekonstruuje przeszłości przez fabularyzację, lecz przedstawia ją jako zapośredniczoną w tekstach, jako uteks-

⁹⁹ B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, s. 77-82.

towioną. Tak też w BOSKIM JULIUSZU sytuacja narracyjna jest zapisem procesu badawczego i przyjmuje charakter dyskursu. Narrator powieści, w roli historyka, dostępu do przeszłości szuka poprzez źródła i z tego poszukiwania czyni temat narracji.

Złożoność struktury BOSKIEGO JULIUSZA opisuje Grochowski, włączając rozważania nad tym utworem w nurt rozważań nad tekstowymi hybrydami. Hybrydyczność powieści wynika ze współobecności w strukturze utworu relacji faktograficznych obok faktów zbeletryzowanych, form reportażu i eseju, dziennika podróży i powieści autotematycznej obok fikcji literackiej¹⁰⁰. Heterogeniczność i brulionowość, a zatem też synkretyzm gatunkowy utworu Bocheńskiego, oddają najlepiej dynamikę i złożoność procesów poznawczych, których przedmiotem jest przeszłość.

Dyskursywność narracji, jej metaliteracki i autotematyczny charakter z silnie zaakcentowanym aktem mówienia wpisują BOSKIEGO JULIUSZA w kontekst „nowej powieści”¹⁰¹. Wpisują go także w kontekst współczesnego pisarstwa historycznego¹⁰², w którym wyraźnie zaznaczana jest obecność „ja” historyka, a tym samym tematyzowana czynność wyboru źródeł oraz praktyka narracji. Metaliterackie komentarze – pytające o możliwości poznawcze powieści – włączają utwór Bocheńskiego w obszar oddziaływania „nowej powieści”. Natomiast komentarze metahistoriograficzne – odsyłające do problemów pisarstwa historycznego i pytające o możliwość poznania przeszłości poprzez opowiadanie o niej – pozwalają rozpoznać w tym utworze poetykę „nowej powieści historycznej”. Taką powieść charakteryzowałaby obecność wewnątrzpowieściowych komentarzy z zakresu metodologii zarówno literatury, jak i historii. Można zatem powiedzieć – odwołując się do Głowińskiego, który „nową powieść” nazywa „powieściową metodologią powieści”¹⁰³ – że Bocheński, ujawnia-

¹⁰⁰ G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy*, s. 75-77.

¹⁰¹ B. Owczarek umieszcza powieść niefabularną, którą ilustruje między innymi *Boskim Juliuszem* Bocheńskiego, w kontekście refleksji nad „nową powieścią” Zob. B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, s. 12-13.

¹⁰² We współczesnym pisarstwie historycznym Domańska wyodrębnia „historię alternatywną”, w kręgu której powstają teksty historyczne o walorach literackich. Obrazy przeszłości poddane są beletryzacji, zaakcentowany jest subiektywizm historyka wyraźnie uobecniającego się w narracji. Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie*, s. 259-275.

¹⁰³ M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1967, s. 82.

jąc w narracji proces twórczy i pisarza, i historyka, uprawia „powieściową metodologię powieści historycznej”. Głowiński charakteryzując narratora „nowej powieści”, zwraca uwagę na wyraźnie zasygnalizowaną sytuację wypowiedzi. W BOSKIM JULIUSZU narrator-antykwariusz z głębi swojego antykwariatu wabi odbiorców tajemnicami przeszłości, ale wabi ich też tajemnicami metod jej poznania. Wprowadza odbiorcę w epistemologiczny dramat, którego przedmiotem jest przeszłość. Refleksja antykwariusza, skierowana często na teorię źródeł historycznych oraz metodologię pracy z nimi, sprawia, że jego wypowiedź staje się poszukiwaniem możliwości mówienia o przeszłości. Tym samym powieść Bocheńskiego staje się sprawdzaniem możliwości poznawczych nowej powieści historycznej.

Przykładem poszukiwania, a zarazem badania możliwości powieściowego przedstawienia przeszłości jest fragment, w którym narrator na podstawie PAMIĘTNIKÓW O WOJNIE DOMOWEJ Cezara usiłuje ustalić ciąg faktów historycznych. Początek PAMIĘTNIKÓW stawia opór, gdyż pisany stylem telegraficznym sprawia wrażenie tekstu przepisanego czy przedyktowanego z prywatnych notatek wodza. Narrator odczytuje je jako zbiór charakterystyk konsulów, trybunów i senatorów, jako zbiór opinii, a może donosów, jako brulion przeznaczony do dalszej przeróbki. Retusze, wstawki, wykreślenia są to zabiegi typowe przy konstruowaniu źródeł narracyjnych, które w ten sposób nabierają – oprócz faktograficznego – także literackiego charakteru. W przypadku takich źródeł, za pomocą których ich twórca dokonuje autokreacji, interpretacja musi się opierać na wątpliwościach, przypuszczeniach i podejrzeniach. Interpretator staje się więc psychologiem traktującym źródła jako świadectwa życia ich autorów.

Antykwariusz, chcąc zrozumieć mechanizm autodeifikacji Cezara, porównuje jego PAMIĘTNIKI z HISTORIĄ RZYMSKĄ Appiana, aby znaleźć fakty przez Cezara pominięte. To pozwala mu zrozumieć taktykę władzy dyktatorskiej. Antykwariusz świadom zniekształceń, jakim ulega przekaz źródłowy, wie, że każde świadectwo jest zapisem wspomnień, ukształtowanych – jak zauważa Bloch – „przez błędy obserwacji i omyłki pamięci”¹⁰⁴.

¹⁰⁴ M. Bloch, *Pochwała historii*, s. 127.

Jak się rozpisal! Ten sam autor? Nie brał przecież udziału w tej pierwszej wyprawie do Afryki, opowiada o rzeczach, których nie widział, ale jak opowiada! Znikł styl skrótowy, nikt już nie powie, że są to wyciągi z notatek albo raporty wojskowe, zamiast nich zjawia się narracja o szerokim oddechu, po prostu epicka proza. Tak żałował dotychczas miejsca na fakty, taki był lapidarny i oszczędny, zajmował się tylko strategią i taktyką, aż nagle puszcza wodze fantazji i zmyśla długie przemówienie swego poległego w Afryce legata, Kuriona. Owszem, nie przestaje być strategiem i taktykiem o tyle, że strategia i taktyka służą mu za temat, lecz jest głównie literatem¹⁰⁵.

Fragment ten jest przykładem charakterystycznej dla antykwariusza refleksji nad źródłem narracyjnym, które traktuje on jak hybrydę złożoną z faktów zapamiętanych, ale spajanych i ozdabianych wyobraźnią, a więc beletryzowanych.

Bocheński, zwracając uwagę na literacki charakter źródeł historycznych, podkreśla, że obraz przeszłości kształtowany jest zarówno na podstawie wiedzy o faktach, jak też wyobraźni literackiej, która tę wiedzę uatrakcyjnia. Pisarz, w metodologicznej refleksji nad źródłami, wskazuje – jak w powyższym cytacie – gdzie kończy się historia, a zaczyna literatura. Tak też wykreowana przez niego sytuacja narracyjna odsłania warsztat antykwariusza jako warsztat historiografa i powieściopisarza zarazem. Antykwariusz Bocheńskiego zna tajemnicę pisania historii, tajemnicę obrazowego przedstawiania tego, co nieobecne. Paul Ricoeur nazywa ją „wspólną tajemnicą fantazji i pamięci”¹⁰⁶.

Postawa antykwariusza bliska jest postawie „historyka ponowoczesnego”, który przeszedł przez „kryzys przedstawienia” i jest postrzegany już nie tylko jako scjentyista, ale – jak można by powiedzieć, przytaczając słowa Domańskiej – jako „wrażliwy artysta, który odkrywając przeszłość próbuje dotknąć prawdy o świecie”¹⁰⁷. Z tym głosem współbrzmi głos Blocha, który zwraca się do historyków z upomnieniem: „strzeżmy się ogołocenia naszej nauki z zawartej w niej poezji”¹⁰⁸.



¹⁰⁵ J. Bocheński, *Boski Juliusz*, s. 73.

¹⁰⁶ P. Ricoeur, *Pisanie historii a przedstawienie przeszłości*, przeł. J. Górnicka, „Przełąd Filozoficzny” 2001, nr 3, s. 260.

¹⁰⁷ E. Domańska, *Filozoficzne rozdroża historii*, [w:] *Między modernizmem a postmodernizmem. Historiografia wobec zmian w filozofii historii*, pod red. E. Domańskiej, J. Topolskiego, W. Wrzoska, Poznań 1994, s. 26.

¹⁰⁸ M. Bloch, *Pochwała historii*, s. 32.

ROZDZIAŁ V

*Historia
jako widowisko
estradowe*

Historyk w kostiumie konferansjera

Nowy program, kłaniam się, może trochę rytmu?

Coś prostego z wystukiwaniem nogą, pam-pa-pa, pam-pa-pa, proponowałbym rzecz w tym rodzaju, trochę rytmu, skandowania, czyż nie trafia to do państwa? (...) zapraszam na atrakcyjny program, krzyk mody, pam-pa-pa, pam-pa-pa, w rytmie – niech mi będzie wolno powiedzieć – nowoczesnym. (...) tymczasem pragnąłbym jedynie, by państwo odczuli przedsmak pysznej zabawy, która nas czeka¹.

Tak zaczyna się widowisko estradowe, którego tematem jest życie Publiusza Owidiusza Nazo, prowadzone przez narratora-konferansjera w powieści Jacka Bocheńskiego *NAZO POETA*. Konferansjer – w monologu wypowiedzianym, zrealizowanym ze swadą charakterystyczną dla sztuki konferansjerskiej – zapowiada kolejne części programu, jakimi są epizody z życia poety oraz sceny z życia starożytnego Rzymu. Jego zadaniem, jako pośrednika między widowiskiem przedstawianym na scenie a zgromadzoną na widowni publicznością, jest utrzymanie z nią kontaktu oraz realizacja jej oczekiwań. Wypowiedź narratora, naśladująca formę publicznego wystąpienia, ma z jednej strony kompozycję zamkniętą, co charakterystyczne dla monologów retorycznych², z drugiej zaś fragmentaryczną, wynikającą z potocznego charakteru improwizowanego monologu konferansjerskiego.

¹ J. Bocheński, *Nazo poeta*, Warszawa 1999, s. 7.

² M. Głowiński zauważa w narracji wypowiedzeniowej dwie kompozycyjne tendencje, kształtujące się pod wpływem skazu i retoryki. Skaz wprowadza cechy potocznej opowieści, natomiast retoryka – przemówienia, co ma wpływ na zamkniętą kompozycję wypowiedzi. Zob. M. Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany*, [w:] *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 128-129.

Konferansjer rozpoczyna swój monolog od charakterystyki widowiska skupiającego w sobie cechy kabaretu, rewii, music-hallu, a więc form kierowanych do szerokiej i niezbyt wybrednej publiczności. W programie przewiduje – jak podkreśla – trochę seksu, czyn przestępczy, zagadkę i śledztwo. Zapowiada też udział zmysłowych dziewcząt oraz iluzjonisty-zonglera, którego zadaniem jest rozbawienie publiczności oraz wprowadzenie jej w świat iluzji, gdzie prawda miesza się z fikcją. Cechy rewiowego spektaklu – natłok i różnorodność tworzonych w trakcie programu żywych obrazów, szybkie zmiany dekoracji wzmagające tempo widowiska i barwne kostiumy – mają na celu uwiedzenie widza bogactwem formy i obietnicą dobrej zabawy³.

Rewia ze względu na swój charakter – złożona z krótkich scenek, numerów estradowych, skeczy, monologów, piosenek, anegdot – jest jedną z najbardziej skomercjalizowanych form widowisk na rynku rozrywkowym. Konferansjer właśnie poprzez atrakcyjną formę programu chce zainteresować publiczność historią starożytną. Bocheński, wprowadzając historię do branży rozrywkowej jako dobrze sprzedający się towar skierowany do masowego odbiorcy, pokazuje mechanizm popularyzowania historii, która stanowiąc produkt kultury masowej, poddawana jest komercjalizacji

Konferansjer w swoim brawurowym monologu, odpowiadającym konwencji widowiska rewiowego, przedstawia Owidiusza jako idola i ulubieńca publiczności. Przy wtórze szalejącej widowni, zapowiada:

(...) chcą państwo OSOBY z SZUMEM, którą się oklaskuje, której imię wielokrotnie słyszano, powtórzono setki tysięcy razy i podano dalej, a zatem proszę się przygotować, zapowiem nazwisko, uwaga! uwaga! – czuję, że powstrzymali państwo oddech, panuje cisza, ogólne napięcie – OWIDIUSZ!⁴

W zapowiedzi programu rozrywkowego, przebiegającej przy akompaniamencie rytmów wystukiwanych przez podekscytowaną widownię czującą przedsmak dobrej zabawy, konferansjer przemycą także filozoficzną refleksję na temat relacji między przeszłością a terażniejszością:

³ D. Fox, *Rewiowy kicz. Tezy*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, pod red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 384.

⁴ J. Bocheński, *Nazo poeta*, s. 12.

Lecz uświadomić sobie przeszłość, w której nas nie ma, można jedynie teraz, gdy właśnie j e s t e ś m y, a wyrazić ją można jedynie takim stylem i takimi słowami, jakie w terażniejszości s ą nam dane. Powiadam wprawdzie „było”, lecz temu „było” brak postrzegalnej egzystencji, „było” istnieje dla państwa o tyle, o ile ja mówię „było”, wskutek czego „było”, występujące poprzez mnie, objawia się właściwie jako „jest”. Stąd ważny wniosek: nie ma praktycznej różnicy między czasem przeszłym i terażniejszym. Historia starożytna toczy się obecnie⁵.

We fragmencie tym zawiera się intencja narratora zamierzającego nadać przeszłości „postrzegalną egzystencję”. Właśnie w widowisku teatralnym nieobecna przeszłość może uzyskać uobecniającą ją reprezentację. Konferansjer wprowadza na scenę postaci historyczne, aktorów świata starożytnego, aby opowiedzieć dzieje Owidiusza. Postępuje jak historyk, który konstruuje narrację w oparciu o fakty wybrane z bezmiaru przeszłych wydarzeń. Sytuacja narracyjna w NAZO POECIE pozwala na odczytanie jej w kategoriach metafory. Konferansjer, jak historyk, wywołuje zza kulis przeszłości postaci i sytuacje, aby nadać im charakter dramatu. Scena staje się więc metaforą historii rozumianej jako przedstawienie wydarzeń następujących po sobie i dramatycznie powiązanych. Zadaniem historyka-konferansjera jest zatem przeniesienie dziejów na scenę historii.

Zarówno narrator-historyk w kostiumie konferansjera, jak też narrator-historyk występujący w roli antykwariusza szukają dostępu do przeszłości, pierwszy przez scenę, drugi przez antykwariat. Antykwariusz w BOSKIM JULIUSZU przetrząsał źródła w poszukiwaniu prawdy o Cezarze. Konferansjer w NAZO POECIE poszukuje prawdy o Owidiuszu w jego utworach, traktując je – wobec braku innych – jako źródła biograficzne. Z żalem stwierdza, że nie może mu przyjść z pomocą „znajomy nasz antykwariusz, otrząskany z historią starożytną”⁶, który oddzieliłby historyczne fakty od literackiej fikcji. Narratorzy – antykwariusz i konferansjer – reprezentują dwie różne postawy wobec przeszłości. Pierwszy, w postawie badacza, odtwarza obraz przeszłości w zaciszu antykwariatu, z myślą o koneserach i miłośnikach starożytności. Drugi, jako popula-

⁵ Tamże, s. 9.

⁶ Tamże, s. 54.

ryzator, opowiada historię na scenie rewiowej. W obu przypadkach historia staje się towarem, kierowanym bądź do znawców odwiedzających antykwariat, bądź do publiczności żadnej rozrywki, mocnych wrażeń i sensacji. Historyk-konferansjer, występujący wcześniej jako historyk-antykwariusz, ma wobec swojej nowej roli, wymaganej przez nowe czasy, zrozumiały dystans. Toteż wyznaje:

Antykwariusz?

Cóż ukrywać, widzę, że rozpoznali państwo we mnie antykwariusza. Ale nie, nie... Nic z tego. Antykwariusza też nie ma. Czasy się zmieniły, dziś pod panowaniem Oktawiana nie pora już na demaskatorów i ludzi z temperamentem politycznym, któż by ich słuchał, antykwariusz ma inne zajęcia, występuje na estradach i zarabia konferansjerką, przedstawiając publiczności modne rytmy, pam-pa-pa, pam-pa-pa, pam-pa-pa...⁷.

Bocheński powierzył narratorom swoich powieści dwie różne role pośredników między przeszłością a terażniejszością. Antykwariusz jako historyk z „temperamentem politycznym” demaskuje drogę Cezara do boskości. Konferansjer jako historyk „zarabiający konferansjerką” przedstawia publiczności ulubieńca tłumów, Owidiusza. Utożsamienie się narratora NAZO POETY z narratorem BOSKIEGO JULIUSZA pozwala czytelnikowi rozpoznać w obu autorską sygnaturę⁸.

Przedstawienie postaci Juliusza Cezara i Publiusza Owidiusza Nazo wymaga różnych schematów fabularnych, zależnych od wiedzy źródłowej. Wymaga też różnych porządków narracyjnych, odzwierciedlających przebieg procesu poznawczego, warunkowanego charakterem dostępnych źródeł. Tak więc miejsce sytuacji narracyjnej – antykwariat w BOSKIM JULIUSZU i scena w NAZO POECIE – nie są przypadkowe. Historia rzymskiego polityka opowiadana jest w antykwariacie, historia poety, ulubieńca rzymian, opowiadana jest na estradzie. Zmiana perspektywy badawczej na rozrywkową oddaje proces komercjalizacji historii, wyni-

⁷ Tamże, s. 54-55.

⁸ A. Stoff jako sygnały obecności autora w tekście rozumie autotematyczność oraz wykorzystanie tytułów własnych utworów. Zob. A. Stoff, *Ja, autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej*, [w:] *Ja, autor: sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, pod red. D. Śnieżki, Warszawa 1996, s. 170-72.

ka ze zmiany społecznych oczekiwań wobec historyka, który staje się popularyzatorem przeszłości, czyniąc ją łatwo dostępnym produktem:

Ja – konferansjer nie mam pretensji naukowych, jestem tu wyłącznie w tym celu, by zapowiadać numery i urozmaicać program dowcipami, a jeśli wyjątkowo dorzucam jakąś informację, to jedynie z troski o to, by państwo nie musieli zaprzętać sobie głowy przypominaniem szkolnych wiadomości, potrzebnych niekiedy do zrozumienia programu⁹.

Powieść Bocheńskiego włącza się w refleksję nad możliwością bezpośredniego kontaktu z przeszłością, refleksję obecną także w naukowym dyskursie historycznym, w którym bezpośrednio doświadczenie przeszłości bywa łączone z doświadczeniem estetycznym¹⁰. W NAZO POECIE doświadczenie przeszłości dokonuje się za pośrednictwem twórczości Owidiusza.

⁹ J. Bocheński, *Nazo poeta*, s. 56-57.

¹⁰ Problem relacji między doświadczeniem historycznym a estetycznym porusza F. Ankersmit, [w:] *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*, przeł. E. Domańska, [w:] tenże, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, pod red. E. Domańskiej, Kraków 2004, s. 214-215; Zob. też G. Gajewska, *Dotknąć przeszłości. Kilka uwag na temat różnych form doświadczenia historycznego*, „Sztuka i Filozofia” 2003, nr 22/23.

Dzieło literackie jako źródło historyczne

Powieść Bocheńskiego jest próbą odtworzenia na scenie estradowej biografii Owidiusza w sytuacji braku źródeł dotyczących jego życia. Konferansjer, występujący w roli biografą, dokonuje swoistej operacji historiograficznej, traktując utwory literackie nie tylko jako ekspresję doświadczeń poety, ale też jako źródła historyczne. Dysponując jedynie przygodnymi wzmiankami Seneki i Kwintyliana, uznaje poezję – tak samo brzmiącą za czasów Owidiusza, jak współcześnie – za wiarygodne źródło wiedzy o poecie i jego czasach. Poezja bowiem – jak mówi narrator – jest „zamkniętym kołem, po którym krążymy”¹¹, po którym krążą liczne pokolenia badaczy biografii Owidiusza.

Wilhelm Dilthey, uznając biografię za najwłaściwszą formę uprawiania historii, w przypadku braku źródeł pisanych, właśnie dzieła literackie proponuje traktować jako ekspresję osobowości poety. Toteż biografię – efekt rozumiejącej interpretacji hermeneutycznej – nazywa Dilthey literacką formą rozumienia obcego życia¹². Zaproponowana przez Bocheńskiego widowiskowa wersja biografii jest właśnie próbą rozumienia życia Owidiusza poprzez interpretację jego dzieł.

Podstaw do biograficznego odczytania utworów Owidiusza jest wiele. Rzymska subiektywna elegia erotyczna, której poeta jest najwybitniejszym przedstawicielem, odpowiadała na charakterystyczne w jego epoce zainteresowanie własnymi uczuciami¹³. Jako wyraz osobistych przeżyć

¹¹ J. Bocheński, *Nazo poeta*, s. 54.

¹² Zob. Z. Kuderowicz, *Dilthey*, Warszawa 1987, s. 121-127.

¹³ M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres augustowski*. Warszawa 1990, s. 273.

była tworzona w oparciu o materiał autobiograficzny, z wykorzystaniem motywów życia codziennego. Anna Świderkówna postrzega ten gatunek jako zapis rozbudzonego indywidualizmu i samowiedzy autora¹⁴.

Subiektywna elegia erotyczna pełniła w czasach Owidiusza ważną funkcję praktyczną. Kierowana głównie do ludzi nieszczęśliwych w miłości, porzuconych i cierpiących. Dzięki silnym związkom z życiem codziennym, cieszyła się dużym powodzeniem wśród szerokiej publiczności, która rozpoznawała w niej własne doświadczenia miłosne. Ciekawość odbiorców – świadomych autobiograficzności elegii – kierowała się także na osobę autora, który rozpoznawany jako bohater swoich utworów stawał się ulubieńcem publiczności. Autobiograficzną interpretację uzasadniają również obecne w elegiach – tych zebranych w księgach zatytułowanych *AMORES*, jak też tych z ksiąg zatytułowanych *TRISTIA* – refleksje Owidiusza nad własną twórczością, która zatem wpisuje się zarówno w nurt autobiografizmu, jak też autotematyzmu.

Celem widowiska, prowadzonego przez narratorkę-konferansjera, jest przedstawienie życia poety, o którym niewiele mówią źródła historyczne, a który swoje doświadczenia wpisał w literaturę. Bocheński w swojej powieści ukazuje sytuację zagospodarowywania obszaru „zapomnianego” przez historię, czyli przemilczanego przez źródła. Wskazuje tym samym na jedną z funkcji powieści historycznej, jaką jest opowiadanie o tym, o czym milczą źródła. Konferansjer wprowadza na estradę mozaikę scen z życia Owidiusza. W mozaice tej łączą się nieliczne fakty źródłowe z faktami konstruowanymi na podstawie literatury, domysłu i plotki. Biografia Owidiusza jest ciekawym tematem literackim ze względu na braki źródłowe, które rozbudzają wyobraźnię pisarza. Natomiast widowisko estradowe jest najlepszą formą realizacji tego tematu, nie tylko ze względu na mozaikowy charakter rekonstruowanej biografii, ale także ze względu na towarzyszącą poecie atmosferę skandalu i sensacji.

Narratorka opierając widowisko na interpretacji utworów Owidiusza, dokonuje ich lektury historycznej. Lektura historyczna dzieła literackiego – jak rozumie ją Michał Głowiński – jest nie tylko poszukiwa-

¹⁴ *Rzymska elegia miłosna (wybór)*, przeł. A. Świderkówna, oprac. G. Przychodzki i W. Strzelecki, Wrocław 2005, s. XVI.

niem w dziele informacji o odległej epoce. To przede wszystkim traktowanie dzieła literackiego jako faktu historycznego, który odegrał ważną społecznie rolę, oddziałując na współczesnych mu czytelników¹⁵. Taką lekturę, w której odbiorca chce się dowiedzieć, „jak w dawnych czasach rzeczy się miały” nazywa Głowiński lekturą historyczną o charakterze potocznym. Badacz przytacza też propozycję Charlesa Morazégo postulującego przyznanie dziełom sztuki statusu źródeł historycznych, szczególnie w przypadku epok odległych, które pozostawiły po sobie niewiele dokumentów. Rzeczywistość przedstawiona w dziełach sztuki jest bowiem pomocna w rekonstruowaniu wyobrażeń o świecie minionym¹⁶.

Takie jest też stanowisko konferansjera, odczytującego dzieła Owidiusza jako kronikarski zapis wydarzeń, w których poeta uczestniczył oraz jako zapis realiów rzymskich z czasów Oktawiana. Pomija natomiast dzieła inspirowane mitologią uznając je za zbyt uniwersalne, aby mogły być historycznym świadectwem epoki.

Bronisław Geremek przyznaje dziełu literackiemu status źródła historycznego wówczas, gdy mówiąc o epoce, w której powstało, dostarcza ono informacji z zakresu życia codziennego. Literatura, jako źródło wiedzy o przeszłości, wykorzystywana jest w historii kultury przy opisie procesów masowych i badaniu zbiorowych zachowań. Geremek podkreśla, że wytwór wyobraźni pisarskiej jest także nośnikiem pamięci zbiorowej¹⁷.

ELEGIE MIŁOSNE Owidiusza mogą być wykorzystane w badaniach nad historią codzienności. Na przykład elegia druga z książki trzeciej przedstawia wydarzenie, które ma miejsce w cyrku podczas wyścigu kwadryg. Oto kochanek na prośbę swojej towarzyszk, niezadowolonej z wyniku wyścigu, korzysta z prawa unieważnienia go, zgodnie z rzymskim zwyczajem. Poeta, w formie obyczajowego obrazka z epoki, ukazuje ten zwyczaj z dużą dbałością o realia, oddając w tej scenie jednocześnie misterną grę miłosną kochanków. Innym przykładem jest elegia czternasta z książki pierwszej, niosąca informacje o modzie rzymskiej, o niebezpiecznych

¹⁵ M. Głowiński, *Lektura dzieła a wiedza historyczna*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, pod red. Z. Stefanowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1978, s. 110-111.

¹⁶ Tamże, s. 102.

¹⁷ B. Geremek, *Fabała, konwencja i źródło. Utwór literacki w badaniu kultury średnio-wiecznej*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, s. 114.

dla włosów sposobach upiększania głów kobiecych. Poeta ubolewa nad zniszczonymi włosami kochanki, które – zbyt często farbowane i fryzowane – muszą być ukrywane pod peruką. W estradowej biografii Owidiusza przywołane elegie ujęte zostały w formę anegdoty czy numeru scenicznego, przedstawionego na wzór żywego obrazu.

Tego typu scenki z życia poety, będące interpretacją jego elegii, stanowią podstawę kolejnych numerów programu rozrywkowego. Oprócz epizodów biograficznych, na widowisko składają się także tak zwane epizody historyczne, ukazujące fakty z politycznego i społecznego życia Rzymu. Tym samym widowisko, reżyserowane przez narratorkę-konferansjera na scenie estradowej ma strukturę epizodyczną. Epizodyczność zatem staje się cechą reprezentacji przeszłości w powieści Bocheńskiego, reprezentacji, która przyjmuje charakter mozaiki. Takie przedstawienie „historii w okruchach” odzwierciedla także fragmentaryczną naturę percypowania przeszłości.

Nieliczne źródła dotyczące Owidiusza, przypominające kronikę towarzyską, obyczajową i kryminalną oraz utwory literackie zaświadczaające o jego życiu, stanowią swoiste *faits divers*, a więc dobry materiał do przedstawienia w scenicznej formie *variété*, która staje się tu także metaforą historii, fragmentarycznej i swoim charakterem przypominającej kronikę codzienną. Tak pojmowana historia jest zbiorem mikrohistorii, której najlepszą formą reprezentacji scenicznej jest właśnie rewia. Składane widowisko sceniczne, skierowane do masowego odbiorcy, oddaje „składany charakter historii”, skierowanej do „konsumenta” mniej kompetentnego, który w wiedzy historycznej nie poszukuje rozumienia procesów, ale atrakcyjnego przedstawienia ciekawych faktów.

Tematem prowadzonego przez konferansjera widowiska jest w istocie historia życia codziennego, której narrator nadaje tak samo spektakularny charakter jak historii wydarzeniowej. Historia codzienności zaspokaja ciekawość szerokiego grona odbiorców, często pytających: „a jak to kiedyś było?”. Pytanie to wynika z potrzeby konfrontacji świata współczesnego z rzeczywistością minioną i daje poczucie aktywnego uczestnictwa w dziejach. „Konsument historii”¹⁸ czuje się bowiem kon-

¹⁸ K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006, s. 37.

tynuatorem i spadkobiercą tych, którzy byli przed nim. Tak rozumiana „popularna” relacja z przeszłością sprawia, że rzeczywistość miniona budzi w odbiorcy ciekawość oraz potrzebę jej poznania.

Hans Ulrich Gumbrecht zastanawiając się nad użytecznością historii, stawia tezę, że jeśli nawet zanikną instytucjonalne formy wykorzystywania historii oraz potrzeba uprawiania jej ze względu na potrzeby edukacyjne, to zawsze pozostanie towarzyszące historykom „pragnienie uobecnienia” przeszłości, a więc pragnienie nadania jej kształtu¹⁹. Jest to pragnienie zarówno historyka, jak i pisarza. Niewątpliwie inny charakter ma reprezentacja historyczna, inny reprezentacja artystyczna, chociaż obie zastępują jakiś wycinek rzeczywistości minionej. Spektakl w powieści Bocheńskiego jest doskonałą metaforą uobecnienia przeszłości w teraźniejszości, jest formą reprezentacji przeszłości. Widowisko rewiowe jest niewątpliwie szczególną formą tej reprezentacji.

Widowisko o Owidiuszu zbudowane jest z trzech części: TĘTNIEŃ, PRZEMIAN i ŚLEDZTWA. Są one sceniczną realizacją trzech cykli rzymskiego poety, ELEGII MIŁOSNYCH, PRZEMIAN i ŻALÓW.

W jednej z pierwszych scen spektaklu konferansjer zapowiada wejście Korynny, bohaterki cyklu ELEGII MIŁOSNYCH. Pierwszym numerem estradowym jest rekonstrukcja intymnego spotkania poety z kochanką (elegia 5, księga I). Ta niezwykle zmysłowa scena, mająca charakter mimiczno-baletowy, jest zapowiedzią atmosfery pierwszej części widowiska, w której – zgodnie z obietnicą konferansjera oraz oczekiwaniem rozemocjonowanej publiczności – będzie dominowała erotyka.

Subiektywne elegie miłosne, będące zgodnie z założeniem gatunku utworami autobiograficznymi, narrator traktuje jako podstawę rekonstrukcji biografii rzymskiego poety. Atrakcyjność elegii jako materiału źródłowego polega także na walorach spektakularnych, o których stanowią takie ich cechy, jak dramaturgiczność, komizm i ironiczny dystans. Narrator przedstawia gry miłosne kochanków jako źródło poetyckiego natchnienia Owidiusza, późniejszego autora SZTUKI KOCHANIA. Pierwsza scena ukazuje – w myśl zasady, że „w naszych czasach trud-

¹⁹ H. U. Gumbrecht, *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, przeł. E. Domańska, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2002, s. 118.

no nawet wyobrazić sobie program pozbawiony seksu²⁰ – Owidiusza i Korynnę w sytuacji intymnej, zrelacjonowanej przez narratora lirycznie i obrazowo. Czytelnik-widz odbiera wypowiedź narratora jako komentarz do milczącej sceny mimicznej, w epilogu której konferansjer oddaje głos poecie. Ten, zmęczony, zasypiając obok Korynny zanurza się w marzeniach. Narracja przyjmuje formę monologu wewnętrznego, w którym Owidiusz snuje fantazje na temat Korynny, a chaotyczny tok myśli, efekt uniesienia miłosnego, obrazuje natchnienie poetyckie. Przedstawienie w widowisku sceny miłosnej ma więc na celu nie tylko jego uatrakcyjnienie, ale też ukazanie momentu, w którym rodzi się natchnienie i rozpoczyna proces twórczy.

Inny obraz przedstawia Owidiusza ze zwojem papirusowym pod pachą, obserwującego modne rzymianki w blond perukach, z twarzami pokrytymi kremem wybielającym. Przed świątynią Apollina, „pod Danaidami”, w modnym miejscu schadzek, zafascynowany wykwiutnością i świetnością Rzymu, poszukuje tematów literackich i uwodzi Korynnę. Bocheński przedstawia Rzym Owidiusza jako nowoczesny i wielkowiejski, co wynika z – deklarowanej przez pisarza – intencji przedstawiania starożytności w przebraniu współczesnym²¹. Przykładem realizacji tej intencji jest scena, w której Owidiusz dyskutuje w „klubie literackim” o zadaniach literatury wobec wielkich wydarzeń politycznych. Dyskusje toczą się wokół powinności literatury, deklarowanej jako pochwała władzy. Taką opinię wyraża też Owidiusza piszący właśnie opowieść o Jowiszu i Gigantach, będącą alegorią i apologią rządów Oktawiana.

Jednym z kluczowych momentów tej „widowiskowej rekonstrukcji” jest hipotetyczne spotkanie poety z Korynną podczas triumfalnego przejazdu zwycięskiego wodza. Motyw triumfu – jak podkreśla narrator – w różnych kształtach powraca w twórczości Owidiusza. Jednakże nie podaje on nazwiska triumfatora w żadnej z poetyckich wersji tego zdarzenia, traktując je jedynie jako tło dla spotkania i flirtu z nieznaną kobietą²². Poeta chcąc

²⁰ J. Bocheński, *Nazo poeta*, s. 9.

²¹ J. Bocheński, *Rzeczy stare i nowe*, „Twórczość” 1973, nr 1, s. 86-87.

²² Elegia druga z księgi pierwszej opisuje niepokój miłosny poety zranionego strzałą Amora, druga część natomiast – utrzymana w żartobliwym tonie – przedstawia triumf Amora, stylizowany na obraz triumfu rzymskiego wodza.

zaimponować swoją wiedzą i poczuciem humoru, czyni żarty z triumfu, a więc tym samym z ważnej uroczystości państwowej. Konferansjer zwraca szczególną uwagę na to wydarzenie, czyniąc je przypuszczalną przyczyną konfliktu poety z władzą. Wchodzi zatem w rolę historyka, aby ustalić na podstawie źródeł nazwisko triumfatora oraz datę triumfalnego przejazdu, opisanego przez Owidiusza. Konfrontacja porządku biografii poety z porządkiem wydarzeń historycznych wskazuje na fikcyjność przedstawionego wydarzenia. Takie ustalenia prowadzą do wniosku, że poeta przedkładał tematykę obyczajową i prywatną nad polityczną i państwową. Do tego problemu konferansjer powraca w dalszej części widowiska.

Innym przykładem wykorzystania przez narratora utworów Owidiusza jako źródeł historycznych o epoce jest ich interpretacja, dokonana pod wpływem aluzji poety na temat jego życia rodzinnego. Narrator poszukuje informacji dotyczących domniemanej żony poety. Poszukiwania te traktuje jako pretekst do ukazania historii rzymskiej codzienności w jej obyczajowym, prawnym i etycznym wymiarze. Próba ustalenia sytuacji rodzinnej Owidiusza prowadzi zatem do historycznej analizy ustawodawstwa regulującego życie rodzinne za czasów Oktawiana. Jerzy Topolski dopuszcza korzystanie z utworów literackich w badaniach historycznych, wychodząc przy tym z założenia, że pisarz zawsze przekazuje obraz rzeczywistości przez siebie doświadczonej. Historyk zatem, korzystając z tak rozumianego źródła, traktuje pisarza jak kronikarza²³. W szerokim rozumieniu źródłem jest wszystko – jak podkreśla Topolski – skąd historyk czerpie informacje o rzeczywistości minionej. Można zatem powiedzieć, że dzieło literackie staje się źródłem wówczas, kiedy historyk stawia mu pytania na temat przeszłości, a ono na te pytania odpowiada. Charakter tych pytań wynika z hipotezy interpretacyjnej, czyli oczekiwań historyka wobec świadectw²⁴, a kierowane kilkakrotnie do tych samych źródeł, mogą odślaniać coraz to nowe pokłady informacji.

Historyk-konferansjer pyta dzieła Owidiusza o ich autora, toteż – zgodnie z hipotezą interpretacyjną – otrzymuje odpowiedzi dotyczącą jego biografii. Interesują go przede wszystkim, jako prowadzącego

²³ J. Topolski, *Korzystanie ze źródeł literackich w badaniach historycznych*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, s. 14-15.

²⁴ Tamże, s. 21.

popularne widowisko historyczne, tajemnice życia Owidiusza, które są najważniejszymi tematami jego twórczości. Dlatego miłość i wygnanie stanowią właśnie fabularną podstawę widowiska. ELEGIE MIŁOSNE oraz ŻALE, czyli poezja oddająca doświadczenia miłosne oraz doświadczenie wygnania z ojczyzny, są traktowane przez narratora jako ekspresja osobistych przeżyć twórcy. Interesują go tylko te utwory, które można poddać biograficznej interpretacji i których podmiot liryczny można zidentyfikować z poetą. Zamierzeniem twórcy widowiska jest bowiem przedstawienie pełnej biografii Owidiusza i wyjaśnienie związanych z nią tajemnic.

Narrator uprzedza, że program nie przewiduje na przykład odegrania HEROID, chociaż monologi bohaterek znanych z mitologii i literatury – które Owidiusz uczynił autorkami listów miłosnych – mogłyby mieć walory sceniczne. Listy wyrażające tęsknotę za mężem lub kochankiem, obrazujące dramat opuszczonych kobiet stanowią wprawdzie dobrą podstawę monologów scenicznych, ale okoliczności ich powstania nie wyjaśniają żadnej z biograficznych tajemnic poety. Ich źródłem są bowiem gotowe fabuły mitologiczne czy literackie. Postępowanie wyjaśniające może zatem dotyczyć jedynie – jak zauważa narrator – źródeł narracji HEROID. Konferansjer pyta, skąd Owidiusz wzięł formę, jaką jest „potok świadomości” i jak wpadł na pomysł monologu jako sposobu organizowania fabuły²⁵. Tak postawiony problem, dotyczący formy utworu, nie zainteresuje szerokiej publiczności, do której widowisko jest kierowane. Ta bowiem oczekuje prawdy o życiu poety, prawdy sensacyjnej, ukrytej w jego twórczości. Konferansjer, aby odpowiedzieć na te oczekiwania poddaje refleksji proces twórczy, szukając źródeł wyobraźni przede wszystkim w doświadczeniach poety. Interpretacja utworów Owidiusza ma więc na celu dotarcie do faktów biograficznych oraz zrozumienie motywacji jego

²⁵ W refleksję nad *Heroidami* Bocheński wprowadza problem obecności w literaturze powtarzających się form i tematów. W tym miejscu włącza także refleksję autobiograficzną, pisząc: „Pewien polski autor napisał monologi Hiszpanek z różnych czasów, wypowiedziane w nieco teatralnych sytuacjach, z płynącym tu i ówdzie potokiem świadomości. Nazwał je *Tabu*. Jest rzeczą całkiem jasną, że uległ wpływowi Owidiusza”. (*Nazo poeta*, s. 99); Bocheński przywołując tytuł własnego utworu, pisze o sobie jako „pewnym polskim autorze”. Jest to kolejna manifestacja obecności autora w tekście. Zob. przypis 8.

postępowania. W tym celu konferansjer zaprasza publiczność za kulisy. Przywołuje w ten sposób metaforyczny wymiar przestrzeni teatralnej, w której scena jest miejscem iluzji, kulisy zaś miejscem ukrywającym rzeczywistość. Za kulisami zatem poeta tworzy iluzję, nadając swoim doświadczeniom kształt literacki.

Publiczność wprowadzona za kulisy widzi ogrodnika, który w przywillowym ogrodzie, wśród jabłoni, chodzi z konewką, z której co chwila wylewa się woda, gdyż ogrodnik wykonuje dziwne ruchy przytupując i potrząsając do taktu głową. To Owidiusz skanduje w ogrodzie wiersze w rytmie dystychu elegijnego, w rytmie, który organizuje jego ruchy, trochę komiczne i nieporadne. Ten żywy obraz zamyka scena, w której poeta pod jabłonią pisze coś na woskowej tabliczce. Skandalizujący twórca w przydomowym ogrodzie nie przypomina kochanka Korynny, bohatera *ELEGII MIŁOSNYCH*. Publiczność może zobaczyć „zakulisową” postać Owidiusza w jego prywatnych rolach męża, ojca i gospodarza. Za kulisami sceny estradowej, na której przedstawiane jest widowisko z Owidiuszem w roli głównej, toczy się zwykłe życie, życie nie na sprzedaż, mało interesujące dla szerokiej publiczności. Dlatego też proces twórczy ujęty jest – zgodnie z wymaganiami scenicznymi – w swoisty spektakl, w który dynamiczna postać poety podskakującego i przytupującego nogą przyciąga uwagę odbiorcy. Ten osobliwy ruch wprowadza rytm, którego temat powróci w dalszej części widowiska.

Kulisy są miejscem, gdzie aktorzy przygotowują się do występu na scenie. Sceną w powieści Bocheńskiego jest nie tylko ta, z której dobiega monolog konferansjera, ale jest nią też Rzym, miasto sukcesów i klęski Owidiusza. Poeta z perspektywy swojego ogrodu, jak z perspektywy kulis, ogląda miasto – scenę życia publicznego, na której toczy się przedstawienie z udziałem wielu aktorów, także Owidiusza. Tu poeta sprzedaje swoją twórczość, powstającą za kulisami życia publicznego.

Celem przedstawionego w powieści widowiska jest odsłanianie prawdy o autorze i jego epoce, niezwykle atrakcyjne z perspektywy masowego odbiorcy chętnie utożsamiającego podmiot liryczny z autorem. W przypadku literatury frywolnej takie utożsamienie szczególnie rozbudza wyobraźnię odbiorcy, lubiącego zaglądać w życie pisarza poprzez jego dzieła. Narrator, poszukując przyczyn popularności rzymskiego

poety, analizuje pierwszą recepcję elegii miłosnych, które czytane jako zapis romansów Owidiusza, odniosły sukces dzięki takiej właśnie biograficznej lekturze. Budziły ciekawość zarówno tych czytelników, którzy szukali w nich erotycznych doświadczeń poety, jak i wśród tych, którzy ze zgorzeniem przyjmowali je jako kronikarski zapis przygód kobiet z półświatka i ich klientów. Podobną ciekawość chce rozbudzić konferansjer wśród masowej publiczności, zainteresowanej i półświatkiem, i frywolną tematyką.

W zbeletryzowanej historii życia poety, którą konferansjer przedstawia na scenie, zaakcentowane jest spektakularne zakończenie romansu Owidiusza z Korynną. Narrator opowiada, opartą na domysłach, historię poety porzuconego przez kochankę w atmosferze skandalu, wśród plotek, dowcipów i drwin. Rozbudza tym samym ciekawość odbiorców, zapowiadając, że wydarzenie to przyczyni się do powstania najśłynniejszego dzieła Owidiusza, SZTUKI KOCHANIA.

Druga część powieści zatytułowana jest PRZEMIANY, w nawiązaniu do eposu mitologiczno-historycznego o takim właśnie tytule. Tematem tej części widowiska jest dzieło epickie, opowiadające o przemianach ludzi w rośliny i zwierzęta, przemianach dokonywanych przez bogów w odwecie za nieprzychylnie im ludzkie czyny. Konferansjer odczytuje METAMORFOZY jako spór bogów z ludźmi, bogów domagających się kultu, z ludźmi, padającymi ofiarą boskiej siły i zarozumiałości. Dzieło, mówiące o niesprawiedliwych sądach boskich, mogło być odczytywane jako polemika z rządami boskiego Oktawiana Augusta, a więc mogło mieć charakter polityczny. Informację o zesłaniu otrzymał Owidiusz podczas wypoczynku na Elbie, po pracy nad METAMORFOZAMI, co skłania do przypuszczeń, że ten wielki epos mógł być jedną z przyczyn wygnania poety z kraju. Wygnanie będzie przedmiotem śledztwa w następnej części widowiska.

Problem relacji między władzą a poetą porusza Bocheński, wprowadzając temat zaginionego utworu Owidiusza, GIGANTOMACHII²⁶. Odtwarza okoliczności powstania pomysłu owego alegorycznego eposu o Gigantach, którego celem była pochwała rządów Oktawiana. Docieka

²⁶ Por. M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska*, s. 565.

też przyczyn zaniechania pracy nad tymże dziełem. Konferansjer przedstawia scenę, w której poeta pisze, a następnie pali swoje rękopisy, podjąwszy decyzję o nieuleganiu wpływom władzy i o stronienu od „zamówień urzędowych”. Zaginiony epos jest zatem pretekstem do refleksji nad cenzurą i nad sytuacją twórcy zależnego od woli władcy. Stosunek Augusta do młodych pisarzy epoki, opozycyjnych wobec jego polityki, których dzieła z jego rozkazu były palone, najlepiej obrazują fragmenty jego monologu, zainscenizowanego przez konferansjera:

(...) każdy taki gryziپیórek szuka taniej popularności (...) na próżność ludzi małych nie ma sposobu, oni muszą pokazać się przed publicznością (...) ale dzisiaj, kiedy zniósłem terror, pisać paszkwile i uprawiać demagogię pod sprawiedliwymi rządami – cóż to za odwaga?²⁷

Wzniósłem dziesiątki świątyń, dziesiątki innych odnowiłem, od dwudziestu lat jestem Najwyższym Kapłanem, urządziłem Obchody Stulecia, ale czy u nas czci się bogów? U nas się o bogach dyskutuje. U nas bogowie służą rezonerom do popisowywania się dowcipem²⁸.

Te słowa charakteryzują stosunek Augusta do młodych pisarzy, ale mają też wydźwięk ponadczasowy, odnosząc się do wszelkiej cenzury jako formy ograniczania przez władzę wolności sztuki.

Tematem trzeciej części utworu Bocheńskiego, zatytułowanej ŚLEDZTWO, są ŻALE, cykl elegii pisanych na wygnaniu. Część tę rozpoczyna opis sceny pożegnania i opuszczenia domu przez Owidiusza. Przypomina ona swoim charakterem scenę mimiczną, której opis konferansjer rozpoczyna słowami: „Widzą państwo prostą dekorację: zarys Kapitolu w świetle księżycy”²⁹. Następnie w komentarzu sprawozdającym grę aktorów w żywym obrazie przedstawia wyjście Owidiusza przed dom oraz jego dramatyczne pożegnanie z żoną i przyjaciółmi. Trzecia część powieści stanowi zatem trzeci akt widowiska, w którym konferansjer prowadzi dochodzenie w sprawie przyczyn wygnania Owidiusza z Rzymu do prowincji Mezji Dolnej, przyczyn nieznanych historykom. Niezwykłość, a więc i widowiskowość śledztwa polega – zdaniem konferansjera – na tym, że znany jest przestępca i kara, nieznanie natomiast jest prze-

²⁷ J. Bocheński, *Nazo poeta*, s. 168-169.

²⁸ Tamże, s. 170-171.

²⁹ Tamże, s. 179.

stępstwo. Dochodzenie przyczyn wygnania poety wymaga szczególnych zabiegów ze strony historyka, zabiegów detektywistycznych. Taki charakter ma ostatni akt widowiska, sensacyjny i spektakularny. Konferansjer przeprowadza w nim wizję lokalną, efektem której jest tylko zwęglony rękopis, znaleziony w kominku. Brak dowodów winy zmusza narratora – który zamienił rolę konferansjera na rolę detektywa i uczynił widzów współuczestnikami śledztwa – do postępowania poszlakowego. Wiedzy o wygnaniu pisarza poszukuje w zbiorze elegii, zatytułowanym *ŻALE*. Autobiograficzny charakter tych utworów umożliwia odczytanie ich jako zapisu podróży Owidiusza do miejsca zesłania, miasta Tomi, oraz jako kroniki jego pobytu w tym barbarzyńskim miejscu. Interpretację elegii nazywa narrator „wydobywaniem informacji ze skazanego”. Lektura *ŻALÓW* i listów wysyłanych z wygnania nie prowadzi do rozwiązania zagadki, dlatego konferansjer przenosi śledztwo do Rzymu, gdzie prowadzi je w oparciu o kronikę wypadków z roku, w którym miało miejsce wygnanie Owidiusza. Niepewny rezultatu, zauważa: „Być może, metoda okaże się naiwna. Nie prowadziłem nigdy śledztwa i brak mi doświadczenia. Jestem konferansjerem”³⁰.

Podczas działań detektywistycznych, w kronice kryminalno-obyczajowej narrator znajduje informacje dotyczące zesłania Julii, wnuczki Augusta. Powodem jej zesłania było nierządne zachowanie, a powodem zesłania jej męża – kierowanie spiskiem przeciwko Augustowi. Na podstawie tych faktów wnikliwy konferansjer-detektyw stawia hipotezę o ich związku z wygnaniem Owidiusza. Następnie śledząc raporty urzędowe, zwraca uwagę na zawiły styl akt i na szereg półtajnych procesów sądowych. Zawiły styl – jego zdaniem – ma na celu raczej utajnienie niż ujawnienie zdobytych w trakcie procesów informacji. Kolejną hipotezą dotyczącą przyczyny zesłania Owidiusza jest jego ewentualny udział w próbach uwolnienia izolowanego na wygnaniu Agryppy Postumusa, wnuka Augusta.

Ostatnią hipotezę winy Owidiusza przedstawia narrator za pośrednictwem rozgrywającej się przed oczyma publiczności scenki mimicznej. Jest to rekonstrukcja potencjalnych wydarzeń, jakie mogły mieć miejsce w pałacu wnuczki Augusta. Mogła ona bowiem zaprosić Owidiusza, aby

³⁰ Tamże, s. 191.

lekturą SZTUKI KOCHANIA uświetnił ucztę. Narrator snuje przypuszczenie, że lektura utworu mogła stać się akompaniamentem, a może nawet prowokacją do nieprzyzwoitych zachowań Julii, w następstwie których została ona wygnana z Rzymu. Owidiusz mógł być zapewne nie tylko mimowolnym świadkiem nieobyczajnych zachowań młodej kobiety, ale mógł lekturą swojego utworu pobudzić ją do bezwstydnego obnażania się przed zgromadzonymi w pałacu gośćmi. Poeta stałby się zatem deprawatorem, odpowiedzialnym za skandal obyczajowy w rodzinie cezara. I chociaż hipoteza ta zostaje przez narratora w wyniku śledztwa obalona z braku dowodów, to jednak jako sensacyjna pobudza wyobraźnię publiczności, gustującej w historycznych zdarzeniach, w których spotyka się polityka, erotyka i zbrodnia.

Żadna z proponowanych przez narratora hipotez nie znajduje potwierdzenia w toku śledztwa i powraca on do wersji samego poety, który wyznaje w ŻALACH, że powodem wygnania była poezja. Porównuje się przy tym do wynalazcy spiżowego byka, który rykiem – wydanym przez niewolnika osadzonego w brzuchu zwierzęcia umieszczonego nad rozpalonym ogniem – miał zabawić zwycięskiego wodza i publiczność zgromadzoną w cyrku. W efekcie – na rozkaz władcy – wynalazca sam padł ofiarą swojego narzędzia tortur i własnym głosem, spalając się w męczarniach, animował spiżowego byka. Porównując się do tego nieszczęsnego wynalazcy, Owidiusz daje do zrozumienia, iż padł ofiarą własnej poezji i spalił się w jej wnętrzu, pisząc o sobie i swoich doświadczeniach.

Wygnanie poety z kraju stało się świadectwem lęku władzy przed poezją i głoszoną w niej prawdą. Prawdą, która – jak podkreśla narrator – nie jest świadectwem o realnym świecie, ale jest prawdą „myśli i uczucia, oczywistości i paradoksu, doświadczenia i wiary, faktu i mitu, prawdą czasu byłego i przyszłego, prawdą uniwersalną”³¹. Tym samym głoszenie uniwersalnej prawdy o świecie – będące zadaniem poezji – stało się winą Owidiusza, winą uniwersalną. Toteż powieść Bocheńskiego o poecie wygnanym z kraju przez władcę z powodu poezji była odczytywana jako pamflet na cenzurę³².

³¹ Tamże, s. 293.

³² Zob. *Nie tęsknię do cenzury. Rozmowa z Jackiem Bocheńskim*, rozmawiała B. Kazimierczyk, „Literatura” 1992, nr 3, s. 8-10.

Scena jako metafora dostępu do przeszłości

Konferansjer w powieści Bocheńskiego uobecnia na scenie przeszłość. Taka sytuacja narracyjna bezpośrednio odsyła do problemu reprezentacji, gdyż celem widowiska jest zaaranżowanie przed publicznością fragmentu świata starożytnego i stworzenie iluzji bezpośredniego z nim kontaktu. Zaproponowana przez Bocheńskiego sytuacja narracyjna jest dobrym przykładem zjawiska, które Paul Ricoeur nazywa reprezentacją-zabiegiem³³. Można powiedzieć, że tematem powieści Bocheńskiego jest właśnie zabieg tworzenia artystycznej reprezentacji przeszłości.

Bocheński używa metafory sceny, aby mówić o życiu Owidiusza, idola rzymskiej publiczności, o jego sukcesie i popularności. Scena jest nie tylko wymowną metaforą życia społecznego, ale też metaforą historii. Można powiedzieć, że historyk jak konferansjer przywołuje minione wydarzenia, nadając historii formę widowiska. Dla jego uatrakcyjnienia wybiera najciekawsze fakty z przeszłości, aby ująć je w atrakcyjną fabułę i przedstawić ku uciesze tłumów.

Przeszłość, niedostępna w doświadczeniu, aby mogła się stać przedmiotem poznania i przeżywania, musi być przedstawiona, przywołana w reprezentacji, najczęściej w narracji historycznej lub literackiej. Reprezentacja – a więc opowieść o przeszłości – jest ostatnim etapem operacji historiograficznej, w którym utrwalony zostaje efekt wcześniejszej pracy historyka, pracy badawczej i interpretacyjnej. W NAZO POE-

³³ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 354. Kategorię reprezentacji-zabiegu wyodrębnia Ricoeur w kontekście reprezentacji-obiektu. Reprezentację-zabieg uznaje za fazę refleksyjną i poprzedzającą reprezentację-obiekt.

CIE spektakularnej reprezentacji dokonuje konferansjer, który wcześniej jako antykwariusz oczyszczał z kurzu stare przedmioty, sklejał starożytne posążki, tłumaczył łacińskie teksty, a więc przeprowadzał krytykę i interpretację źródeł.

Scenę, na której konferansjer zapowiada „numery” z życia Owidiusza odczytuję jako metaforę dostępu do przeszłości. Zaproponowana w powieści Bocheńskiego teatralna wizualizacja minionych wydarzeń daje złudzenie przekraczania granicy między teraźniejszością a przeszłością. Pisarz używa metafory teatralnej, aby pokazać historię jako widowisko wyreżyserowane w rozrywkowym i dydaktycznym celu oraz skierowane do szerokiej publiczności. Przeszłość unaoczniona na scenie daje złudzenie bezpośredniego jej doświadczania. Porządek przedstawianych na scenie wydarzeń zależy od realizowanych przez reżysera schematów fabularnych, których celem jest wywołanie zamierzonej reakcji widza. Historia może go bawić, intrygować lub przerażać. Konferansjer w powieści Bocheńskiego wystawia historię na sprzedaż, pokazując mechanizmy jej komercjalizacji.

Można zatem powiedzieć, że tematem powieści Bocheńskiego jest problem przedstawienia historycznego, problem reprezentacji, który pisarz rozwiązuje przez użycie metafory teatru. NAZO POETA jest przykładem konstytuującej się na obszarze całego utworu wielkiej metafory zorganizowanej wokół semantyki sceny i spektaklu. Konferansjer, przedstawiając w kolejnych numerach scenicznych obrazki z przeszłości, czyni widowisko metaforą historii rozumianej jako uporządkowany zbiór faktów. Spektakl jako metafora historii pociąga za sobą steatralizowany sposób poznawania i przedstawiania przeszłości³⁴. Rzeczywistość minioną może być bowiem zorganizowana na wzór przedstawienia tragicznego, komicznego lub – jak w przypadku omawianej powieści – na wzór rozrywkowego widowiska estradowego.

Bocheński umieszcza narratora-konferansjera na scenie, przez co metaforyzuje całą przestrzeń teatralną, a więc także kulisy i widownię. Na scenie – gdzie toczy się historia – odgrywane są żywe obrazy oraz scenki

³⁴ Paul Ricoeur łączy proces metaforyczny z procesem poznawczym. Por. P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 269-286.

rodzajowe z życia Owidiusza. Ze sceny konferansjer wygłasza swój monolog, w którym objaśnia przedstawiane wydarzenia, uzasadnia ich wybór i ocenia je, jak historyk opowiadający swoją wersję wydarzeń. Natomiast za kulisami – za które konferansjer czasem pozwala zajrzeć widzom – dzieją się wydarzenia nieoficjalne lub niepoświadczane źródłami. Za kulisami spektakularnej historii wydarzeń pozostaje historia codzienności.

Przedstawienie przeszłości przy użyciu metafory teatralnej znajduje uzasadnienie w tradycji postrzegania rzeczywistości jako spektaklu. Adriana Zangara w książce *VOIR L'HISTOIRE* przedstawia starożytne koncepcje, filozoficzne i retoryczne, które opisują mechanizmy przedstawiania rzeczywistości minionej, uobecniania jej za pośrednictwem obrazotwórczych możliwości narracji i wykorzystywanych przez nią tropów³⁵. Funkcją opowieści przedstawiającej przeszłość jest bowiem uobecnienie tego, co nie może być przedmiotem bezpośredniego doświadczenia oraz uczynienie widzialnym tego, co niewidzialne. Zangara przytacza liczne koncepcje rozumienia historii jako uobecniania w wyobrażeniu tego, co nieobecne. Takie koncepcje historii zakładają szczególny typ percepcji, przeobrażającej słuchacza w widza. Historyk dając możliwość – dzięki zabiegom retorycznym – zobaczenia rzeczywistości minionej, przekształca publiczność czytelniczą w widownię. Właśnie obrazowe przedstawienie faktów umożliwia zobaczenie tego, co słyszane. Koncepcje te utrudniały przeprowadzenie wyraźnej granicy między historią a fikcją, gdyż – jak podkreśla Zangara – każde przedstawienie rzeczy nieobecnej jest obrazem, w którym realne miesza się z nierealnym³⁶.

Przytoczone przez Zangarę retoryczne koncepcje rozumienia historii jako spektaklu, w którym odbiorca „widzi” fakty minione, stawiają historyka w roli pokazującego (*montreur*). Zadaniem historyka jest zatem budowanie efektu terażniejszości, przeniesienie czytelnika-widza w inną rzeczywistość, przybliżenie tego, co odległe w czasie i przestrzeni. Taką funkcję historyka „pokazującego” obrazy przeszłości pełni też konferansjer w *NAZO POECIE* Bocheńskiego. Jego monolog skierowany ze sceny

³⁵ A. Zangara, *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique*, Paris 2007. Autorka przedstawia w swojej pracy koncepcje historiograficzne Arystotelesa, Lukiana z Samosat, Izydora z Sewilli, Plutarcha, Tukidydesa.

³⁶ Tamże, s. 8-9.

do widza, stawia także czytelnika powieści w roli widza oglądającego historię jako spektakl. Historyk według Zangary – także konferansjer w NAZO POECIE – wizualizują przeszłość, organizując ją na wzór „uporządkowanego pejzażu wydarzeń”³⁷. Historia zatem rozumiana jest tu jako sztuka „pokazywania” przeszłości, która ponad to, „co” jest przedstawiane, przedkłada to, „jak” jest przedstawiane. Owo „jak” staje się zatem sztuką organizowania wiedzy historycznej – często już znanej odbiorcy – w obrazowy i intrygujący przekaz narracyjny.

Zangara, na podstawie starożytnej refleksji historiograficznej, rozwija koncepcję historii jako spektaklu³⁸. Koncepcja ta jest częścią szerszego rozumienia rzeczywistości jako spektaklu, skłaniającego ludzi do przyjęcia postawy widza kontemplującego, obserwującego, bądź afirmującego. Widowiskowa natura historii odnosi się z jednej strony do wydarzeń dziejących się na „scenie świata”, z drugiej zaś do opowieści reżyserowanych przez historyka, niczym na scenie teatru. Każdy opowiadający historię – jak konferansjer w powieści Bocheńskiego – czyni przeszłość widzialną, porządkując i organizując rozproszone fakty w całość spójną, logiczną i interesującą. Czynienie przeszłości widzialną służy nie tyle dowodzeniu jej prawdziwości, ile przekazaniu pamięci o niej potomnym oraz rozślawieniu talentu opowiadającego. Zangara podkreśla, że w przekonaniu starożytnych to sztuka opowiadania tworzy pamięć faktów, a tym samym umożliwia ich trwanie, gdyż fakty dobrze opowiedziane pozostaną na zawsze sławne, a źle opowiedziane, czy też nieopowiedziane, zapadają w niepamięć³⁹.

Metaforyka teatru i widowiska często powracała w refleksji historiograficznej:

³⁷ Tamże, s. 11.

³⁸ Qu'est-ce que l'histoire qu'on "voit"? Le seul moyen de rendre compte des différentes sortes de "regards" que prescrivent les récits historiques ainsi que des différentes manières dont l'histoire a été "vue" par les philosophes et par les rhétoriciens, est sans doute de la définir comme un *spectacle*. (Co to jest historia, którą się „widzi”? Najważniejsze, aby zrelacjonować różne rodzaje „spojrzeń”, które przedstawiają narracje historyczne, jak również różne sposoby „widzenia” historii przez filologów i retorów oraz, bez wątplenia, zdefiniować ją jako spektakl). Tamże, s. 301.

³⁹ Tamże, s. 303.

Jest to teatrum wielkie, jest to widok nowy,
W którym umarli, kamień podnosząc grobowy,
Przybywają na scenę sławną i prawdziwą,
Nam o sobie uczynić myśl istną i żywą;
Tam od surowej czekać muszą powszechności
Pokorni aktorowie wyroku ścisłości.
Tam swe przypominając przeszłe wykraczania,
Czyny, rozmowy, myśli i postępowania,

Wszelkiego stanu ludziom przychodzą dyktować,
Czego mają unikać, co zaś naśladować,
Co każdy podług stanu, w którym się znajduje,
Czyni, rozeznawa, myśli i pojmuje;
A gdy onych przykłady tylą sposobami
Stają się szlachetnymi dla wszech lekcyjami,
Mogą więc prawodawcy, rycerze, królowie,
Prości obywatele, na koniec panowie
W tym to zwierciadle szczerym doznanej wierności
Czytać oraz się uczyć własnych powinności⁴⁰.

Takie ujęcie historii jako teatralnej sceny zostało przywołane we francuskim wierszu DEFINICJA HISTORII, przytoczonym w „Journal Polonais” w 1770 roku. Scena teatralna jest tu miejscem, gdzie przybywają przodkowie, aby przedstawić swoje cnoty i wykroczenia, aby widzom – swoim następcom – przekazać doświadczenia życiowe. Fragment ten ilustruje XVIII-wieczne, pragmatyczne ujmowanie historii jako zbioru faktów – obrazów historycznych – o charakterze *exemplum* i funkcji dydaktycznej, wynikającej z założenia, że historia jest nauczycielką życia.

Postaci historyczne wychodzące z grobu – jak z za kulis życia – na scenę, odgrywają swoje role pod kierunkiem reżysera-historyka. Przeszłość rozumiana jest więc – mówiąc za Ricoeurem – jako królestwo zmarłych, a przedstawiona na scenie historia jako teatr cieni poruszanych przez tych, którzy jeszcze żyją⁴¹. Przedstawione tu metaforyczne rozumienie historii jako wyjścia bohaterów z grobu na scenę oddaje cel opowiadania historii, jakim jest uobecnienie tego, co nieobecne. Tym

⁴⁰ Wiersz ten został przywołany przez Mieczysława Klimowicza we wstępie do *Historii* Ignacego Krasickiego. Zob. I. Krasicki, *Historia*, oprac. M. Klimowicz, Warszawa 1956, s. 9.

⁴¹ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 486.

samym każda narracja historyczna staje się swoistym scenariuszem widowiska o przeszłości.

Inny przykład zastosowania metaforyki teatralnej w opisie procesu historiograficznego proponuje Fernand Braudel. Zauważa on, że problem przedstawienia wydarzeń historycznych wynika z natury historii, która – jak życie – „wydaje się nam umykającym, ruchliwym widowiskiem”⁴². Na to widowisko składa się wiele wątków, które mogą być przedstawiane na różne sposoby, w różnym uporządkowaniu. W rozważaniach Braudela często powraca metafora historii jako widowiska, kiedy mówi o historii tradycyjnej, wydarzeniowej, której miarą jest czas krótki, formą zaś „spieszna, dramatyczna, zadyszana opowieść”⁴³. W niej historyk przedstawia zdarzenia tak, jakby reżyserował je na scenie, szybko zmieniając aktorów, wydarzenia i dekoracje. Metaforykę teatralną autor HISTORII I TRWANIA przywołuje także charakteryzując postaci historyczne. Uczestników historii wydarzeniowej nazywa bowiem aktorami czyniącymi dużo hałasu, natomiast uczestników historii długiego trwania – aktorami milczącymi⁴⁴.

Borys Reizow swoją teorię powieści historycznej także wywodzi z udramatyzowanej wizji historii, charakterystycznej dla XIX-wiecznej historiozofii, w której wydarzenia, procesy i epoki historyczne porównane były do dramatu, mającego swój prolog, akcję i epilog. Toteż powieść – jak twierdzi Reizow – zapożyczyła od historii nie tylko treść, ale także jednolitość kompozycyjną, jednolitość dramaturgiczną. Jeżeli zatem istotą historii jest konflikt i walka, to powieść, przedstawiając konflikt i walkę, staje się dramatyczna⁴⁵. Reizow rozwija teorię powieści historycznej jako gatunku, który zwraca się w istocie w stronę dramatu. Dramatyczna koncepcja historii i życia leży u podstaw kompozycji powieści historycznych, co uzasadnia obecne w nich sceny okrucieństwa, nagłe zwroty akcji, bogatą w wydarzenia fabułę oraz zapożyczoną z dramaturgii „metodę obrazów”⁴⁶.

⁴² F. Braudel, *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Warszawa 1999, s. 27.

⁴³ Tamże, s. 49.

⁴⁴ Tamże, s. 65.

⁴⁵ B. Reizow, *Francuska powieść historyczna w epoce romantyzmu*, przeł. P. Hertz, Warszawa 1969, s. 159.

⁴⁶ Tamże, s. 161.

Przywołane przykłady dowodzą, jak myślenie o historii silnie zakorzenione jest w postrzeganiu świata poprzez metaforę teatralną. Porównanie historii do spektaklu może być rozumiane albo w kategoriach dramatyczności historii (*res gestae*), albo jej dramatyzacji (*rerum gestarum*). Dramatyczność historii dzieje się na scenie *theatrum mundi*, natomiast w dramatyzacji historii ma swój udział historyk. Wykładnię tego problemu można też znaleźć w rozważaniach Haydena White'a, który zwraca uwagę na dwie sytuacje historiograficzne. W pierwszej wydarzenia historyczne determinują typ opowieści, a więc same układają się w pewien porządek fabularny. W drugiej zaś – mającej na celu nie tyle przedstawienie przeszłości, ile jej interpretację – fakty są porządkowane według przyjętych przez historyka modeli fabularnych⁴⁷.

Problem dramatycznego charakteru faktów historycznych oraz ich dramatyzacji przez narratora jest właśnie tematyzowany w NAZO POECIE Bocheńskiego. Narrator-konferansjer porządkuje fakty z przeszłości na kształt widowiska estradowego, ale też materiał historyczny, jakim dysponuje, determinuje taki właśnie model fabularyzacji. Wybór widowiska rozrywkowego jako formy przedstawienia przeszłości nie jest więc przypadkowy i potwierdza tezę – często powracającą w monologu konferansjera – że epoka to styl. Epoka Owidiusza, czasy Oktawiana Augusta, to – jak podkreśla Bocheński – po czasach Boskiego Juliusza przemawiającego ogniem i żelazem, czasy upragnionego odpoczynku. Boski August, wyrażając swoją wielkość poprzez wznoszone budowle, organizowane uroczystości, święta i widowiska, pozwolił cieszyć się rzymianom przyjemnym i wygodnym życiem.

Teatr czasów Oktawiana, w który przejawiał się monumentalizm rzymskiego imperium, miał na celu dostarczanie społeczeństwu mocnych przeżyć, a przez to zaprzątanie jego uwagi i podtrzymywanie morale. Były to czasy widowisk, igrzysk, cyrków wypełnionych tłumami kibicującymi wyścigom kwadryg. Szczególną popularnością cieszyła się taka formuła amfiteatru, w której widowisko dla mas łączono z formami teatralnymi, a ogromna przestrzeń umożliwiała monumentalne formy

⁴⁷ Por. H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. E. Domańska, [w:] tenże, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000, s. 215.

przedstawień. Margot Berthold postrzega takie formy widowisk jako odpowiedź na konsumpcyjne nastawienie publiczności wobec teatru, przejawiające się fascynacją składankami typu *variété* zawierającymi krótkie skecze, błazenady, rewie, popisy akrobatyczne, pokazy tresury, walki ze zwierzętami⁴⁸.

W powieści Bocheńskiego Oktawian August tak ocenia swoich obywateli:

Chcą widowisk. Teraz chcą widowisk! Zreć, spótkować i oglądać rozbebeszanie silnych: za tym przepadają. Na przykład: słoń rozdeptuje nosorożca. Popatrzą na coś takiego, zziądani, spoceni, oczy im wyjdą z orbit, piana wystąpi na usta, wykrzyczą się, ochrypną, przeżyją ten zbiorowy spazm w cyrku i to im wystarczy⁴⁹.

Takie widowiska tworzyły styl epoki Oktawiana i kształtowały artystyczne oczekiwania publiczności. Bocheński zatem epokę widowisk przedstawia właśnie jako spektakl, którego bohaterem czyni Owidiusza – idola jemu współczesnych. Odślania tym samym spektakularny charakter kultury popularnej, zarówno starożytnej, jak i współczesnej.

Publiusz Owidiusz Nazo – ulubieniec współczesnej mu publiczności czytelniczej – znany z publicznych recytacji, powszechnie cytowany, bywał ozdobą wykwińskiego towarzystwa i przyjęć organizowanych w domach rzymskiej arystokracji⁵⁰. Jako twórca form lekkich i rozrywkowych, sławiący wolność i wielkość imperium rzymskiego, zyskiwał popularność wśród szerokiej publiczności. Helena Zaworska nazywając go „gwiazdorem ówczesnej kultury wielkowiejskiej”, podkreśla jego udział w kształtowaniu się nowego stylu życia, myślenia, odczuwania⁵¹. W takiej roli właśnie osadził Owidiusza Bocheński w poświęconym mu widowisku, wprowadzając na scenę bohatera, którego można nazwać gwiazdą starożytnej pop-kultury. Rolę gwiazdy dopełnia, w sposób sensacyjny i spektakularny, wygnanie z kraju. Wygnanie, którego przyczy-

⁴⁸ M. Berthold, *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 152-157; zob. też R. Matthews, *Rzym mroczny, ponury i krwawy*, przeł. K. Ciarcńska, Warszawa 2007.

⁴⁹ J. Bocheński, *Nazo poeta*, s. 162.

⁵⁰ M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska*, s. 414-415.

⁵¹ H. Zaworska, *Boski Nazo*, „Twórczość” 1970, nr 2, s. 105-106.

na było niepodporządkowanie się poety autorytetowi władzy. Bocheński przedstawia życie Owidiusza niejako w dwu teatralnych odsłonach. W pierwszej sceną jest Rzym jako miejsce jego literackich i towarzyskich sukcesów, w drugiej zaś sceną dramatycznych doświadczeń poety jest Tomi, miejsce wygnania.

Życie Owidiusza jako idola publiczności stanowi zatem swoisty materiał historyczny, który wymaga szczególnego przedstawienia i szczególnej organizacji. Nie przypadkiem narratorem jest konferansjer, który w formie popularnego widowiska atrakcyjnie „sprzedaje” temat. Nazo – jak podkreśla Zaworska – potrzebuje bowiem reklamy i efektownego „podania”⁵². Poezie i „królowi życia” potrzebny jest zatem narrator w roli konferansjera, tak jak Boskiemu Juliuszowi – mężowi stanu, dowódcy wojsk – potrzebny był narrator w roli antykwariusza. Konferansjer proponuje szerokiej publiczności lekką i efektowną opowieść o swoim bohaterze, natomiast antykwariusz – trochę szperacz, trochę badacz – proponuje koneserom i miłośnikom starożytności opowieść o poszukiwaniu prawdy o boskości Juliusza Cezara.

Estradowa forma przedstawienia twórczości Owidiusza wynika nie tylko ze spektakularnej obecności poety na rzymskiej scenie społecznej i politycznej, ale też ze spektakularnego charakteru jego twórczość, szczególnie elegii miłosnych. Anna Świderkówna, opisując genezę tego gatunku, podkreśla wpływ greckiej „komedii nowej”, popularyzowanej przez rzymskie przeróbki Plauta⁵³. Maria Cytowska i Hanna Szelest w kilku elegiach dostrzegają cechy charakterystyczne dla mimów⁵⁴, farsowych utworów scenicznych, opartych na mimice, gestykulacji, improwizowanym dialogu, pieśni i tańcu. Mimy, przedstawiające sytuacje z życia codziennego, były bardzo cenioną formą za czasów Oktawiana Augusta⁵⁵. Często obecne w scenerii rzymskiej ulicy lub na arenach, pełniły funkcję widowiska rozrywkowego, cieszącego się powodzeniem wśród szerokiej publiczności. Przykładem elegii Owidiusza, wykazującej wiele cech wspólnych z mimem, jest elegia zrealizowana w formie

⁵² Tamże, s. 107.

⁵³ *Rzymska elegia miłosna*, s. XLII.

⁵⁴ M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska*, s. 445.

⁵⁵ M. Berthold, *Historia teatru*, s. 161.

zdialogizowanego żywego obrazu, scenki rodzajowej, która ma miejsce w cyrku podczas wyścigu kwadryg⁵⁶. Efekt dramatyczny rozpoznawany jest także w innych jego elegiach powstających pod wpływem komedii Plauta⁵⁷.

Narrator-konferansjer, inspirowany charakterem elegii, przedstawia postać Owidiusza w taki sposób, jakby relacjonował sceny mimiczne z jego udziałem. Narracja przypomina często sprawozdanie z wydarzeń dziejących się w scenerii starożytnego Rzymu, ilustrowane żywymi obrazami i milczącymi scenami, jakie były odgrywane przez mimów. Teatralność elegii Owidiusza podkreśla także Świderkówna:

(...) jest to jakby teatr dwóch bardzo dobrych aktorów grających Owidiusza i Korynnę, ale z dobrym zacięciem komicznym, a równocześnie kpiny z ludzi, którzy miłość biorą poważnie⁵⁸.

Konwencja widowiska rewiowego oddaje charakter życia i twórczości Owidiusza. Naśladuje formy typowe dla kultury rzymskiej, spełniające oczekiwania przeciętnej rzymskiej publiczności, domagającej się prostej zabawy. Funkcję taką spełniały wspomniane już komedie Plauta, stanowiące składankę mówionych dialogów, piosenek, elementów komedii obyczajowej, realistycznych scenek mimicznych i dramatu burleskowego⁵⁹. Rzymska publiczność – lubująca się w wulgarnych żartach, popisach linoskoczków i bokserów, brutalnych i hałaśliwych pokazach organizowanych w amfiteatrach – pokrewna jest współczesnym odbiorcom kultury popularnej, gromadzącym się na widowniach teatrów rewiowych i cyrków.

Narrator-konferansjer aranżuje widowisko, w którym Owidiusz reprezentuje styl swojej epoki, a jednocześnie jest bliski współczesnemu czytelnikowi. Toteż na widowni, wśród rzymskiej publiczności, Bocheński posadził także współczesnego widza. Tym samym przedstawie-

⁵⁶ M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska*, s. 432.

⁵⁷ Tamże, s. 445.

⁵⁸ *Rzymska elegia miłosna*, s. XLIV.

⁵⁹ A. Nicole, *Dzieje dramatu od Ajschylosa do Anouilha*, t. 1, przeł. H. Rzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1983, s. 103-105.

nie rozgrywa się jednocześnie – jak zauważa Zaworska – w starożytnym Rzymie i współczesnym mieście⁶⁰.

Scena teatralna daje możliwość uobecniania w reprezentacji tego, co nieobecne, a więc przeszłość staje się na niej terażniejszością. Słowa Bocheńskiego – „historia starożytna toczy się obecnie” – są aktualne w każdej sytuacji przedstawiania przeszłości w narracji lub na scenie, gdyż zawsze dzieje się to w języku współczesnym przedstawiającemu. Przeszłość występuje zatem w kostiumie epoki, z perspektywy której jest opisywana. Niewątpliwie kostium zależy też od typu bohatera i tego, kto o nim opowiada. Toteż inny kostium wkłada antykwariusz Boskiemu Juliuszowi, inny zaś konferansjer NAZO POECIE.

Przejście między pierwszą częścią powieści zatytułowaną TĘTNIENIE a drugą zatytułowaną PRZEMIANY ma charakter antraktu w teatrze, podczas którego spowita dymem papierosowym publiczność pije chłodzące napoje w oczekiwaniu na dalszy ciąg widowiska. Konferansjer rozwija tu wyobrażenie teatru jako metafory dziejów:

Gong. Krótka przerwa. Papieros dla odprężenia, są napoje chłodzące, proszę się orzeźwić, zaczerpnąć powietrza, to antrakt. Chwila refleksji, smużka dymu z papierosa, jak się państwo bawią? Pan? Pani? Proszę spojrzeć po sobie. Zaraz przejdziemy do następnej części programu, tymczasem trochę informacji.

Nie wiem, czy rzeczywiście słyszeli państwo uderzenie gongu. Zapewne nie, ponieważ nikt nie słyszy nigdy gongu, który brzmi na przełomie er. Nikt nie zdaje sobie sprawy, że zaczął się właśnie rok I nowej ery, wszyscy uważają go jeszcze za kolejny, 754 rok ery poprzedniej. (...) O narodzinach Jezusa usłyszymy dopiero w przyszłości. (...) Korzystam z okazji, by dodać, że strip-tease wnuczki Oktawiana przewidziany jest w ostatniej części programu⁶¹.

W tym fragmencie konferansjer występuje już nie tylko jako gospodarz widowiska, ale też jako konferansjer dziejów. Antrakt w widowisku staje się antraktem w teatrze dziejów, sygnalizując zmianę ery, a więc zmianę i dekoracji, i aktorów. Podobnie jak program rewiowy z różnorodnych numerów, uporządkowanych przez reżysera, tak historia składa

⁶⁰ H. Zaworska, *Boski Nazo*, s. 106.

⁶¹ J. Bocheński, *Nazo poeta*, s. 129.

się z różnorodnych epizodów, uporządkowanych przez historyka. W widowisku, jak w dziejach, niskie spleta się z wysokim, wydarzenia poważne z komicznymi, patetyczne z trywialnymi.

Konferansjer jako gospodarz widowiska zwraca się do publiczności zgromadzonej podczas antraktu w kuluarach teatru, obiecując jej dobrą zabawę oraz zapraszając do aktywnego uczestnictwa w spektaklu. Zwroty do publiczności, charakterystyczne dla monologu wypowiedzianego, stanowiące też stały element sztuki konferansjerskiej, mają za zadanie wprowadzić odbiorców w atmosferę przedstawienia:

Więc proszę, wszyscy za mną, pam-pa-pa, pam-pa-pa, pam-pa-pa, o, doskonale, już chyba czują państwo urok miarowego taktu, już się udziela podniecające tętnienie, już ruch, już nie tylko nogi uczestniczą, już ręce, usta, oddechy, nerwy, gruczoły, puls, puls! Myślę, że to bardzo na czasie, ten prosty rytm i taka możliwość wyrażenia swojej osobowości, niejako spełnienia się w zbiorowym pulsowaniu. (...) chwilowo zapraszam na atrakcyjny program, krzyk mody, pam-pa-pa, pam-pa-pa, w rytmie – niech mi będzie wolno powiedzieć – nowoczesnym⁶².

Konferansjer proponuje zatem wspólną zabawę w widowisku, które jest „krzykiem mody”. Przewiduje jednak, że – oprócz amatorów lekkiej formy – wśród publiczności jest także obecny jej „wybredny odłam”:

Jeśli przypadkiem są wśród państwa przedstawiciele świata naukowego (a mam na myśli owidystów, których witam z uszanowaniem), jeżeli zatem panowie profesorowie zaszczytili nas tutaj swą obecnością i śledzą łaskawie ten wesoły program, to zgodzą się może ze mną, skromnym konferansjerem, że nie samymi umownościami poeta żyje, bo przecież poeta też człowiek. I zgodzą się może panowie profesorowie, że poeta osobiście doświadcza tego i owego, a nie tylko powtarza cudze relacje, odpisując od autorów bardziej życiowo obytych⁶³.

Konferansjer tłumaczy „profesorom owidystom” ideę odtworzenia życia Owidiusza na podstawie jego twórczości, przekonany, że z ich strony widowisko może się spotkać z zarzutem naiwnej, biograficznej interpretacji dzieł literackich. Ci odbiorcy, w przeciwieństwie do więk-

⁶² Tamże, s. 7.

⁶³ Tamże, s. 69.

szej części publiczności zainteresowanej biograficzną sensacją, oczekują refleksji dotyczącej wpływu innych pisarzy na twórczość Owidiusza, czy też refleksji na temat wykorzystanych w jego utworach konwencji. Do tej publiczności skierowane są partie monologu scenicznego, w których narrator poddaje rozważaniom kwestie historiozoficzne oraz teoretycznoliterackie.

Styłem epoki starożytnej i współczesnej rządzą wymagania szerokiej publiczności i dlatego też opowieść o Owidiuszu jest zorganizowana według schematów sztuki popularnej. Swoją opowieść o przeszłości konferansjer buduje zatem uwzględniając przede wszystkim wątki romansowe i sensacyjne, świadom, że charakter przedstawienia zależy od tego, kto opowiada i do kogo opowieść jest kierowana. Narrator w powieści Bocheńskiego stoi wobec publiczności, która szuka rozrywki i jest żądna sensacji. Toteż przekaz historyczny, który do niej kieruje, musi mieć lekką formę i atrakcyjną treść. Zdeterminowany jest bowiem miejscem, w którym powstaje, a więc sceną estradową. Konferansjer staje się zatem w trakcie widowiska wykonawcą swoistej „operacji historiograficznej”⁶⁴ – jak można nazwać przedstawiony na scenie proces „wytwarzania” historii – w wyniku której powstaje obraz przeszłości na użytek szerokiej publiczności. Różnorodny w swojej tematyce i strukturze – złożony ze scenek obyczajowych i żywych obrazów – przykuwa uwagę rozbawionej publiczności. Owidiusz przedstawiony jest jako poeta otwarty na otaczającą go rzeczywistość i wszędzie postrzegający tematy literackie. Świadczy o tym jego twórczość, częściej inspirowana współczesnym mu światem niż mitologią czy konwencją literacką.

Bocheński przedstawia Owidiusza jako twórcę, którego wyobrażenia ma źródło w konkretnym doświadczeniu życiowym. Przykładem tego jest elegia druga z książki trzeciej ukazująca schadzkę kochanków w cyrku podczas igrzysk. Tu bohater, utożsamiany z autorem, na proś-

⁶⁴ Praktykę przedstawienia przeszłości w formie rewii, swoisty zabieg historiograficzny proponowany przez konferansjera, z przymrużeniem oka nazywam „operacją historiograficzną”, chociaż spełnia on te warunki, jakie wyróżnia M. de Certeau, twórca tej kategorii. W powieści Bocheńskiego refleksji poddane są bowiem wszystkie składowe „operacji historiograficznej”, jak temat, źródła historyczne, metody poznawcze oraz miejsce społeczne, w którym praktyka historiograficzna przebiega. Por. M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, 1975, s. 77-79.

bę Korynny doprowadza do powtórzenia wyścigów kwadryg – zgodnie z rzymskim zwyczajem – umożliwiając zwycięstwo wybranemu wóźnicy. To wydarzenie, opisane w elegii niczym w felietonie poetyckim, zostaje przez Bocheńskiego unarracyjnione i przedstawione za pośrednictwem monologu, będącego komentarzem do żywego obrazu. Przedstawiona scena – mająca i w wersji Owidiusza, i w wersji Bocheńskiego cechy mimu – dobrze oddaje, w wymiarze obyczajowym, atmosferę cyrku rzymskiego, a w wymiarze psychologicznym, emocje kochanków tłumiących uczucia w miejscu publicznym.

Widowisko prowadzone przez konferansjera składa się w dużej mierze z epizodów, mikronarracji, będących epickim przekładem liryki Owidiusza, jej epicką konkretyzacją. Całością, różnorodną i fragmentaryczną w swojej strukturze, rządzi zasada sformułowana przez narratorkę: „wszelka rzeczywistość jest ewentualnym tematem”⁶⁵. Jest to zasada towarzysząca – według konferansjera – twórczości Owidiusza, którego życie zasypywało tematami, a sztuka ograniczała konwencjami. Bocheński w *Nazo* poecie stawia często problem wolności twórczej rozumianej jako prawo wyboru tematu. Przedstawia dylematy rzymskiego poety, który musi godzić swoje tematyczne wybory z oczekiwaniem władzy oraz wymogami formy i konwencji.

Wszelka rzeczywistość, która była ewentualnym tematem dla Owidiusza, jest nim też dla historyka-konferansjera. Tematyczna różnorodność widowiska odsyła do różnorodności tematycznej dziejów, o których za narratorem można by powiedzieć, że „skomponowane są na ogół źle i układają się nieforemnie”⁶⁶.

Szczególnie spektakularny charakter ma finał przedstawienia, w którym Oktawian August umiera tak, jakby schodził ze sceny po odegranym przedstawieniu. Podobnie jak Owidiusz, zostaje nazwany iluzjonistą, gdyż – według konferansjera – zarówno poezja, jak i władza są sztuką zacierania granic między prawdą a fałszem. Jak poeta *Nazo* czytający swoje utwory w pałacach i na placach przed dużą publicznością, tak August prowadzący wojny i organizujący triumfy, postrzegani są

⁶⁵ J. Bocheński, *Nazo poeta*, s. 33.

⁶⁶ Tamże, s. 296.

jako twórcy iluzji, jeden – poetyckiej, drugi – politycznej. Rządy Augusta, przedstawione jako widowisko odgrywane przed światem, zamyka wyreżyserowana przez niego scena śmierci:

Godzinę zgonu dokładnie przeczuł. Poprosił wtedy o lustro, przejrzał się, kazał sobie uczesać włosy, odświeżyć twarz i wyprostować obwisłą szczękę. Mogą teraz wejść, powiedział. Był już bez sił, od kilku dni leżał. Wpuszczono grupę osób oczekujących za drzwiami. Jak wam się podobało? spytał. Czy dobrze odegrałem komedię życia? Wszyscy zbledli. Więc proszę mnie okłaskiwać, dodał. I w chwilę potem przestał oddychać⁶⁷.

Spektakularna scena śmierci Oktawiana Augusta inspirowana jest opisem tego wydarzenia dokonany przez Swetoniusza. Rzymski historyk dbający o poczytność swoich biografii politycznych, nadawał im cechy dzieła historycznego i literackiego zarazem:

W ostatnim dniu życia co chwilę pytał, czy już na zewnątrz zgromadził się lud dopytujący o jego zdrowie. Następnie zażądał lusterka, kazał sobie uczesać włosy i unieść obwisłe nieco policzki. Przyjaciół przyjął zapytaniem: „czy im się wydaje, że dobrze zagrał mim życia?”, także dorzucił po grecku zwykle zakończenie:

A jeśli dobra sztuka, oklaski dajcie
i razem wszyscy radość nam swą okażcie.

Następnie wszystkich odprawił, nieustannie tylko dopytując się u przybywających z miasta o stan chorej córki Druzusa. Nagle skonał w chwili, gdy całował Liwię, z tymi słowami na ustach: „Liwio, pamiętaj o naszym związku, żyj i bądź zdrowa!”⁶⁸

Aktor zszedł ze sceny życia, po odegranym przedstawieniu. Scena śmierci Oktawiana Augusta zamyka i dopełnia metaforę historii jako teatru. Narrator kończy swoją opowieść zwrotem do publiczności: „Pozwolą państwo, że razem z nim zejdem z sceny i ja – konferansjer”⁶⁹.

Historyk jako konferansjer dziejów pełni ważną funkcję w teatrze historii. Wprowadza na scenę autentyczne postaci z przeszłości, czyli aktorów, których obsadza w różnych rolach – tragicznych, komicznych,

⁶⁷ Tamże, s. 298.

⁶⁸ G. Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty Cezarów*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 1987, s. 130-131.

⁶⁹ J. Bocheński, *Nazo poeta*, s. 298.

czasem wodewilowych – w zależności od tematu oraz schematu fabularnego, w którym jest on realizowany. Pod pozorem lekkiego widowiska przemyca dramat Owidiusza, „króla życia”, który zafascynowany świetnością rzymskiego imperium i oddający swoją twórczością hołd rzymskiej wolności, zostaje jednak wygnany z ojczyzny. Z estradowej sceny dobiega nie tylko głos poety, znawcy „sztuki kochania”, ale też głos zrozpaczonego poety-wygnańca. Tematem widowiska czyni Bocheński problem relacji między poetą a władzą, a tym samym problem cenzury ograniczającej wolność twórcy.

Historia na sprzedaż

Bocheński zrealizował w NAZO POECIE oryginalny pomysł przedstawienia świata starożytnego w formie widowiska, które odsyła do rozumienia reprezentacji przeszłości jako jej wizualizacji. Rozważania nad problemem figuratywnego przedstawienia rzeczywistości minionej wpisują się w nurt refleksji filozoficznej, postrzegającej rzeczywistość jako zorganizowaną na wzór szeroko rozumianej ekspozycji czy pokazu. Wpływ na takie rozumienie rzeczywistości ma koncepcja „światoobrazu” Martina Heideggera⁷⁰. Świat pojmowany jako obraz, jest – według niego – efektem przedstawiania rzeczywistości wpisanej w przestrzeń sceny. Koncepcja ta obejmuje także problem przestawiania dziejów, czyli przekształcania ich w przedmiot przez unaocznienie, ukazanie w formie obrazu.

Inspirowane „światoobrazem” Heideggera jest także postrzeżenie świata jako wystawy, zaproponowane przez Timothy’ego Mitchella. Opisuje on kulturę zachodnią jako aranżowaną na kształt obrazu, organizowaną na wzór wystawy, czy spektaklu⁷¹, co wynika – jak twierdzi – z potrzeby doświadczania rzeczywistości będącej uprzedmiotowionym zbiorem eksponatów. Koncepcję kultury jako widowiska, a społeczeństwa jako spektaklu, w którym ono samo sobie siebie przedstawia, rozwija Guy Debord⁷². W kategoriach tych, charakteryzujących nowoczesne

⁷⁰ M. Heidegger, *Czas światoobrazu*, przeł. K. Wolicki, [w:] tenże, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 135-144.

⁷¹ T. Mitchell, *Egipt na wystawie świata*, przeł. E. Klekot, Warszawa 1988, s. 7-60.

⁷² G. Debord, *Spółczesność jako spektakl. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.

państwo, opisuje relacje międzyludzkie oraz model życia społecznego. W „społeczeństwie spektaklu” – będącym produktem konsumpcyjnego stosunku wobec świata – zarówno polityka, jak i kultura stają się towarem udostępnianym przez środki masowego przekazu.

Widowisko prowadzone przez konferansjera w NAZO POECIE można odczytać jako literacką wykładnię zasad rządzących „społeczeństwem spektaklu”, w którym publiczność odgrywa rolę zarówno aktorów, jak i widzów. Natomiast świat starożytny, odległy i tajemniczy, zostaje wpisany w przestrzeń sceny, ukazany w formie obrazu adresowanego jako produkt kultury masowej do szerokiej publiczności. Przeszłość, unaoczniona w teatrze, jest bowiem dobrze sprzedającym się tematem.

Konferansjer wprowadzając bohaterów starożytnych na scenę estradową, przedstawia mechanizm komercjalizowania przeszłości. Opowiada zatem historię, ujmując ją w schematy fabularne charakterystyczne dla literatury rozrywkowej. NAZO POETA jest realizacją formy *vie romancée*, dobrze obecnej w kulturze popularnej, której odbiorcy lubią być wtajemniczani w prywatne życie historycznych postaci. Opowieść biograficzna to niewątpliwie jeden z ciekawszych sposobów organizowania wiedzy historycznej i fabularyzowania jej zarówno w porządku historycznym, jak też psychologicznym.

Jean Hankiss, uznając powieść historyczną za ważną formę popularyzowania wiedzy o przeszłości, traktuje pracę pisarza jak przetwarzanie zebranego materiału źródłowego, dramatyzowanie go i przekształcanie w epizody, sceny, dialogi. Powieściopisarz czyni zatem przeszłość „widzialną”. Badacz dostrzega też podobieństwo między powieścią historyczną a operą i teatrem muzycznym, w których wspaniałe dekoracje oraz charakterystyczne kostiumy pomagają w przekazaniu treści tajemniczych i zaskakujących niespodziewanym zwrotem akcji⁷³. Uwagi Hankissa – tłumaczące popyt na popularną powieść historyczną – korespondują z propozycją Bocheńskiego, który akcję powieści o starożytnym Rzymie umieszcza w teatrze rewiowym, czyniąc go metaforą komercjalizacji sztuki oraz widowiskowości historii.

⁷³ J. Hankiss, *Problèmes du roman historique*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. II, z. 2(3), Łódź 1960, s. 13.

Biografia Owidiusza jest szczególnie atrakcyjna z perspektywy reżysera widowiska historycznego, gdyż układa się w intrygującą i tajemniczą opowieść, której fabuła spełnia wymagania kultury popularnej. Uwagę zarówno historyka, jak i pisarza przyciągają zazwyczaj tajemnicze i niewyjaśnione wydarzenia z przeszłości. Historyk, skrępowany aparatem naukowym i obowiązkiem dotarcia do „prawdziwej” wersji wydarzeń, proponuje zazwyczaj opowieść mniej porywającą niż pisarz, którego przewodnikiem po światach minionych jest przede wszystkim wyobraźnia.

Narrator w powieści Bocheńskiego przedziera się przez labirynt źródeł i gąszcz domysłów, proponując czytelnikowi-widzowi współuczestnictwo w przygodzie, jaką jest rozwiązywanie tajemnic przeszłości. Traktując świat historyczny jako obszar eksploracji tematów, które mogą być opowiadane na różne sposoby, rozbudza w odbiorcy instynkt odkrywcy, poruszającego się po obcym świecie z dreszczem emocji. Narrator traktuje publiczność jak partnera w swoich poszukiwaniach historycznych, dzieląc się z nią współodpowiedzialną za kształt tej przeszłości przedstawioną na scenie:

Dopowiedzenie tej fabuły pozostawiamy już państwu. Od państwa będzie zależało, czy świadectwo Tacyta, że Kotta był donosicielem, jest godne wiary i czy na przykład wysyłka zbioru numizmatycznego do Tomi mogła mieć związek z przypisanym Owidiuszowi występkiem. Jeśli mogła, to proszę rozpatrzyć choćby taki wariant (...) Rzeczą państwa będzie ustalenie, co kto potem doniósł, a także rozstrzygnięcie, czy Kotta przesłał Owidiuszowi do Tomi zbiór srebrnych monet (...). Rozwijając niniejszą fabułę, proszę wszakże powstrzymać się od pewnej pokusy i nie utożsamiać Kotty z Ibisem⁷⁴.

Publiczność zapraszana wielokrotnie do wspólnej zabawy, zapraszana jest też do współpracy przy rozwiązywaniu zagadek starożytności. Konferansjer, proponując formę widowiska rozrywkowego, angażuje publiczność do współtworzenia obrazu przeszłości, odpowiadając na jej oczekiwania wobec fabularnych schematów opowieści romansowej i detektywistycznej.

⁷⁴ J. Bocheński, *Nazo poeta*, s. 294-295.

Wątek romansowy, opowiadający o przygodach miłosnych Owidiusza i Korynny, zbudowany na podstawie elegii i SZTUKI KOCHANIA, wprowadza problem relacji między sztuką a biografią twórcy. Odpowiada tym samym na oczekiwania publiczności poszukującej w utworach zapisu autentycznych doświadczeń poety. Biograficzna interpretacja twórczości, odsłaniająca tajemnice artysty, intryguje widza i przykuwa jego uwagę. Publiczność masowa, łąsa na plotki i sensacyjne wydarzenia, chce obserwować prywatne życie swojego idola.

Taka kreacja bohatera konfliktuje odbiorców kultury popularnej i przedstawicieli świata naukowego, kompetentnych owidystów, którzy mają wobec sztuki inne wymagania. Konferansjer starając się zaspokoić także oczekiwania publiczności „wybrednej”, odbierającej literaturę nie jako zapis biograficznych doświadczeń pisarza, ale realizację konwencji literackich, zwraca się do „panów profesorów”:

I zgodzą się może panowie profesorowie, że poeta osobiście doświadcza tego i owego, a nie tylko powtarza cudze relacje, odpisując od autorów bardziej życiowo obytych. Ja – konferansjer jestem w tych sprawach dość łatwowierny. Myślę na przykład, że akt w upalne popołudnie przeżył Owidiusz osobiście i zupełnie po swojemu, bez oglądania się na Greków albo Propercjusza. A że światło było wtedy przyćmione, o czym również Eurypides gdzieś wspomina, i że także Propercjusz rozbierał dziewczynę z tuniki, to proszę wybaczyć śmiałość, ale już się panom profesorom do czegoś przyznam, co w swobodnej atmosferze naszego programu nie będzie może wyznaniem zbyt gorszącym. Otóż sam się kiedyś tak bawiłem z jedną panienką⁷⁵.

Wątek kryminalny widowiska wymaga natomiast szczególnej realizacji, z uwagi na nietypowy charakter rozpatrywanej sprawy, jaką jest wygnanie Owidiusza z kraju. Znany jest bowiem winowajca, czyli Owidiusz, znana jest kara, czyli zesłanie, natomiast nieznane jest przestępstwo. Taki kształt fabuły wymyka się schematom literatury popularnej. Ostatnia część widowiska, zatytułowana ŚLEDZTWO, oparta jest na ŻALACH i dotyczy ustalenia przyczyn banicji poety. Konferansjer kieruje ją do kompetentnej publiczności, przedstawiając w niej żmudną interpretację źródeł, w których szuka śladów winy Owidiusza. Ta część jest za-

⁷⁵ Tamże, s. 69-70.

tem mniej widowiskowa, gdyż oddaje zawiły tok dochodzenia do prawdy o wydarzeniu słabo udokumentowanym. Poszukiwanie prawdy staje się błądzeniem po labiryncie przeszłości, która wymyka się wszelkim schematom fabularnym. W części tej konferansjer podporządkowuje fabułę faktom, a że – jak zauważa – życie zazwyczaj „skomponowane jest źle”, toteż opowieść o rozwiązywaniu kryminalnej zagadki jest zawiła:

Proszę nie mieć śledztwu za złe tej niezgodności z szablonem stosowanym w powieściach kryminalnych, które już się państwu przejadają. Śledztwo nie może przecież na wzór Owidiusza urabiać faktów podług wymagań kompozycji. (...) Śledztwo opiera się ściśle na faktach wziętych z życia, a życie skomponowane jest na ogół źle i układa się nieforemnie⁷⁶.

W powieści Bocheńskiego ukazana jest sytuacja sztuki komercyjnej, wytwarzanej dla rozrywki, a więc uwzględniającej oczekiwania odbiorców. Fakt, że popularna forma widowiska rewiowego wykorzystuje biografię Owidiusza jako tworzywo artystyczne, znajduje wyjaśnienie w teorii kultury masowej, zaproponowanej przez Antoninę Kłoskowską. Zauważa ona, że nawet w sytuacjach najskrajniejszej komercjalizacji kultury tematem form popularnych są zjawiska z zakresu kultury wysokiej, a często właśnie teksty klasyczne, z racji ich rangi historycznej oraz braku obciążeń prawami autorskimi⁷⁷.

Sztuka wysoka jest potrzebna przemysłowi kulturalnemu, ale – jak podkreśla Maria Janion – „w postaci zdeprawowanej”⁷⁸. Przemysł kulturalny żywi się nią, korzystając z jej dobrych wzorców, a jednocześnie redukuje do potrzeb medialnych. Teksty kultury masowej jako „produkty” muszą być dostosowane do potrzeb szerokiej publiczności, co skłania autorów do upraszczania przekazywanych treści. Dzieła wysokoartystyczne, poddane zabiegom trywializacji i banalizacji, są dostosowywane do zadań rozrywkowych. Zajmują się tym manipulatorzy kultury masowej – jak nazywa Kłoskowska organizatorów i wytwórców zarządzających gustami publiczności – oraz menażerowie, którzy – jak pisze dalej ba-

⁷⁶ Tamże, s. 295-296.

⁷⁷ Tamże, s. 318-319.

⁷⁸ M. Janion, *Beethoven i Casino de Paris*, [w:] taż, „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”, Warszawa 1996, s. 27.

daczka – dla celów komercyjnych podejmują funkcję pośrednika między twórcą a publicznością⁷⁹. To dostosowanie tekstu do zadań rozrywkowych ma najczęściej charakter tak zwanej interpretacji kiczotwórczej, którą Janion określa jako zastąpienie refleksji nad istotą sztuki „teleekspresową ciekawostką”, czyli na przykład sensacyjną informacją z życia pisarza. Podkreśla, że odbiorcę masowego interesuje przede wszystkim potoczna wiedza biograficzna o „uczłowieczonych” twórcach⁸⁰. Zainteresowanie odbiorców życiem prywatnym popularnych osobistości sprawia, że jedną z częstszych form obecnych w kulturze popularnej jest – jak zauważa Kłoskowska – biografia⁸¹. W świetle tych uwag Owidiusz w powieści Bocheńskiego, bohater widowiska rewiowego, przedstawia się jako „uczłowieczony” poeta, wykreowany na idola publiczności zarówno współczesnej, jak i starożytnej.

W potocznej recepcji literatury biograficznej przyczyny powstania dzieła literackiego – jak miłość i zdrada – oraz sensacyjne konsekwencje twórczości literackiej – jak konflikt z władzą i banicja – są wyżej cenione niż jej wartości artystyczne. Taki aspekt kultury masowej opisuje Piotr Kowalski zauważając, że cechą wyobraźni potocznej jest skłonność do podglądactwa i wścibstwa, co wynika z zainteresowania życiem prywatnym idoli⁸². Biografia Owidiusza odtwarzana w programie rozrywkowym na podstawie literatury oraz przypuszczeń konferansjera staje się więc atrakcyjnym tematem. Wścibska publiczność, zgodnie z jej oczekiwaniem, otrzymuje na przykład opowieść o burzliwym finale romansu między Owidiuszem a Korynną, ilustrowanym scenami zdrady obojga kochanków. W gusta szerokiej publiczności trafiają „żywe obrazy” ukazujące poetę romansującego z fryzjerką swojej kochanki, ją zaś flirtującą z innymi mężczyznami. Publiczność oczekuje na skandal i konferansjer te oczekiwania spełnia. Kolejne sceny ukazują kłótnie Owidiusza z kochanką, która w obawie przed utratą ponętneho wyglądu, przerywa ciążę. Poeta – kreujący się na mistrza uwodzenia – staje się przedmiotem plotek

⁷⁹ A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1983, s. 222-223.

⁸⁰ Zob. M. Janion, *Beethoven i Casino de Paris*, s. 37.

⁸¹ A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, s. 307.

⁸² P. Kowalski, *Historia w melodramatycznym kostiumie, czyli historyczny film fabularny*, [w:] tenże, *Parterowy Olimp. Rzecz o polskiej kulturze masowej lat siedemdziesiątych*, Wrocław 1988, s. 98-99.

i dowcipów w rzymskim świątku. Zemsta Owidiusza jest spektakularna i polega na pojednaniu się z mężem swojej kochanki, a ich spotkanie, po którym odbiorca spodziewa się skandalu, przebiega w wytworzonej przez poetę atmosferze uniżonej uprzejmości. Męża Korynny i wszystkich jej kochanków Owidiusz zaprasza na wykład „rzemiosła miłosnego”. Te wodewilowe sceny zdrady, upokorzenia i zemsty poety tłumaczą genezę dwu poematów, SZTUKI KOCHANIA oraz LEKÓW NA MIŁOŚĆ:

Zmądrzałem i zapraszam wszystkich na wykład rzemiosła miłosnego. Tak jest: rzemiosła miłosnego. Może ktoś go nie zna? Może się taki znajdzie wśród obywateli? To ja biedaka nauczę. Ja mu już pokażę, jak trzeba umiejętnie, tanim kosztem, a sprawnie i skutecznie obsługiwać ten warsztat. Ja będę nauczycielem, ja – znawcą, ja – autorytetem. Jeszcze tu jednemu z drugim oko zbieleje. Do kółeczka, do kółeczka, przyjaciele! I zamieniać mi się w słuch! I do tańca! Heksametrem, pentametrem, dystychem! Jeśli zabawa, to taka, żeby się ziemia zatrzęsła, skoro nam dany ten styl, technika, moda i czas⁸³.

Cechą widowiska jako tekstu kultury popularnej jest jego dynamiczny przebieg, oparty na ciągłej zmianie bodźców kierowanych do publiczności. Dużą ilość wątków przedstawiają szybko następujące po sobie sceny, przeplatane powtarzającym się motywem tańca, do którego zapraszana jest publiczność. Taniec jest także wyrazem rytmu poetyckiego, spektakularnym wyrazem dystychu, heksametru, pentametru. Podrygiwanie Owidiusza w rytm wiersza – obrazowo przedstawiające proces twórczy – jest jedną z atrakcji programu. Podskoki, ruchy oddające rytm oraz wezwania „do kółeczka!”, „do tańca!” wprowadzają atmosferę typową dla lekkich utworów scenicznych takich, jak wodewil czy farsa, łączących tekst mówiony z piosenkami i wstawkami baletowymi. Ważną cechą kultury popularnej jest bowiem tendencja do adaptacji literatury na przedstawienie obrazowe, gdyż – jak pisze Kowalski – takie teksty-produkty są bardziej agresywne, a wymagając mniejszego wysiłku percepcyjnego są dostępne szerszej publiczności⁸⁴.

⁸³ J. Bocheński, *Nazo poeta*, s. 106.

⁸⁴ P. Kowalski, *Miejsce literatury w kulturze popularnej*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, pod red. M. Czermińskiej, S. Gajdy, K. Kłosińskiego, A. Legeżyńskiej, A. Z. Makowieckiego, R. Nycza, Kraków 2005, t. II, s. 275.

Popularny charakter widowiska podkreślany jest przez postać konferansjera, odgrywającego rolę manipulatora kultury masowej, jak określa Kłoskowska pośrednika między tekstami kultury a publicznością. Jego zadaniem jest rozpoznanie gustów i oczekiwań odbiorców oraz nawiązanie z nimi bezpośredniego kontaktu. Znosząc dystans i anonimowość, wywołując nastrój prywatności i poufałości, traktuje widzów jak grono znajomych, współuczestniczących w tworzonym przedstawieniu. Konferansjer bierze też na siebie obowiązek pogodzenia oczekiwań różnych grup publiczności. Tej, która tekst literacki traktuje jako zapis życia poety oraz tej, która nie szuka w poezji świadectwa o realnym świecie. Oczekiwania większej grupy publiczności spełnia konferansjer, kreując Owidiusza jako bohatera własnych utworów, natomiast na oczekiwania publiczności wymagającej odpowiada kreacją Owidiusza jako żonglera-iluzjonisty, który obeznany w warsztacie pisarskim, konwencjach i chwytach retorycznych, tworzy iluzję rzeczywistości.

Bocheński ujawnia mechanizm powstawania i funkcjonowania tekstów o tematyce historycznej w obszarze kultury popularnej. Konferansjer, organizujący przeszłość na kształt widowiska, w swoich monologach scenicznych tematyzuje ten proces, dając zarazem wyraz reprezentowanej przez siebie postawie historiograficznej. Jego celem jest bowiem przedstawienie rozrywkowego widowiska historycznego, łączącego erudycyjną wiedzę historyczną z wiedzą potoczną oraz funkcję edukacyjną z ludyczną. Powieść Bocheńskiego zwraca uwagę na sytuację współistnienia, często w skomplikowanych relacjach, kultury wysokiej i niskiej, literatury wysokoartystycznej i popularnej oraz historiografii profesjonalnej i amatorskiej. Wiedza historyczna dociera bowiem do odbiorcy zarówno poprzez wysoki dyskurs naukowy, czyli profesjonalną historiografię wymagającą od czytelnika kompetencji erudycyjnych, jak też poprzez obieg popularyzujący, w nurcie którego znajduje się między innymi literatura piękna. Oba rodzaje historiografii odzwierciedlają inne sposoby obcowania z przeszłością.

Widowisko historyczne z Owidiuszem w roli głównej, kierowane przez konferansjera jako historyka-amatora, odnosi się do potocznej wiedzy historycznej, a tym samym adresowane jest do szerokiego grona „konsumentów historii”. Dlatego też konferansjer nadaje przeszłości

kształt atrakcyjny fabularnie, organizując wydarzenia w schematy: społeczno-obyczajowy, sensacyjny, nostalgiczny. Teksty kultury popularnej kształtują potoczną wyobraźnię historyczną, przedstawiając świat miniony jako przedmiot tęsknot, wzruszeń, czy też jako źródło rozrywki⁸⁵. Kowalski podkreśla, że twórcy kultury niskiej chętnie podejmują tematy historyczne ze względu na ich eskapistyczny charakter⁸⁶. Przeszłość bowiem, jako niedostępna w bezpośrednim doświadczeniu, posiada cechy świata wyimaginowanego.

Marc Ferro, zajmując się analizą mechanizmów popularyzowania wiedzy historycznej, wskazuje na zależność między rozwojem masowych metod przekazu, takich jak film, telewizja czy literatura popularna a kształtowaniem się świadomości historycznej szerokiego kręgu odbiorców⁸⁷. Zauważa, że różnorodne formy przekazywania wiedzy historycznej na skalę masową wykorzystują fabularne schematy literatury popularnej, romansu, powieści przygodowej i sensacyjnej. Zainteresowanie tematyką historyczną świadczy o zapotrzebowaniu odbiorców na wiedzę o przeszłości, ale przede wszystkim na emocje towarzyszące doświadczeniu tego, co już nieobecne.

Teksty kultury popularnej, które tematyzują przeszłość, uczestnicząc w kształtowaniu społecznej świadomości, współtworzą kulturę historyczną. Jan Pomorski wyróżnia cztery jej kręgi, kształtowane przez różnego typu wypowiedzi. Krąg kultury historycznej naukowej obejmuje profesjonalistów, którzy wiedzę o przeszłości czerpią z historiografii. Kultura historyczna salonowa tworzy się w kręgu odbiorców literatury popularnonaukowej, powieści historycznych, filmu. Populistyczna kultura historyczna jest kształtowana poprzez środki masowego przekazu. Ostatni krąg Pomorski nazywa oralno-ikonicznym, zbliżonym do prze-

⁸⁵ Jacques Le Goff zwraca uwagę na udział mediów oraz historyków amatorów w propagowaniu popularnej wiedzy historycznej oraz w kształtowaniu potocznej wyobraźni historycznej. Por. J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007, s. 191-223.

⁸⁶ P. Kowalski, *Historia w melodramatycznym kostiumie*, s. 94.

⁸⁷ M. Ferro, *L'histoire sous surveillance*, Paris 1985, s. 104-109; M. Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris 1993, s. 26.

kazu mitologicznego, a realizującym się poprzez tradycję ustną i ludową ikonografię historyczną⁸⁸.

Krzysztof Pomian podkreśla, że szeroko pojmowany dział historii obejmuje teksty pisane nie tylko przez historyków zawodowych, ale też przez amatorów, pisarzy czy dziennikarzy, kierujących się zasadą, że przeszłość należy do wszystkich. Zauważa, że wypowiedzi historyków-amatorów, oparte na poznaniu potocznym, odpowiadają wymogom odbiorców zainteresowanych szczegółami biograficznymi postaci historycznych oraz widowiskowymi wydarzeniami, jakie miały miejsce w przeszłości. Historycy-amatorzy śledząc afery szpiegowskie i intrygi miłosne, traktują przeszłość jako swoistą kronikę wypadków⁸⁹. Ich opowieści, snute na podstawie epizodów historycznych, stają się towarem na rynku rozrywki i pełnią funkcję ludyczną, zaspokajając bądź rozbudzając w odbiorcach ciekawość świata minionego.

W powieści Bocheńskiego widowisko historyczne kierowane jest do różnych „konsumentów historii”, a więc widzów bardziej i mniej kompetentnych, których można określić mianem publiczności i klienteli. Tak rozumiane grupy odbiorców reprezentują inne postawy wobec przeszłości oraz inne oczekiwania wobec popularyzujących ją tekstów. Publiczność poszukuje w nich wiedzy, doznań estetycznych, a także rozrywki. Klienci natomiast traktują je jak towar, a więc przede wszystkim jako źródło przyjemności⁹⁰. Można zatem powiedzieć, że w ramach rynku kultury masowej funkcjonuje „rynek historii”⁹¹, na którym opowieści o przeszłości ujmowane w różne fabuły, często konkurencyjne, stanowią dobrze sprzedający się produkt.

⁸⁸ J. Pomorski, *Spoleczna funkcja historii. Analiza kontekstów znaczeniowych pojęcia*, [w:] *Spoleczna funkcja historii a współczesność*, pod red. Z. Mańkowskiego i J. Pomorskiego, Lublin 1985, s. 12-15.

⁸⁹ K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, s. 224-226.

⁹⁰ Rozumienie przeszłości jako produktu kierowanego do masowego odbiorcy, a więc klienta, jest tematem następujących publikacji: P. Moisset, *Publics ou clientèles*, [w:] *Des musées d'histoire pour l'avenir*, pod red. M.-H. Joly, T. Compère-Morel, Paris 1998, s. 89-92 oraz T. Compère-Morel, *Publics ou clientèles?*, tamże, s. 169-173.

⁹¹ Komercyjny aspekt historii, wyrażony formułą „le marché de l'histoire” jest tematem książki *Des musées d'histoire pour l'avenir*, por. *Des musées d'histoire pour l'avenir*, s. 19-86.

W powieści Bocheńskiego zdiagnozowana jest zatem sytuacja zapotrzebowania na historię, która uległa utowarowieniu. W istocie wszystko, co pozostało z przeszłości jest na sprzedaż, gromadzone w archiwach, kolekcjach, wystawiane w muzeach, antykwariatach, czy na targach staroci. Zapotrzebowanie na historię wiąże się ze zjawiskiem rozpoznawanym przez Ankersmita jako „demokratyzacja”, czy „prywatyzacja” przeszłości⁹². Zjawisko to jest efektem przyjęcia indywidualnego stosunku do rzeczywistości minionej zarówno przez historyka profesjonalistę, jak i amatora. Ankersmit postrzega je jako typowe dla współczesności, w której historia – dyscyplina porządkująca wiedzę o przeszłości – ulega decentralizacji, a historyk coraz częściej opowiada mikrohistorie, cieszące się popularnością w szerokim kręgu odbiorców. Obraz przeszłości, jaki proponują, nieciągły i fragmentaryczny, przedstawia się jako zbiór *faits divers*⁹³.

Oba zaproponowane przez Bocheńskiego modele prezentowania przeszłości – opowieść antykwariusza dobiegająca z przestrzeni antykwariatu oraz opowieść konferansjera dobiegająca ze sceny estradowej – są przykładem jej „prywatyzacji” oraz użycia w dydaktycznym lub rozrywkowym celu. BOSKI JULIUSZ traktuje o mechanizmie zdobywania i sprawowania władzy dyktatorskiej, zaś NAZO POETA o cenzurze ograniczającej wolność twórczą poety. Zarówno „niesamowite” opowieści antykwariusza, jak też lekka forma monologu scenicznego konferansjera stanowią narracyjny kostium dla refleksji politycznej. W obu przypadkach Bocheński tematyzuje problem wykorzystania wiedzy historycznej w celu zobrazowania sytuacji współczesnych, wiedząc o zapotrzebowaniu odbiorców – szczególnie współczesnych autorowi – na literaturę opowiadającą o dyktacie władzy. Karierę monologu wypowiedzianego w latach sześćdziesiątych Głowiński tłumaczy potrzebą rozrachunku z narodową przeszłością, z formami życia społecznego, z historią w ogóle⁹⁴. Powieść Bocheńskiego, dzięki narracji zrealizowanej jako wypowiedzenie monologowe konferansjera, pełni taką funkcję.

⁹² F. Ankersmit, *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*, przeł. M. Zapędowska, [w:] tenże, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, s. 369-375.

⁹³ Tamże, s. 374.

⁹⁴ M. Głowiński, *Gry powieściowe*, s. 110-112.

W BOSKIM JULIUSZU i NAZO POECIE Bocheński kreuje takie sytuacje mówienia o przeszłości, w których realizują się jednocześnie dwa obiegi wiedzy historycznej, profesjonalny i amatorski. Pisarz pokazując bowiem, jak wysokie tematy mogą być wykorzystane w funkcji dydaktycznej czy rozrywkowej, poddaje naukowy obieg historiografii czynnościom komercjalizującym przeszłość w celu jej popularyzacji.

Warto zauważyć, że powieść historyczna jako odmiana gatunkowa także wyłoniła się z potrzeby popularyzacji wiedzy historycznej, w efekcie ją komercjalizując. W dyskusji, towarzyszącej rozwojowi powieści historycznej w pierwszej połowie XIX wieku, zwracano uwagę na zagrożenia, jakie niesie ona historii „zniżając ją do rzeczy zmyślonych”⁹⁵. Obawiano się, że powieść, atrakcyjna w lekturze ze względu na fikcyjną intrygę osadzoną w realiach historycznych, wyprze historiografię, a tym samym osłabi jej pozycję jako nauki badającej dokumenty. Krytyka historii beletryzowanej zakończyła się dużym jej sukcesem, który polegał na zainteresowaniu tą formą szerokiej publiczności czytelniczej. Jules Michelet jako czytelnik Waltera Scotta uważał, że powieść historyczna niszczy upodobanie do prawdziwej historii, która nie powinna służyć bawieniu wyobraźni, ale wyjaśnianiu teraźniejszości przez przeszłość⁹⁶. Z perspektywy współczesności można powiedzieć, że kwestionowana przez Micheleta funkcja „bawienia wyobraźni”, szczególnie w przypadku popularnej powieści historycznej, jest jednak aktualna, a udział tego typu literatury w kształtowaniu społecznego wyobrażenia o przeszłości ogromny⁹⁷.

Luis González, odnosząc się do wyodrębnionych przez Friedricha Nietzschego⁹⁸ sposobów uprawiania historii, określa historię antykwaaryczną jako przeznaczoną na sprzedaż⁹⁹. Taki charakter ma zarówno Bo-

⁹⁵ B. Reizow, *Francuska powieść historyczna w epoce romantyzmu*, s. 100.

⁹⁶ Tamże, s. 102.

⁹⁷ Janusz Tazbir podkreśla udział historycznej powieści popularnej w kształtowaniu świadomości społecznej. Zob. J. Tazbir, *Spiskowa teoria dziejów w literackim zwierciadle*, [w:] tenże, *Od Haura do Izaury. Szkice o literaturze*, Warszawa 1989, s. 229.

⁹⁸ F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*, [w:] tenże, *Niewczesne rozważania*, przeł. L. Staff, Warszawa 1923, s. 111-125.

⁹⁹ L. González, *O rozlicznych pożytkach z historii*, [w:] *Po co nam historia?*, przeł. M. Mróz, Warszawa 1985, s. 48.

SKI JULIUSZ, jak i NAZO POETA, powieści przedstawiające codzienne życie minionych epok w formie narracji anegdotycznej, gawędziarskiej, jarmarcznej i plotkarskiej. Celem historii antykwarycznej jest zatem sprawienie odbiorcy przyjemności i rozbudzenie w nim ciekawości tego, co dawne, a więc także tego, co inne. Daje ona przyjemność odbycia swoistej podróży w przeszłość, oczarowuje i zachwyca egzotyką minionych czasów.

Historia o Owidiuszu i starożytnym Rzymie wystawiona na sprzedaż przez historyka-konferansjera ujęta jest w formę rewiowego widowiska – zgodnie z wymogami rynku – jak dobrze opakowany towar. Taka forma, charakterystyczna dla kultury popularnej, adekwatna do tematu przedstawienia, pozwala uznać widowisko rewiowe za metaforę dziejów, w których – jak zauważa narrator – ważne fakty przeplatają się z trywialnymi, a więc po epokowych wydarzeniach następuje na przykład striptease wnuczki Oktawiana. Tak więc narrator w powieści Bocheńskiego jako konferansjer dziejów w teatrze świata, staje się w istocie konferansjerem dziejów na estradzie świata.

Dynamiczna i zróżnicowana forma widowiska realizuje jego funkcję ludyczną, którą narrator podkreśla wykrzyknieniami wzywającymi publiczność do wspólnej zabawy, do wystukiwania rytmu, skandowania, czyli wyrażenia zbiorowych emocji. Konferansjer zachęca widzów do podskoków i przytupów w „nowoczesnym rytmie pam-pa-pa, pam-pa-pa”, gdyż widownia – jak mówi – powinna „pulsować i tętnić”. Tumulcem wspólnej zabawy wypełniona jest część pierwsza widowiska, o znaczącym tytule TĘTNIENIE. Przebiega ona w rytmie wyznaczonym przez miarę wiersza Owidiusza. W przywoływanej wcześniej scenie, poeta tworzy w ogrodzie elegie miłosne, rytmicznie wyrzucając i opuszczając rękę jak dyrygent. Przytupuje nogą czyniąc przy tym osobliwe ruchy, zabawnie potrząsając do taktu głową. Poeta – jak się okazuje – tańczy w rytm dystychu elegijnego, skandując pod nosem strofy, które za chwilę zapisze. Rytm, który organizuje widowisko czyniąc je dynamicznym i „tętniącym”, to rytm pentametru. Jego wykładnię przejmuje Bocheński za Owidiuszem i też nadaje mu znaczenie metaforyczne.

Noga więc, rytm i tętnienie, (...) odbicie i podskok, i spadek, potem odbicie i skok, znowu odbicie i skok, ale – słuchajcie! słuchajcie! – ten drugi skok już podcięty, na krótszej nodze (...)¹⁰⁰.

Otóż właśnie, są to żarty Amora, bożka o dziecięcej naturze, tętnienie, tętnienie, stopa za stopą i skłon, chyba on tu podciął jedną stopę, a jakże, podciął stopę heksametrowi i z heksametru zrobił się pentametr, o proszę, nie idzie stopa za stopą miarowo, ale stopa za stopą i skłon, idzie z poślizgiem, kulejąc, chciałem tu mówić o wojnach, ale że taki ten rytm (...) jakże mówić o wojnach kuśtykając na jednej nodze, kiedy trzeba poważnie i bohatercko, poważnie zaś i bohatercko chodzi się tylko na dwóch równych nogach, a tu tętnienie pentametru na pięcie podciętej, pam-pa-pa, pam-pa-pa, pam...przycisk, odbicie i skłon...¹⁰¹.

Powracający kilkakrotnie w powieści, metaforyzowany konflikt między heksametrem a pentametrem jest zatem konfliktem między wysokim tematem epickim a frywolnym tematem elegii erotycznych oraz między stylem zalecanym przez tradycję a stylem wyrażającym indywidualność twórczą poety. Jest to w istocie konflikt między władzą a twórcą. W poezji epoki augustowskiej liczne są przykłady *recusationes*, czyli odmowy podjęcia narzuconego przez władcę tematu. Odmowy, motywowane sprzeciwem muz lub brakiem talentu umożliwiającego napisanie utworu godnego wielkości władcy, stanowią świadectwo walki pisarzy starożytnych o niezależność w wyborze kształtu poezji¹⁰².

W wierszu programowym, otwierającym cykl AMORES, Owidiusz za swoją decyzję napisania elegii czyni odpowiedzialnym Amora, który pokrzyżował plany jego pracy nad poematem epickim heksametrem. Urwał bowiem jedną stopę z drugiego wiersza heksametru, uniemożliwiając poecie pracę nad poematem, gdyż powstałym w ten sposób pentametrem nie godzi się pisać o bohaterskich czynach. Ta miara właściwa jest natomiast poezji erotycznej. Winiąc Amora, Owidiusz usprawiedliwia swoją decyzję podjęcia tematu miłosnego, a tym samym usprawiedliwia swoją apolityczną postawę, krytykowaną przez władzę, ale oczekiwaną przez publiczność czytelniczą. Właśnie dzięki apolitycznej poezji zyskał duże grono wielbicieli, stając się idolem starożytnej kultury popularnej.

¹⁰⁰ J. Bocheński, *Nazo poeta*, s. 7.

¹⁰¹ Tamże, s. 55.

¹⁰² M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres augustowski*, s. 19.

Poeta tworzący w rytmie pentametru, podglądany w pracy twórczej – dzięki konferansjerowi, który zaprasza publiczność za kulisy – ukazany jest jak aktor rewiowy, bawiący widzów słowem, gestem, tańcem. Konferansjer, dbając o dobrą zabawę, podporządkowuje prawom rewii sytuację nawet tak mało widowiskową, jak proces twórczy poety. W ten sposób komercjalizuje twórczość Owidiusza oraz jego życie jako postaci historycznej. Jest to przykład trywializowania i banalizowania dzieł wysokoartystycznych, którymi – jak zauważa Janion – żywi się przemysł kulturalny, redukując je dla potrzeb medialnych¹⁰³.

¹⁰³ M. Janion, *Beethoven i Casino de Paris*, s. 27.

Historyk w roli detektywa

Ważnym wątkiem, z perspektywy popularnego widowiska o Owidiuszu, jest prowadzone przez konferansjera śledztwo w sprawie wygnania poety z Rzymu. Konferansjer-historyk staje się zatem detektywem, który stawia hipotezy, szuka dowodów i przesłuchuje świadków. Postępowanie takie pełni w powieści funkcję metafory poszukiwań historycznych. Bocheński proponuje zatem rozumienie powieści o przeszłości jako zapisu dochodzenia ustalającego motywy postępowania bohaterów historycznych, motywy psychologiczne, społeczne, polityczne.

Konferansjer-detektyw tropi pogłoski oraz „przesłuchuje” świadków, czyli autorów źródeł. Metafora śledztwa wyobrażająca badania historyczne pozwala rozumieć krytykę źródeł jako przesłuchiwanie naocznych świadków wydarzeń. W przypadku sprawy Owidiusza, w sytuacji braku źródeł, świadkowie milczą. Toteż konferansjer-detektyw informacji o życiu poety szuka w jego twórczości. Postępowanie narratora jest szczególną realizacją założeń Marca Blocha, który interpretację źródeł rozumie właśnie jako zadawanie im właściwych pytań. Odpowiedź zależy od charakteru zadanego pytania, a właściwa odpowiedź może paść tylko na dobrze zadane pytanie¹⁰⁴. Lektura dokumentów oraz prac historiograficznych jest więc porównana do przesłuchań, w wyniku których historyk próbuje ustalić prawdę o przebiegu i motywacjach wydarzeń z przeszłości.

¹⁰⁴ M. Bloch, *Pochwała historii czyli O zawodzie historyka*, przeł. W. Jedlicka, Warszawa 1962, s. 89.

Metafora śledztwa zakłada także stawianie hipotez przez historyka-detektywa, a następnie ich dowodzenie, potwierdzanie lub obalenie. Wobec braku dowodów winy poety, konferansjer stawia kolejne hipotezy przyczyn jego wygnania, które rekonstruowane na scenie, stanowią możliwe wersje wydarzeń, a więc możliwe wersje historii. Jego postępowanie prowadzi do wniosku, że im mniejszą ilością źródeł historyk dysponuje, tym więcej opowieści opartych na hipotezach może zbudować. Każda stanowi bowiem potencjalną fabułę jakiejś historii. Charakter stawianych przez badacza hipotez zależy od odbiorcy, do którego kierowane są wyniki śledztwa oraz od funkcji – dydaktycznej, ludyczej, poznawczej – jaką powinna pełnić osnuta na tych wynikach opowieść.

Następstwem postawionych hipotez jest bardziej spektakularny etap śledztwa, czyli przesłuchanie skazanego. Przesłuchanie przed sądem z udziałem obrońcy, będące udratyzowaną sceną dialogową, staje się pokazem niemożności dotarcia do prawdy o wygnaniu. Śledztwo ustala jedynie, że jest ona tajemnicą Augusta i Owidiusza. Nerozwiązana tajemnica przeszłości budzi niezadowolenie narratora. Stąd jego porywcza reakcja:

Gwiżdżę na wyroki Boskiego! Czy skazany słyszy? Mam gdzie wyroki Boskiego! Żyję o dwa tysiące lat później. Tego tylko brakowało, żeby mnie jeszcze straszono Boskim. Dochodzę prawdy, powiedziałem to na początku, prawdy, która w pewnym sensie musi chyba istnieć! (...) Skazany sprzymierzył się przeciwko prawdzie z tym, który go skazał! Czy skazany zdaje sobie z tego sprawę? (...) Ale ja skazanemu jeszcze coś powiem. Jeżeli nie dojdę prawdy, będę musiał zamiast niej coś wymyślić. (...) Uff! Zbrzydziła mnie ta robota. Wiem oczywiście, że znęcałem się nad pisarzem w nieprzyjemny sposób, i przyznam się państwu całkiem szczerze: czyniłem to z odrazą wewnętrzną¹⁰⁵.

Konferansjer chciałby ujawnić prawdę o zesłaniu Owidiusza w prowadzonym przez siebie widowisku, co stanowiłoby jego niewątpliwą atrakcję. Nerozwiazane tajemnice przeszłości zawsze intrygują historyka, natomiast cieszą pisarza, który może im nadać kształt literacki. Narrator, estradowy historiograf, próbuje zrekonstruować obraz przeszłości na podstawie źródeł fragmentarycznych oraz takich, które fałszują rze-

¹⁰⁵ J. Bocheński, *Nazo poeta*, s. 215.

czywistość. Luki uzupełnia więc zmyśleniem, stając się przez to współkonstruktorem obrazu przeszłości. Postać konferansjera można zatem odczytywać z jednej strony jako figurę historyka dbającego o atrakcyjność przekazu historycznego, z drugiej zaś jako figurę historyka zmuszającego źródła do mówienia prawdy.

Narrator wpada w złość wobec braku źródeł wyjaśniających zagadkowe wygnanie Owidiusza i oskarża go nawet o sprzymierzanie się w tej sprawie z władzą. Przeprowadzane na oczach publiczności śledztwo ma na celu dotarcie do przyczyn wygnania poety, a prowadzący je nie ukrywa nadziei na sensacyjność tych przyczyn, co oczywiście podniosłoby atrakcyjność widowiska. Dokumentami w śledztwie poszlakowym są głównie utwory literackie i korespondencja, a zabiegi badawcze, którym poddaje je narrator nazywane są przez niego ekspertyzą, łamaniem szyfrów, tropieniem szczegółów, co w istocie nadaje poszukiwaniom konferansjera detektywistyczny charakter.

W wyniku śledztwa poszlakowego narrator nabiera przekonania, że przyczyny wygnania Owidiusza miały charakter obyczajowy, to znaczy wynikały z potraktowania przez Augusta – obrońcę moralności i autora ustawy o poszanowaniu małżeństwa – SZTUKI KOCHANIA jako utworu szkodliwego, pochwalającego rozwiązłość obyczajową, popychającego młodzież do „gorszących wybryków”.

Obfity materiał poszlakowy pozwala konferansjerowi na przedstawienie szeregu hipotez, które pokazują stopień zawiłości śledztwa i czynią go bardziej spektakularnym. Hipotezy bowiem bywają bardziej atrakcyjne niż prawdziwe przyczyny wydarzeń. Konferansjer mnożąc przypuszczenia na temat wygnania Owidiusza, dynamizuje i uatrakcyjnia program, wprowadzając atmosferę tajemniczych domysłów, u źródeł których leży niedomówienie, czy plotka. Jedną z atrakcyjniejszych hipotez kojarzy winę Owidiusza z jego twórczością. Konferansjer przypuszcza, że zarzuty Augusta mogły dotyczyć opisów triumfów, które w ELEGIACH MIŁOSNYCH nie zostały przedstawione w atmosferze patriotycznego uniesienia, lecz jako tło flirtów i miłosnych gier. W SZTUCE KOCHANIA, stanowiącej „podręcznik” dla podrywaczy, poeta zachwala – jako najlepsze „łowiska” – teatry, cyrki, świątynie, spektakle i właśnie triumfy. Kolejną literacką winę dostrzega narrator w fackie włączenia do SZTUKI KOCHANIA opisu

triumfu wnuka Augusta, Gajusza Cezara, nad Partami, triumfu wyobrażonego przez poetę. Wojna z Partami skończyła się w rzeczywistości śmiercią młodego wodza, co opisanemu, fikcyjnemu triumfowi nadało ironicznego wydzźwięku. Ponownie stał się tylko pretekstem do opowiedzenia anegdoty o sposobach zdobywania kobiecych serc.

W efekcie detektywistycznych ustaleń przyczyną wygnania, a więc i niechęci Augusta do Owidiusza, było „maniackie dążenie do wyparcia Marsa Amorem”¹⁰⁶, dążenie, któremu uległ poeta niechętny tematami wojennym i patriotycznym. Oczywiście opis niedoszłego triumfu jako okoliczności sprzyjających flirtom mógł być odebrany – jak sugeruje narrator – jako kpina ze spraw wagi państwowej oraz podważenie idei triumfów. Konflikt Marsa i Amora ujawnia Owidiusz w elegii programowej, otwierającej cykl ELEGII MIŁOSNYCH. Genezę powstania tego cyklu przedstawia poeta w alegorycznym obrazie, w którym Amor uniemożliwia mu napisanie poematu epickiego heksametrem. Bóg miłości bowiem, urywając jedną stopę z drugiego wiersza heksametru, tworzy pentametr, a więc miarę metryczną odpowiednią dla tematyki erotycznej, ale nie dla wielkich tematów epickich.

Przykładem detektywistycznego postępowania narratora jest także próba dotarcia do przyczyny tajemniczej śmierci Fabiusza, przyjaciela Augusta, domyślającego się jego zamiarów wobec młodocianego wnuka, Agryppy Postumusa. Narrator powołuje na świadków historyków: Tacyta, Pliniusza i Plutarcha. Ich wersje wydarzeń traktuje jak dokumenty w sprawie. Przywołuje też świadectwa fałszywe, stworzone przez świadków, którzy z niewiedzy bądź dla zaciemnienia sprawy, celowo pozostawili nieprawdziwe relacje o przebiegu wydarzeń. Tym samym obraz przeszłości nabiera kształtu labiryntu, w którym wśród dróg fałszywych, mylących historyka, są takie, które prowadzą do różnych rozwiązań tej samej zagadki.

Zatem praca historyka szukającego w dokumentach prawdy o wydarzeniach, rozwiązującego zagadki i ustalającego genealogię bohaterów historycznych, przypomina pracę detektywa. Przedmiotem badań historyka bywają zbrodnie, a wówczas podejmowane przez nich postępo-

¹⁰⁶ Tamże, s. 246.

wanie badawcze wzorowane jest na śledztwie. John Arnold nazywając historię „sztuką trafnego zgadywania”¹⁰⁷, podkreśla niepełny charakter źródeł, utrudniający ustalenie przebiegu wydarzeń. Historyka przedstawia poprzez figurę detektywa śledzącego zbrodnię na podstawie zeznań „świadków”¹⁰⁸. Mówiąc o metaforze śledztwa, obecnej w refleksji historiograficznej, warto wspomnieć o pracy, która opisuje metody rozwiązywania zagadek historycznych metodami kryminalistycznymi i tym samym łączy uprawianie historii z pracą detektywa nie w wymiarze metaforycznym, lecz dosłownie. Jan Widacki w książce *DETEKTYWI NA TROPACH ZAGADEK HISTORII* opisuje sposoby badania szczątków ludzkich i śladów substancjalnych metodami medycyny sądowej i kryminalistyki¹⁰⁹.

Metafora śledztwa obrazująca postępowanie badawcze historyka jest pokrewna metaforze poruszania się po labiryncie¹¹⁰ w poszukiwaniu właściwej drogi do prawdy o przeszłości. W labiryntowej powieści historycznej¹¹¹ przeszłość przedstawiana jest jako wielość dróg, którymi historyk może podążać w swoich poszukiwaniach. Jedna właściwa prowadzi do prawdy, ale wszystkie inne drogi, chociaż błędne, także odsłaniają jakiś aspekt przeszłości. Wszystkie drogi w labiryncie przeszłości – jak hipotezy w śledztwie – prowadzą do jakiejś prawdy o niej. Każda jest opowiedzianą historią, czasem prawdziwą, czasem fałszywą, a czasem po prostu ciekawą.

¹⁰⁷ J. H. Arnold, *Historia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. J. Jaworska, Warszawa 200, s. 23.

¹⁰⁸ Tamże, s. 55; Zob. też J. Pomorski, *Historyk i metodologia*, Lublin 1991, s. 60-64.

¹⁰⁹ J. Widacki, *Detektywi na tropach zagadek historycznych*, Katowice 1988.

¹¹⁰ Labirynt jako metaforę epistemologiczną i historiograficzną analizuję w artykule, którego tematem jest obecność tej metafory w twórczości H. Malewskiej. Zob. E. Konończuk, *W poszukiwaniu kształtu przeszłości. O „Labiryncie” Hanny Malewskiej*, [w:] *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007.

¹¹¹ Koncepcję powieści labiryntowej proponują: M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] tenże, *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marchott. Labirynt*, Kraków 1994 oraz E. Rybicka, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.

Tu, proszę państwa, koniec śledztwa, finał programu, dziękuję za uwagę, pozostaje mi ogłosić wnioski¹¹².

Poza protokołem wyobrażono sobie kilka innych, szczegółowych lub mniej szczegółowych hipotez. Spostrzeżono, że można je snuć bez ograniczeń. Śledztwo odrzuca te hipotezy jako uroszczenia wybujałej fantazji. Przesłuchaliśmy w śledztwie licznych świadków. Powoływaliśmy nie tylko ludzi z epoki Augusta, ale i z epok późniejszych. (...) Były wśród świadków osobistości tak poważne, jak Tacyt czy Seneka (...), wreszcie chodząca encyklopedia skandali, Swetoniusz. Nazwiska mówią same za siebie. (...) Pytani, czym zawinił Owidiusz, odmówili zeznań¹¹³.

Konferansjer na zakończenie śledztwa wygłasza mowę sądową. Przedstawia w niej różne hipotezy odrzucone z braku dowodów. Hipotezy te są jak kolejne, możliwe fabuły, a każda z nich stanowi wzorzec innej, możliwej opowieści o pocie wygnanym z Rzymu. Stanowią one załączki powieści: obyczajowych, psychologicznych, politycznych czy sensacyjnych. „Hipotezy można snuć bez ograniczeń”, jak zauważa konferansjer-detektyw dając w ten sposób przepis na atrakcyjne opowiadanie historii. Dochodzenie do wiedzy o przeszłości, rozumiane jako śledztwo lub jako błądzenie w labiryncie, jest także metaforą pracy pisarza nad powieścią historyczną.

Do poszukiwania prawdy o przeszłości konferansjer angażuje też widza, zgodnie z konwencją rewii. Proponuje mu dopowiadanie fabuły, ustalanie wersji wydarzeń, budowanie opowieści zgodnej z jego oczekiwaniem. Tym samym czytelnik staje się współautorem opowieści o Owidiuszu, opowieści niekończącej się, gdyż opartej na niewyczerpalnej wiedzy o przeszłości.

Hans U. Gumbrecht, który uważa, że wobec różnych kulturowych form „użycia” przeszłości, najtrwalsze jest pragnienie jej uobecnienia, pisze:

Kultura historyczna żyje nieuchronnie między dążeniem do zaspokojenia owego pragnienia obecności a świadomością, iż stawia przed sobą zadanie niemożliwe do spełnienia. Jeśli więc chce ona zachować tożsamość i pozostać formą doświadczenia innego niż doświadczenie fikcji, musi sta-

¹¹² J. Bocheński, *Nazo poeta*, s. 284.

¹¹³ Tamże, s. 286.

rać się „wyczarować” rzeczywistość światów minionych, nie porównując się naiwnie z magią, lecz zdając sobie sprawę z nieuchronnie subiektywnego charakteru każdej tak skonstruowanej inności historycznej. Lecz gdy tylko kultura historyczna otwarcie opowie się za pragnieniem ponownego uobecnienia (które nie jest dane z góry), musi stać się kulturą ironiczną, gdyż uobecnia wówczas przeszłość jako „rzeczywistość”, choć wie, iż każde ponowne uobecnienie to symulakrum.

A może nazwanie tej sytuacji „ironiczną” jest nadmiernym ustępstwem wobec ducha suplementarności? Przecież możemy dotykać starych gazet (i wachać je!), zwiedzać średniowieczne katedry i zaglądać w oblicza mumii¹¹⁴.

W powieści Bocheńskiego właśnie widowisko teatralne jest doskonałą formą realizacji pragnienia bezpośredniego doświadczenia minionych światów. Przedstawienie przeszłości na scenie jest w istocie jej uobecnieniem, stworzeniem iluzji bezpośredniego z nią kontaktu. Widowisko, prowadzone w powieści Bocheńskiego przez konferansjera, jest reprezentacją pewnego fragmentu przeszłości, a mianowicie życia Owidiusza na tle politycznych i społecznych wydarzeń w Rzymie. Natomiast lekka, rewiowa forma czyni tę reprezentację dostępną masowej publiczności.

Narrator-konferansjer nie tylko zapowiada i komentuje odgrywane przed widownią sceny z życia Owidiusza, ale też przedstawia je w swoim monologu scenicznym. Monolog konferansjera jako wypowiedź zorientowana na odbiorcę, programująca jego reakcje, ma cechy takiej narracji, jaką Wolf-Dieter Stempel nazywa narracją potoczną¹¹⁵. Charakterystyczny dla niej jest pragmatyzm, który w NAZO POECIE realizuje się w funkcji poznawczej i ludycznej. Konferansjer chce pouczyć i zabawić widzów, odpowiadając na ich oczekiwania wobec przeszłości jako repertuaru atrakcyjnych tematów. Proponuje zatem widzom rewii opowieść o życiu Owidiusza, bohatera uwikłanego w romans i politykę.

Stempel analizując narrację potoczną, podkreśla jej ikoniczny charakter, czyli jej funkcję unaoczniającą, pozwalającą odbiorcy „zobaczyć” i przeżyć opowiadane wydarzenia. Celem opowiadania – jak pisze badacz – jest „unaocznienie przywołujące to, co nieobecne i minione”¹¹⁶.

¹¹⁴ H. U. Gumbrecht, *Gdy przestaliśmy uczyć się od historii*, przeł. M. Zapędowska, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2002, s. 204-205.

¹¹⁵ W.-D. Stempel, *Narracja potoczna jako prototyp*, przeł. A. Nermer, [w:] *Narratologia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2004.

¹¹⁶ Tamże, s. 164-165.

Występy konferansjera są w dużej mierze swoistym spektaklem jednego aktora, który poprzez ekspresyjny monolog ewokuje świat historyczny. Scena teatralna, będąca w swojej istocie przestrzenią uobecniania rzeczywistości, w NAZO POECIE – jako scena rewiowa – staje się przestrzenią uobecniania przeszłości.

Bocheński w swoich powieściach, NAZO POECIE i BOSKIM JULIUSZU, kreuje sytuacje narracyjne osadzone w konkretnych przestrzeniach, które określam jako przestrzenie dostępu do przeszłości. W BOSKIM JULIUSZU jest to antykwariat, w NAZO POECIE – scena teatralna. Antykwariusz i konferansjer, pośrednicząc w kontakcie z przeszłością, budują jej reprezentacje. Można zatem powiedzieć, że w przestrzeni teatru i antykwariatu odbywa się swoista „operacja historiograficzna”, której celem jest poznanie i przedstawienie przeszłości, przez antykwariusza w formie opowieści, przez konferansjera w formie spektaklu.



Zakończenie

Paul Ricoeur, definiując historiografię jako pamięć zarchiwizowaną, podkreśla, że wszelkie praktyki historiograficzne inicjowane są przez gest archiwizowania, a wszelkie operacje historiograficzne mają charakter reorganizowania i porządkowania archiwum¹. Można zatem powiedzieć, że poznanie historyczne zaczyna się w archiwum, natomiast przejawem świadomości historycznej jest tworzenie archiwum.

Ilustracją powyższej tezy są powieści Malewskiej. W LISTACH STAROPOLSKICH Z EPOKI WAZÓW ukazuje ona „smak archiwum”, inwentaryzowania dokumentów, opracowywania i kopiowania. Autorka, jak właścicielka prywatnego kopiařiusza, robi wypisy z listów i kronik domowych, nadając utworowi charakter swoistej *silvae rerum*, która tym samym staje się metaforą dostępu do przeszłości.

PANOWIE LESZCZYŃSCY jako przykład fabularyzacji materiału historycznego, są opowieścią osnutą częściowo na opracowywanych i archiwizowanych przez Malewską listach z epoki Wazów. Podstawą kompozycji jest fikcyjna *silva rerum* domu Leszczyńskich, dzięki której pisarka ukazuje mechanizm powstawania ksiąg rękopiśmiennych, nazywanych „archiwami sarmackiej pamięci”. Ich tworzenie staje się w powieści metaforą procesu historiograficznego, a więc budowania obrazu przeszłości na podstawie wybranych przez historyków źródeł. Malewska rozumie bowiem historię jako efekt dokonanych wyborów². Sylwa, będąc formą archiwum, może

¹ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 195.

² Hanna Malewska, *Uwagi o historii i teraźniejszości*, [w:] taż, *O odpowiedzialności. Wybór publicystyki (1945-1976)*, Kraków 1981, s. 20-24.

być kopiowana, reorganizowana i porządkowana ze względu na oczekiwania odbiorców i dlatego staje się także metaforą historii.

APOKRYF RODZINNY jest opowieścią o faktach, które oficjalna historia pomija lub traktuje marginalnie, jest opowieścią o historii rodziny. Zazwyczaj o przeszłości rodziny stanowi niewielka ilość źródeł, a opowieści przekazywane z pokolenia na pokolenie, uzupełniane wyobraźnią kolejnych narratorów, budują obrazy często dalekie od prawdy historycznej. Stąd też kategorią uzupełniającą formułę narracji w tym utworze jest apokryficzność. Tak więc mozaika prawdy i zmyślenia wyznacza tok narracji, porównywalny do wertowania rodzinnego albumu, w którym fotografie przodków wywołują wspomnienia utrwalone w zbiorowej pamięci rodziny. Struktura narracyjna ma charakter hybrydy wzorowanej na takiej formie wypowiedzi jak *silva rerum*. Opowiadanie o przeszłości rodu jest w ujęciu Malewskiej swoistą czynnością mnemotechniczną, budowaniem domu jako gmachu pamięci, w którym można obcować z przodkami, a każda na nowo podjęta opowieść jest aktualizowaniem archiwum pamięci rodzinnej.

W omówionych tu utworach Malewska nie tylko ożywia i fabularyzuje ślady przeszłości odnalezione w archiwum, ale także aktualizuje i reorganizuje archiwum jako takie. Ukazuje proces porządkowania wiedzy o przeszłości z perspektywy jej użytkownika, a tym samym ukazuje mechanizm „prywatyzacji” przeszłości, a więc przenoszenia jej z obszaru obiektywnie pojmowanej historii do obszaru indywidualnej pamięci. Zatem figura archiwum i wpisująca się w nią figura sylwy odpowiada wyobrażeniu przeszłości jako obrazu rozpadającego się na liczne fragmenty, porządkowanego i „prywatyzowanego” w procesie indywidualnych wyborów historyka.

Jacek Bocheński przedstawia inne formy przekazu historycznego, refleksję nad przeszłością oddając amatorom. W BOSKIM JULIUSZU narratorem jest antykwariusz, handlarz starzyzną, w NAZO POECIE – konferansjer prowadzący widowisko estradowe z Owidiuszem w roli głównej.

Antykwariat – podobnie jak archiwum – jest miejscem gromadzenia i przechowywania źródeł historycznych. Tu możliwe jest doświadczenie nazywane przez Franka Ankersmita doznawaniem rzeczywistości

minionej za pośrednictwem zachowanych jej fragmentów³. Antykwariat zatem, dzięki zgromadzonym okruczom przeszłości, staje się metaforą dostępu do niej, postrzeganej jako nieciągła i fragmentaryczna. Zadaniem antykwariusza, miłośnika starożytności i sprzedawcy staroci, jest opowiadanie historii ciekawych i osobliwych, a więc wytwarzanie takiego obrazu przeszłości, który znajdzie nabywcę. Opowieści te stanowią zatem zbiór mikrohistorii i anegdot, wystawionych przez narratora-antykwariusza na sprzedaż.

W NAZO POECIE natomiast konferansjer czyni historię starożytną tematem popularnego widowiska estradowego, skierowanego do szerokiej i niezbyt wybrednej publiczności. W tej powieści metaforą dostępu do przeszłości staje się scena, miejsce, gdzie rzeczywistość miniona może się uobecnić. Przedstawienie rozrywkowe, opowiadające o życiu Owidiusza, złożone z krótkich scenek, skeczy i monologów, jest przykładem utowarowienia historii i wprowadzenia jej na rynek rozrywki. Mechanizm komercjalizacji przeszłości, polega w tym przypadku na nadaniu jej lekkiej formy widowiska, wykorzystującego schematy fabularne typowe dla literatury popularnej.

Michel de Certeau w eseju pod tytułem TWORZENIE HISTORII zwraca uwagę na rozdzwięk między historią uprawianą przez badaczy a praktykami popularyzującymi wiedzę historyczną. Historiografia popularna – w przeciwieństwie do naukowej, realizowanej zgodnie z przyjętymi w dyscyplinie regułami postępowania – wytwarza „produkty” przeznaczone dla szerokiej publiczności, łatwe w odbiorze i dostosowane do wymogów kultury masowej⁴. Obie postawy, historyka-badacza i amatora-popularyzatora, są tematyzowane przez Bocheńskiego, zarówno w BOSKIM JULIUSZU, jak też NAZO POECIE.

W omawianych powieściach Bocheński buduje przestrzenie dostępu do przeszłości. Antykwariusz w antykwariacie i konferansjer na scenie

³ Zob. F. Ankersmit, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*, przeł. E. Domańska, [w:] tenże, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, pod red. E. Domańskiej, Kraków 2004, s. 211-216.

⁴ M. de Certeau, *Tworzenie historii*, przeł. H. Bortnowska, „Znak” 1973, nr 11-12, s. 1407.

estradowej pośredniczą w kontakcie z rzeczywistością minioną. Można zatem powiedzieć, że w przestrzeni teatru i antykwariatu odbywa się swoista „operacja historiograficzna”, której celem jest poznanie i przedstawienie przeszłości, przez antykwariusza w formie opowieści, przez konferansjera w formie spektaklu. Bocheński proponuje zatem dwie różne narracje o przeszłości i dwa różne sposoby organizacji wiedzy historycznej. Różnice wynikają z podjętego tematu, z charakteru wykorzystanych materiałów źródłowych oraz miejsca wytwarzania opowieści.

W obu przypadkach przeszłość wystawiona jest na sprzedaż, co można rozumieć jako literacką wykładnię zjawiska nazywanego kryzysem historii, którego konsekwencją jest zmiana charakteru tekstów o przeszłości, poddających wiedzę historyczną subiektywizacji, komercjalizacji, wulgaryzacji i popularyzacji⁵. Przeszłość, która – jak podkreśla Krzysztof Pomian – należy do wszystkich i wszystkim jest potrzebna⁶, aktualizowana i popularyzowana przez pisarzy, dziennikarzy oraz amatorów, ulega urynkowieniu. Historyk w kulturze masowej występuje często – przywołując metaforę Bocheńskiego – w roli konferansjera rewiowego.

...

Przedstawione tu powieści – LISTY STAROPOLSKIE Z EPOKI WAZÓW, PANOWIE LESZCZYŃSCY I APOKRYF RODZINNY Hanny Malewskiej oraz BOSKI JULIUSZ i NAZO POETA Jacka Bocheńskiego – spełniają warunki „nowej powieści historycznej”. Obecna jest w nich, chociaż w różny sposób, refleksja metodologiczna zarówno z zakresu historiografii, jak i teorii powieści. Refleksja ta dotyczy historycznego materiału źródłowego oraz operacji *quasi*-historiograficznych, organizujących ten materiał. Powieść historyczna w takim rozumieniu staje się swoistym sprawdzianem jej własnych możliwości poznawczych, które poszerzają się niewątpliwie przez wprowadzenie w obręb narracji elementów dyskursu historiograficznego. Obecność refleksji metodologicznej wiąże się z odejściem od wszechwiedzącego opowiadacza, który w powieści klasycznej przekazuje

⁵ Zob. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 79-85.

⁶ K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006, s. 235.

autorytatywnie obraz przeszłości. Narrator poddający przeszłość teoretycznej refleksji, a swoją wypowiedź o przeszłości refleksji metodologicznej, jest uwikłany w konkretną sytuację epistemologiczną.

W „nowej powieści” narrator – jak mówi Głowiński – jest człowiekiem „w sytuacji” i właśnie owa sytuacja określa sposób prowadzenia opowiadania⁷. Przez „sytuację” rozumie pozycję narratora wobec innych ludzi, jego położenie w czasie i przestrzeni, a tym samym jego punkt widzenia oraz sposób prowadzenia opowiadania. W przypadku omówionych tu powieści historycznych sytuacja narracyjna jest wyraźnie określona jako sytuacja archiwisty, antykwariusza czy konferansjera.

Na zakończenie warto przywołać jeszcze jedną sytuację narracyjną będącą metaforą dostępu do przeszłości, wyłaniającą się z fragmentów zapowiadanej przez Jacka Bocheńskiego powieści o Tyberiuszu Cezarze⁸. Po antykwarycznej opowieści o Juliuszu Cezarze i konferansjerskiej o Publiusz Owidiuszu Nazo, pisarz projektuje opowieść o podróży w przeszłość. Narrator, jako pilot wycieczki i przewodnik po starożytności, oferuje swoim klientom oryginalną formę turystyki, tak zwanej „zaangażowanej”. Koncept „turystyki historycznej” wprowadza wyobrażenie rzeczywistości minionej jako przestrzeni poznawanej i zwiedzanej, a tym samym wyraża pragnienie czynienia przeszłości obecną.



⁷ M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1967, s. 89.

⁸ Fragmenty zapowiadające nową powieść J. Bocheńskiego zostały opublikowane w czasopiśmie: „Zapis” (1977, nr 1), „Puls” (1978, nr 2) i „Odra” (2007, nr 3).

Bibliografia

- Abramowicz M., *Każdy przyniósł, co miał najlepszego*, Gdańsk 2006.
- Abrams M.H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytyczno-literacka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk, 2003.
- Adamczyk M., *Apokryf*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej (Średniowiecze. Renesans. Barok)*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1990.
- Anegdota i sensacje obyczajowe wieku oświecenia w Polsce. Dokumenty. Wspomnienia. Facecje*, zebrał i oprac. R. Kaleta, Warszawa 1958, s. 305.
- Ankersmit F., *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, pod red. E. Domańskiej, Kraków 2004.
- Arnold J.H., *Historia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. J. Jaworska, Warszawa 2001.
- Ariès P., *Czas historii*, przeł. B. Szwarzman-Czarnota, Gdańsk 1996.
- Balzac H. de, *Źaszczur*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1996.
- Barthes R., *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.
- Barthes R., *Historia czy literatura?*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 4.
- Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Bartoszyński K., *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2.
- Bartoszyński K., *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991.
- Benjamin W., *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Benjamin W., *Pasaże*, pod red. R. Tiedemanna, przeł. I. Kania, postłowie Z. Bauman, Kraków 2005.
- Bereza H., *Powieść rodzinna po nowemu*, „Twórczość” 1965, nr 10.
- Berthold M., *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980.

- Bieńkowska E., *Mała historia pamięci. (Pamięć jednostkowa, pamięć zbiorowa)*, „Znak” 1995, nr 5.
- Bloch M., *Pochwała historii czyli O zawodzie historyka*, przeł. W Jedlicka, Warszawa 1962.
- Bocheński J., *Boski Juliusz. Zapiski antykwariusza*, Warszawa 1975.
- Bocheński J., *Nazo poeta*, Warszawa 1999.
- Bocheński J., *Pertraktacje*, „Współczesność” 1961, nr 2.
- Bocheński J., *Rzeczy stare i nowe*, „Twórczość” 1973, nr 1.
- Bolecki W., *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999.
- Bolecki W., *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998.
- Brandys K., *Wariacje pocztowe*, Warszawa 1972.
- Braudel F., *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Warszawa 1999.
- Bujnicki T., *Sienkiewicz i historia. Studia*, Warszawa 1981.
- Bukowska A., *Malewskiej panorama pokoleń*, „Współczesność” 1965, nr 21.
- Burek T., *Powieść utajona*, „Odra” 1973, nr 10.
- Burek T., *Zamiast powieści*, Warszawa 1971.
- Burguière A., *La généalogie*, [w:] *Les lieux de mémoire*, pod red. P. Nory, t. I, *La République*, Paris 1984.
- Burzyńska A., *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, [w:] *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006.
- Burzyńska A., *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M. P. Markowskiego i R. Nycza, Kraków 2002.
- Butor M., *Powieść jako poszukiwanie*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971.
- Byłem zahipnotyzowany. Rozmowa z Jackiem Bocheńskim*, [w:] J. Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Lublin 1990.
- Celer J., rec. bez tytułu, „Homo Dei” 1961, nr 4.
- Certeau M. de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, 1975.
- Certeau M. de, *Tworzenie historii*, przeł. H. Bortnowska, „Znak” 1973, nr 11-12.
- Cixous H., *Śmiech meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4-6.
- Chomiuk A., *O poetyce „Listów staropolskich z epoki Wazów” Hanny Malewskiej*, [w:] *Publicystyka – Literatura*, pod red. H. Ludorowskiej i L. Ludorowskiego, Lublin 2000.
- Chomiuk A., *Powieść historyczna wobec zmian w historiografii. Przypadek Władysława Lecha Terleckiego*, „Ruch Literacki” 2001, z. 5.
- Chomiuk A., *Przeszłość odnaleziona – „wypisy źródłowe” jako odmiana opowieści historycznej*, [w:] *Powieść historyczna dawniej i dziś*, pod red. R. Stachury, T. Budrewicza, B. Farena, przy współpracy K. Gajdy, Kraków 2006.
- Clifford J., *Kłopoty z kulturą*, przeł. J. Iracka, Warszawa 2000.
- Compère-Morel T., *Publics ou clientèles?*, [w:] *Des musées d'histoire pour l'avenir*, oprac. M.-H. Joly, T. Compère-Morel, Paris 1998.

- Chrzanowski T., *Gawęda i historia*, „Tygodnik Powszechny” 1967, nr 13.
- Chwin S., *Krótką historią pewnego żartu*, Gdańsk 1999.
- Cysewski K., *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1.
- Cytowska M., Szelest H., *Literatura rzymska. Okres augustowski*. Warszawa 1990.
- Czapska M., *Europa w Rodzinie*, Paryż 1972.
- Czerwińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Czerwińska M., *Czas w powieściach Parnickiego*, Wrocław 1972.
- Danek D., *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.
- Debord G., *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Dijk T.A. van, *Działanie, opis działania a narracja*, przeł. M. B. Fedewicz, [w:] *Narratologia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2004.
- Dmitruk K., *Galaktyki kultury*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1989.
- Domańska E., *Adieu (wspomnienia o Profesorze Topolskim)*, [w:] *Światopoglądy historyograficzne*, pod red. J. Pomorskiego, Lublin 2002.
- Domańska E., *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006.
- Domańska E., *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2 uzupełnione i uaktualnione, Poznań 2005.
- Domańska E., *Natalie Zemon Davis – historyk „zaułków i szczelin”*, [w:] *Eruditio et interpretatio. Studia historyczne*, pod red. Z. Chodyły, Poznań 1997.
- Domańska E., Topolski J., Wrzosek W., *Między modernizmem a postmodernizmem. Historiografia wobec zmian w filozofii historii*, Poznań 1994.
- Dosse F., *L'Histoire en miettes, des Annales à la nouvelle histoire*, Paris 1987.
- Dostojewski F., *Notatki z podziemia. Gracz*, przeł. G. Karski, [w:] *Z dzieł Fiodora Dostojewskiego*, t. I, Londyn 1992.
- Farge A., *Le goût de l'archive*, Paris 1989.
- Ferro M., *Cinéma et histoire*, Paris 1993.
- Ferro M., *L'histoire sous surveillance*, Paris 1985.
- Flandrin J.-L., *Historia rodziny*, przeł. A. Kuryś, Warszawa 1998.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977.
- Fox D., *Rewiowy kicz. Tezy*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, pod red. L. Rożek, Częstochowa 2000.
- Frydryczak B., *Świat jako kolekcja*, Poznań 2002.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
- Gajewska G., *Dotknąć przeszłości. Kilka uwag na temat różnych form doświadczenia historycznego*, „Sztuka i filozofia” 2003, nr 22/23.
- Genette G., *Przestrzeń i język*, przeł. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.

- Geremek B., *Fabula, konwencja i źródło. Utwór literacki w badaniu kultury średnio-wiecznej*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, pod red. Z. Stefanowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1978.
- Ginzburg C., *Ser i robaki. Wizja świata pewnego młynarza w XVI wieku*, przeł. R. Kłos, Warszawa 1989.
- Głowiński M., *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
- Głowiński M., *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] tenże, *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marchott. Labirynt*, Kraków 1994.
- Głowiński M., *Lektura dzieła a wiedza historyczna*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, pod red. Z. Stefanowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1978.
- Głowiński M., *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, [w:] tenże, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Głowiński M., *Monolog wewnętrzny Melpomeny i inne szkice*, Kraków 2007.
- Głowiński M., *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1967.
- Głowiński M., *Przestrzenne tematy i wariacje*, [w:] tenże, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Gołubiew A., *Nowa wizja Hanny Malewskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 29.
- Gonzáles L., *O rozlicznych pożytkach z historii*, [w:] *Po co nam historia?*, przeł. M. Mróz, Warszawa 1985.
- Greenblatt S. J., *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, pod red. K. Kujawińskiej-Courtney, Kraków 2006.
- Grochowski G., *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000
- Grzybowski K., *Apokryf rodzinny*, „Życie Literackie” 1965, nr 29.
- Gumbrecht H.U., *Gdy przestaliśmy uczyć się historii*, przeł. M. Zapędowska, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2002.
- Gumbrecht H.U., *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, przeł. E. Domańska, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2002.
- Halbwachs M., *Społeczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa 1969.
- Hankiss J., *Problèmes du roman historique*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. II, z. 2(3), Łódź 1960.
- Heidegger M., *Czas światooobrazu*, przeł. K. Wolicki, [w:] tenże, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977.
- Hutcheon L., *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1996.
- Iwaszkiewicz J., *Co papuga wyciągnęła*, „Życie Warszawy” 1961, nr 304-306.
- James M.R., *Opowieści starego antykwariusza*, przeł. J. Mroczkowska, R. Lipski, Toruń 2005.

- Janion M., *Beethoven i Casino de Paris*, [w:] taż, „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”, Warszawa 1996.
- Janion M., *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984.
- Jarzębski J., *Kariera autentyku*, [w:] *Studia o narracji*, pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1982.
- Jasienica P., *Koniec srebrnego wieku*, „Twórczość” 1960, nr 4.
- Jasińska M., *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970.
- Kamińska A., *Poetycka ironia*, „Tygodnik Kulturalny” 1961, nr 50.
- Karpiński A., *O konsekwencjach „wieku rękopisów”. Rekonstruowanie epoki*, „Teksty Drugie” 1964, nr 3.
- Kijowski A., *I ja tam z gośćmi byłem...*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 23.
- Klein K.L., *O pojawieniu się pamięci w dyskursie historycznym*, przeł. M. Bańkowski, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2003, nr 3-4.
- Klimowicz M., *Narodziny romansu listownego w literaturze polskiej XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 4.
- Kłak Cz., *Teoretyczne problemy powieści biograficznej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie”, „Nauki Humanistyczne” 1968, z. 3.
- Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1983.
- Kokot J., *Duchy starego antykwariatu. Model świata w opowiadaniach M. R. Jamesa*, „Acta Neophilologica” 2000, nr 2.
- Konończuk E., „*Kozietulski i inni*” Mariana Brandysa – cykl reportaży z przeszłości, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, pod red. K. Jakowskiej, B. Olech i K. Sokołowskiej, Białystok 2001.
- Konończuk E., *W poszukiwaniu kształtu przeszłości. O „Labiryncie” Hamy Malewskiej*, [w:] *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007.
- Kordys J., *Pamięć i opowiadanie*, [w:] *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Kraków 2001.
- Kowalski P., *Historia w melodramatycznym kostiumie, czyli historyczny film fabularny*, [w:] tegoż, *Parterowy Olimp. Rzecz o polskiej kulturze masowej lat siedemdziesiątych*, Wrocław 1988.
- Kowalski P., *Miejsce literatury w kulturze popularnej*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, pod red. M. Czermińskiej, S. Gajdy, K. Kłosińskiego, A. Legeżyńskiej, A. Z. Makowieckiego, R. Nycza, t. II, Kraków 2005.
- Kowalski P., *Theatrum świata wszystkiego i poćwiwy gospodarz*, Kraków 2000.
- Krasicki I., *Historia*, oprac. M. Klimowicz, Warszawa 1956.
- Krasiński A., *Tradycja i przystosowanie*, „Nowe Książki” 1966, nr 3.
- Krawczuk A., *Cesarz August*, Wrocław 1973.
- Krawczuk A., *Gajusz Juliusz Cezar*, Wrocław 1972.

- Kuderowicz Z., *Dilthey*, Warszawa 1987.
- Kürbis B., *Cztery eseje o źródłoznawstwie*, Poznań 2007.
- Kwiecińska Z., *Łysy pan w todze*, „Nowa Kultura” 1961, nr 47.
- Lalewicz J., *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, [w:] *Tekst i fabuła*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1979.
- Lalewicz J., *Opowiadanie i rozumienie*, [w:] *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1982.
- Le Goff J., *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007.
- Lejeune Ph., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, [w:] *tenże, Wariacje na pewien temat. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- Lichański S., *O Cezarze i cesarobójcach*, „Więź” 1962, nr 10.
- Limon J., *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy*, Warszawa 1999.
- Limon J., *Wieloryb. Wypisy źródłowe*, Gdańsk 1998.
- Lisiecka A., *Boski Cezar*, „Nowa Kultura” 1961, nr 50.
- Lüdtkke A., *Materialność, rozkosz władzy i urok powierzchni. O perspektywie historii codzienności*, [w:] *Historia społeczna. Historia codzienności. Mikrohistoria*, przeł. A. Kopacki, pod red. W. Schulze, Warszawa 1996.
- Lytard J.-F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997.
- Łebkowska A., *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998.
- Łoś S., *Polska nie była samotną wyspą*, „Tygodnik Powszechny” 1962, nr 3.
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. Anna Tanalska, Warszawa 1984.
- Maciejewski J., *List jako forma literacka*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, pod red. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz, Białystok 2000.
- MacIntyre A., *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, Warszawa 1996.
- Malewska H., *Apokryf rodzinny*, Warszawa 1977.
- Malewska H., *Labirynt. LLW czyli co się może wydarzyć jutro*, Kraków 1970.
- Malewska H., *Listy staropolskie z epoki Wazów*, Warszawa 1977.
- Malewska H., *O odpowiedzialności. Wybór publicystyki (1945-1976)*, Kraków 1981.
- Malewska H., *Opowieść o siedmiu mędracach*, Warszawa 1959.
- Malewska H., *Panowie Leszczyńscy*, Warszawa 1996.
- Malewska H., *Przemija postać świata*, Warszawa 1986.
- Malewska H., *Spojrzenie ku Francji*, „Odrodzenie” 1947, nr 28.
- Maliszewski K., *Komunikacja społeczna w kulturze staropolskiej*, Toruń 2001.
- Markiewicz H., *Historia a literatura*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3.
- Markowski M. P., *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.

- Marrou H.-I., *De la connaissance historique*, Paris, 1954.
- Matthews R., *Rzym mroczny, ponury i krwawy*, przeł. K. Ciarcńska, Warszawa 2007.
- Matuszewska P., *Drukowane zbiory listów w Polsce XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Matuszewska P., *Listowniki polskie. Stan i perspektywy badań*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3-4.
- Medecka M., *Apokryf rodzinny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Lublin 2007.
- Miller N.K., *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska i K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Kraków 2006.
- Mink L.O., *historia i fikcja jako sposoby pojmowania*, przeł. H. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.
- Mitchell T., *Egipt na wystawie świata*, przeł. E. Klekot, Warszawa 1988.
- Mizerkiewicz T., *Autentyk odnaleziony. „Kochana Maryniuchna” Bogusławy Latawiec jako autobiografia rodzinna*, „Dekada Literacka” 2004, nr 3.
- Moisset P., *Publics ou clientèles*, [w:] *Des musées d'histoire pour l'avenir*, oprac. M.-H. Joly, T. Compère-Morel, Paris 1998.
- Nicole A., *Dzieje dramatu od Ajschylosa do Anouilha*, t. 1, przeł. H. Rzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1983.
- Nie tęsknię do cenzury. Rozmowa z Jackiem Bocheńskim*, rozmawiała B. Kazimierczyk, „Literatura” 1992, nr 3.
- Nietzsche F., *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*, [w:] tenże, *Niewczesne rozważania*, przeł. L. Staff, Warszawa 1923.
- Nora P., *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, [w:] *Les lieux de mémoire*, pod red. P. Nory, t. I, *La République*, Paris 1984.
- Nowacki D., *Reszta jest dopowiedzeniem*, „Nowe Książki” 2000, nr 12.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Sytky współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.
- O Hannie Malewskiej*, „Znak” 1986, nr 6.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- Ogier K., *Dziennik podróży do Polski 1635-1636*, przeł. E. Jędrkiewicz, ze wstępem M. Pelczara oraz objaśnieniami historycznymi I. Fabiani-Madeyskiej, cz. 1, Gdańsk 1950, cz. 2, Gdańsk 1953.
- Olczak-Ronikier J., *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2003.
- Owczarek B., *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.
- Partyka J., *Rękopiśmienne księgi szlacheckie – źródła i inspiracje*, [w:] *Staropolska kultura rękopisu*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1990.
- Pomian K., *Drogi kultury europejskiej: trzy studia*, Warszawa 1996.

- Pomian K., *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006.
- Pomian K., *Kolekcjonerstwo i filozofia. Narodziny współczesnego muzeum*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”, t. XXI, 1975.
- Pomian K., *Les archives. Du trésor des chartes au Caran*, [w:] *Les lieux des mémoire*, pod red. P. Nory, t. III, *Le France*, Paris 1997.
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Warszawa 1996.
- Pomorski J., *Historyk i metodologia*, Lublin 1991.
- Pomorski J., *Społeczna funkcja historii. Analiza kontekstów znaczeniowych pojęcia*, [w:] *Społeczna funkcja historii a współczesność*, pod red. Z. Mańkowskiego i J. Pomorskiego, Lublin 1985.
- Rabska Z., *Antykwariusz Bazyli*, z cyklu „Dialogi o książce”, Kraków 1939.
- Reizow B., *Francuska powieść historyczna w epoce romantyzmu*, przeł. P. Hertz, Warszawa 1969.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, Warszawa 2003.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006.
- Ricoeur P., *Pisanie historii a przedstawienie przeszłości*, przeł. J. Górnicka, „Przegląd Filozoficzny” 2001, nr 3.
- Ricoeur P., *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2.
- Rosner K., *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricoeur*, Warszawa 1991.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- Roszak S., *Archiwa sarmackiej pamięci. Funkcje i znaczenie rękopiśmiennych ksiąg silva rerum w kulturze Rzeczypospolitej XVIII wieku*, Toruń 2004.
- Rozmowa z Hanną Malewską. Rozmawiał Wiesław P. Szymański*, „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 13.
- Ruszczyc M., *Kronika rzeczy niedopowiedzianych*, „Życie i Myśl” 1962, nr 9-10.
- Ruszczyc M., *Silva rerum domu Leszczyńskich*, „Kierunki” 1961, nr 41.
- Rybicka E., *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.
- Rybicka E., *Labirynt: temat i model konstrukcyjny. Od Berenta do Młodej Prozy*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 3.
- Ryszkiewicz A., *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981.
- Rzymska elegia miłosa (wybór)*, przeł. A. Świderkówna, oprac. G. Przychodzki i W. Strzelecki, Wrocław 2005.
- Saloni J., rec. bez tytułu w dziale *Przegląd powieści*, „Życie Literackie” 1937, nr 3.
- Schulz F., *Podróże Inflantczyka, z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791-1793*, przeł. J. I. Kraszewski, oprac. W. Zawadzki, Warszawa 1956.
- Skarga B., *Tożsamość Ja i pamięć*, „Znak” 1995, nr 5.

- Skwarczyńska S., *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, [w:] taż, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970.
- Skwarczyńska S., *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. E. Feliksiak i M. Leś, Białystok 2006.
- Sławiński J., *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] tenże, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992.
- Smolka I., *Dom żywiołów*, Warszawa 2000.
- Smulski J., *Kostium historyczny w popaździernikowej prozie rozrachunkowej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska XLIX, 1997, z. 315.
- Sommer M., *Zbieranie*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2003.
- Starowieyska-Morstinowa Z., *Katedra radosna*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 13.
- Stempel W.-D., *Narracja potoczna jako prototyp*, przeł. A. Nermer, [w:] *Narratologia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2004.
- Stoff A., *Ja, autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej*, [w:] *Ja, autor: sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, pod red. D. Śnieżki, Warszawa 1996.
- Stoff A., *Uwagi o sposobie kształtowania przestrzeni w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Teoretyczne aspekty powieści historycznej*, pod red. T. Bujnickiego, Katowice 1986.
- Sulikowski A., *„Apokryf rodzinny” po trzydziestu latach*, [w:] H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, Kraków 1997.
- Sulikowski A., *„Pozwolic mówić prawdzie”. O twórczości Hanny Malewskiej*, Lublin 1993.
- Swetoniusz Trankwillus G., *Żywoty Cezarów*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 1987.
- Szacka B., *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006.
- Szajnert D., *Mutacje apokryfu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000.
- Szaruga L., *Różnica i tożsamość*, „Odra” 1973, nr 4.
- Szwedek B., *Powieść jako metodologia historii*, „Nurt” 1978, nr 4.
- Szymański J., *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 2001.
- Tazbir J., *Listy o życiu politycznym Polski XVII wieku*, „Nowa Kultura” 1960, nr 4.
- Tazbir J., *„Panowie Leszczyńscy”, „Argumenty”* 1961, nr 45.
- Tazbir J., *Spiskowa teoria dziejów w literackim zwierciadle*, [w:] tenże, *Od Haura do Izaury. Szkice o literaturze*, Warszawa 1989.
- Topolski J., *Czy historyk ma dostęp do przeszłej rzeczywistości? Problem źródeł historycznych*, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko?*, oprac. E. Domańska, Poznań 1997.

- Topolski J., *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1998.
- Topolski J., *Korzystanie ze źródeł literackich w badaniach historycznych*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, pod red. Z. Stefanowskiej, J. Sławińskiego, Warszawa 1978.
- Topolski J., *Metodologia historii*, Warszawa 1984.
- Topolski J., *Wprowadzenie do historii*, Poznań 2006.
- Trzynadłowski J., *Male formy literackie*, Wrocław 1977.
- Uniechowska-Dembińska K., *Apokryf wenecki*, Warszawa 2004.
- Uniłowski K., *Metaliteratura w pisarstwie Parnickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2.
- Walas T., *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993.
- Walas T., *Historia literatury jako opowieść*, „Ruch Literacki” 1986, z. 5.
- Walas T., *Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M.P. Markowskiego i R. Nycza, Kraków 2006.
- Walc J., *Wielka choroba*, Warszawa 1992.
- White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000.
- Wierzbička-Michalska K. i Michalski J., *Ryx Franciszek h. Pierścień (1732-1799)*, Polski Słownik Biograficzny, t. XXXIII, Kraków 1991-1992.
- Widacki J., *Detektywi na tropach zagadek historycznych*, Katowice 1988.
- Wiślicz T., *Krótkie trwanie. Problemy historiografii francuskiej lat dziewiętnastych XX wieku*, Warszawa 2004.
- Woźniakowski J., *Zapiski na marginesach*, „Znak” 1965, nr 5.
- Wrzosek W., *Historia – kultura – metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*, Wrocław 1995.
- Yates F.A., *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, Warszawa 1977.
- Zachara M., *Sylwy – dokument szlacheckiej kultury umysłowej*, [w:] *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, pod red. H. Dziechcińskiej, Wrocław 1980.
- Zachara M., *Twórca – odbiorca sylw szlacheckich w XVII wieku*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa-Łódź 1985.
- Zaleski M., *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.
- Zangara A., *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique*, Paris 2007.
- Zaworska H., *Boski Nazo*, „Twórczość” 1970, nr 2.
- Żera K., *Vorago rerum. Torba śmiechu. Groch z kapustą. A każdy pies z innej wsi...*, oprac. K. Żukowska, Warszawa 1980.

Résumé

L'ouvrage *A la recherche d'un accès au passé. A propos des romans de métier de Hanna Malewska et Jacek Bocheński* est consacré aux romans historiques, en particulier ceux qui prennent pour thème les sources historiques et la méthodologie du travail les concernant.

Le premier chapitre présente l'interprétation du roman de Malewska *Listy staropolskie (Les lettres en vieux-polonais, 1959)* qui est composé de documents authentiques, de fragments de lettres de XVII siècle. Malewska, écrivaine et historienne à la fois, a organisé les lettres dans les collections thématiques et les a accompagnées d'un commentaire historique. Elle a profité d'une expérience acquise aux archives, en exprimant sa fascination pour le contact direct avec les sources et leur matérialité. L'écrivaine prend pour thème le métier d'historien qui décrit le passé de manière subjective et émotive. Le caractère de la narration réalisée dans ce roman et par cela même la façon de reconstruire du passé est considéré comme un récit d'archives. Le roman *Listy staropolskie* est interprété dans le contexte des essais de Arlette Farge *Le goût de l'archive* où les archives sont décrites comme le lieu des rencontres mystérieuses avec le passé.

Le deuxième chapitre concerne un autre roman de Malewska *Panowie Leszczyńscy (Les Messieurs Leszczyńskis, 1961)* qui de même que *Listy staropolskie* est né dans l'atelier d'archiviste. Ces œuvres présentent le processus de la formation et le fonctionnement des livres manuscrits dans lesquels les affaires privées s'entrelacent avec les affaires publiques et les affaires importantes avec les affaires banales. La narration du roman imite le *silva rerum* de la famille de Leszczyńskis. Le livre domes-

tique (*silva rerum*) – les archives de la mémoire de famille – devient une métaphore de l'écriture de l'histoire, c'est-à-dire choix et la sélection de faits historiques. Cette façon parler du passé est nommée ici « sylvique » comme originaire de *silva rerum*.

Dans le suivant chapitre, on présente l'interprétation du roman intitulé *Apokryf rodzinny* (*L'apocryphe de famille*, 1965). L'écrivaine propose dans son œuvre autobiographique un modèle de la reconstruction du passé en basant sur les archives de famille incomplètes et fragmentaires. Alors l'histoire de famille apparaît composée de faits historiques, de légendes et d'événements imaginaires. Malewska pour présenter l'histoire de famille a proposé un récit généalogique dans la forme de la collection des microhistoires qui sont organisées dans une galerie des portraits des ancêtres. Ce genre de narration et par cela même de construction d'image du passé est défini comme apocryphique.

Les romans écrits par Hanna Malewska, nommés ici de métier, prennent pour thème les archives comme une métaphore d'accès au passé. C'est pourquoi l'interprétation de ces romans, qui exigent l'application de la méthodologie des recherches historiques, est conduite à l'usage les théories historiographiques d'archives de Arlette Farge, Michel Foucault, Krzysztof Pomian, Paul Ricoeur.

Les chapitres suivants présentent l'interprétation de deux romans de Jacek Bocheński: *Boski Juliusz* (*Jules Divin*, 1961) et *Nazo poeta* (*Naso poète*, 1969) qui comme les œuvres précédentes prennent pour thème le métier d'historien, mais dans ce cas de l'historien d'amateur.

Le narrateur dans le roman *Boski Juliusz* agit comme l'antiquaire qui raconte les histoires sur Jules César en les adressant aux clients qui veulent connaître les secrets de la divinité du souverain. Le magasin d'antiquaire comme la métaphore suivante de l'accès au passé propose l'image du passé « en miettes ». L'image construite de fragments et vestiges du monde d'ancien. L'historien comme l'antiquaire commerce de vieilleries, il vend l'histoire comme une marchandise.

Dans le roman *Nazo poeta* le narrateur joue le rôle de l'annonceur dans le spectacle de variétés avec Ovide dans le rôle principal. L'histoire est mise en scène comme un spectacle facile et adressé au grand public. Sur la scène, qui est aussi – comme les archives et le magasin d'anti-

quaire – une métaphore d'accès au passé, l'histoire peut s'exposer, peut être vue.

Les romans de Hanna Malewska et de Jacek Bocheński sont compris ici comme les illustrations littéraires de l'opération historiographique. La présence de la réflexion autothématique dans l'ordre de la théorie de la littérature et aussi dans l'ordre de la théorie de l'histoire permet de placer ces œuvres entre le récit littéraire et le récit historique. C'est pourquoi ils sont définis comme représentatifs pour le genre de « nouveau roman historique ».

Indeks nazwisk

A

Abramowicz Mieczysław 146
Abrams Meyer Howard 172
Adamczyk Maria 151
Agryppa Postumus (Marcus Vipsanius Agrippa Postumus) 271, 307
Andersmit Frank 32-33, 113, 139-140, 149, 153, 160, 182, 218, 232-233, 259, 299, 314-315
Appian z Aleksandrii 214, 250
Ariès Philippe 34, 146, 150, 180-181, 191, 203
Arnold John H. 209, 231, 308
Arystoteles 275
Attykus (Tytus Pomponiusz) 232

B

Bacciarelli Marcello 155
Balbinus (Balbin Bohuslaw) 99
Balzac Honoré de 209-211, 219
Bańkowski Maciej 159
Baran Bogdan 88, 244
Barthes Roland 8, 65, 118, 185-186, 191, 218
Bartoszyński Kazimierz 7, 8, 94, 110, 111-112, 118, 206
Bauman Zygmunt 40
Benedyktowicz Joanna 149
Benjamin Walter 40, 185
Berthold Margot 280, 281
Bieńkowska Ewa 163
Bloch Marc 37, 46, 240, 250, 251, 304

Błoński Jan 44, 118
Bocheński Jacek 12, 14, 17, 19-20, 21-23, 206-207, 212-213, 216, 217-219, 222-228, 230-234, 236-249, 245-251, 255-256, 258-261, 263, 265, 267-270, 272-276, 279-281, 283-296, 298-302, 304-305, 309-311, 314-317
Bolecki Włodzimierz 44, 73, 175
Bortnowska Halina 220, 315
Boy-Żeleński Tadeusz 210
Brandys Kazimierz 146
Braudel Fernand 128, 278
Budrewicz Tadeusz 8, 39, 76
Budziło Józef 62
Bujnicki Tadeusz 7, 21, 44, 57, 114, 205-206
Burek Tomasz 11, 65
Burguière André 147
Burzyńska Anna 162, 165
Butor Michel 10-11, 72

C

Celer Jan 94
Cendrowska Grażyna 274
Certeau Michel de 13, 79, 80, 83, 190-191, 219-220, 241, 243, 285, 315
Chestowski Bogdan 154
Chmielewski Adam 169
Chmielnicki Bohdan 102
Chodkiewicz Jan Karol 62
Chodkiewicz Hieronim 64

Chodkiewiczowa Zofia 64
 Chodyła Zbigniew 82
 Chomiuk Aleksandra 8, 39, 76
 Chwin Stefan 146
 Ciarcńska Katarzyna 280
 Cieński Jan 102
 Cixous Hélène 163
 Clifford James 40
 Collingwood Robin George 33, 50, 66
 Compère-Morel Thomas 298
 Cyron (Marcus Tullius Cicero) 214, 231-232
 Cysewski Kazimierz 60-61, 65, 66
 Cytowska Maria 260, 269, 280, 281, 282, 302
 Czaplński Jan 63
 Czapska Maria 146, 150
 Czarniecki Stefan 64
 Czartoryski Kazimierz Florian 127
 Czerwińska Małgorzata 11, 59, 295

D

Danek Danuta 108
 Davis Natalie Zemon 82
 Dąbrowicz Elżbieta 30
 Debord Guy 289
 Dijk Teun Adrianus van 247
 Dilthey Wilhelm 260
 Dmitruk Krzysztof 97-98
 Domańska Ewa 8, 9, 10, 28, 29, 32, 33, 34, 37, 49, 50, 51, 66, 71, 78, 82, 93, 113, 126, 127, 149, 153, 159, 160, 177, 194-195, 200, 201, 204, 218, 220, 231, 240, 249, 251, 259, 264, 279, 310, 315, 316
 Dosse François 204
 Dostojewski Fiodor 235-236
 Duchamp Marcel 41
 Dziechcińska Hanna 97, 98, 100, 108

E

Estreicher Karol 158

F

Fabiani-Madeyska Irena 108

Farge Arlette 35, 37, 80, 81-85, 162
 Faron Bolesław 8, 39, 76
 Fedewicz Maria Bożenna 9, 172
 Feliksiak Elżbieta 52
 Ferro Marc 297
 Firlej Jan 62
 Flandrin Jean-Louis 150
 Flaubert Gustaw 206
 Foucault Michel 42, 43, 79, 80, 193, 194
 Fox Dorota 256
 Frydryczak Beata 40

G

Gadamer Hans-Georg 88, 244, 245
 Gajda Kazimierz 8, 39, 76
 Gajda Stanisław 295
 Gajewska Grażyna 259
 Gajusz Cezar, wnuk Augusta 307
 Gautier Théophile 206
 Genette Gérard 21, 207
 Geremek Bronisław 128, 262, 278
 Ginzburg Carl 49
 Głowiński Michał 9, 10-11, 12, 21, 54, 72, 112, 116, 122, 207, 223, 233, 235, 247, 249, 255, 261-262, 299, 308, 310, 317
 Goff Jacques Le 149, 245, 297
 Gołubiew Antoni 121
 Gombrowicz Witold 65
 González Luis 199, 300
 Górnicka Joanna 251
 Grajewski Wincenty 179
 Greenblatt Stephen 160, 201-202
 Grochowski Grzegorz 215, 225, 233-234, 241, 246, 249
 Grochowski Achacy 62
 Gronowska Anna 149, 245, 297
 Grudziński Karol Andrzej 99, 127
 Gumbrecht Hans Ulrich 29, 201, 264, 309-310
 Gustaw II Adolf 63, 97, 99
 Guze Joanna 11, 72

H

Halbwachs Maurice 136, 180, 192, 193
 Hankiss Jean 290

Haur Jakub Kazimierz 131
 Heidegger Martin 245, 289
 Henryk IV, król Francji 98
 Herbert Zbigniew 65
 Herburt Jan Szczęsny 62
 Hertz Paweł 205, 278
 Hutcheon Linda 10

I

Iracka Joanna 40
 Iwaszkiewicz Jarosław 151, 224
 Izydor z Sewilli 275

J

James M(ontaque) R(hodes) 208-209, 219
 Jan II Kazimierz 123
 Jan III Sobieski 105
 Janion Maria 131, 210, 293-294, 303
 Jarzębski Jerzy 44, 69-71, 118, 120
 Jasienica Paweł 45-46, 119
 Jasińska Maria 229
 Jaworska Justyna 209, 308
 Jaworski Stanisław 44, 118
 Jazłowiecki Hieronim 62
 Jedlicka Wanda 37, 304
 Jędrkiewicz Edwin 108
 Joly Marie-Hélène 298
 Juliusz Cezar (Caius Iulius Caesar) 12, 17-19, 22, 207, 212-219, 222-255, 258, 279, 281, 299-301, 311, 314, 315, 316

K

Kaleta Roman 156
 Kamińska Anna 224
 Kania Ireneusz 40
 Karnkowski Stanisław 62
 Karol X Gustaw 103
 Karpiński Adam 126, 138
 Karski Gabriel 235
 Kasjodor (Flavius Magnus Aurelius) 46
 Katon Młodszy 214-215, 228
 Kazmierczyk Barbara 272
 Kijowski Andrzej 65, 151
 Klein Kerwin Lee 159

Klekot Ewa 289
 Kleopatra 214
 Klimowicz Mieczysław 55, 277
 Kłoch Zbigniew 8, 118, 191, 218
 Klodiusz (Publius Clodius Pulcher) 231, 232
 Kłak Czesław 229
 Kłos Radosław 49
 Kłosińska Krystyna 162
 Kłosiński Krzysztof 162, 295
 Kłoskowska Antonina 293-294, 296
 Kmicic Samuel 64
 Kokot Joanna 208
 Komeński Jan Amos 103
 Koniecpolski Stanisław 63, 99, 126
 Konończuk Elżbieta 135, 308
 Kopacki Andrzej 35, 93
 Kordys Jan 179, 182
 Korotkich Krzysztof 135, 308
 Kowalska Małgorzata 153
 Kowalski Piotr 130-131, 294, 295, 297
 Krasicki Ignacy 277
 Krasieński Andrzej 176
 Kraszewski Józef Ignacy 158
 Król Marcin 136, 192
 Kuderowicz Zbigniew 260
 Kujawińska-Courtney Krystyna 160, 201
 Kuryś Agnieszka 150
 Kürbis Brygida 12
 Kwaterko Mateusz 289
 Kwiecińska Zofia 224
 Kwintylian (Marcus Fabius) 260

L

Labuda Aleksander 70, 145
 Labuda Aleksander Wit 207
 Lalewicz Janusz 116-117, 122
 Lanckoroński Stanisław 64
 Latawiec Bogusława 175
 Legeżyńska Anna 295
 Lejeune Philippe 70, 145, 169
 Lenin Włodzimierz 224
 Leś Mariusz 52
 Leszczyński Andrzej, wojewoda derptski 96, 99-102, 104

- Leszczyński Bogusław, starosta wielkopolski 96, 99-100, 102, 104, 127
- Leszczyński Jan, wojewoda poznański 104
- Leszczyński Rafał, wojewoda bełski 96, 98-99, 110
- Leszczyński Samuel, syn Andrzeja 99, 102, 122
- Leszczyński Stanisław Bogusław, król Polski 105
- Leszczyński Waław, wojewoda podlaski 98-99, 104-105
- Lichański Stefan 225-226, 227
- Limon Jerzy 10, 51
- Lisiecka Alicja 224
- Lubas-Bartoszyńska Regina 70, 145
- Lubomirski Jerzy Sebastian 104
- Lubomirski Stanisław 63
- Ludorowska Halina 77
- Ludorowski Lech 77
- Lukian z Samosat 275
- Lytard Jean-François 153
- Lüdtke Alf 35, 48, 93
- Ł**
- Ławski Jarosław 135, 308
- Łebkowska Anna 123
- Łoś Stanisław 94
- Łotman Jurij 75-76
- M**
- Maciejewski Janusz 59-60, 64
- MacIntyre Alasdair 168-169
- Makowiecki Andrzej Zdzisław 295
- Malewska Hanna 11-12, 14-17, 20-23, 27-72, 74-79, 83, 86-103, 107-112, 114-130, 132-133, 135, 140-141, 145-158, 160-172, 174-175, 177, 181-182, 184-189, 193-194, 313-314, 316
- Malewski Franciszek 145, 155
- Maliszewski Kazimierz 97
- Mańkowski Zygmunt 298
- Margański Janusz 8, 10, 80, 141, 149, 273, 313
- Markiewicz Henryk 9
- Markowski Michał Paweł 40, 65, 135, 162, 203
- Matthews Rupert 280
- Matuszewska Przemysława 42, 55
- Medecka Małgorzata 150
- Mesmes Claude de, comte d'Avaux 110
- Merecki Jarosław 40
- Miaskowski Andrzej 64
- Michałowska Teresa 151
- Michalski Jan 157
- Michelet Jules 51, 220, 300
- Mickiewicz Adam 145
- Migasiński Jacek 153
- Miller Nancy K. 162
- Mink Luis O. 9
- Mitchell Timothy 289
- Mitosek Zofia 179
- Mizerkiewicz Tomasz 175
- Moisset Philippe 298
- Morazé Charles 262
- Mróz Maria 199, 300
- N**
- Nasiłowska Anna 163
- Nermer Andrzej 310
- Nicole Allardyce 282
- Niedzielski Czesław 116
- Niemcewicz Julian Ursyn 206
- Niemirska-Pliszczyńska Janina 240, 287
- Niemirydz Jerzy 126
- Niepokólczycki Waław 282
- Nietzsche Friedrich 199-200, 220, 244, 300
- Nora Pierre 80, 81, 124, 127, 137, 140, 149, 159
- Nowacki Dariusz 175
- Nowacki Jerzy 282
- Nycz Ryszard 10, 37, 41, 55, 69, 107, 120-121, 122, 176, 177, 217, 229-230, 295
- O**
- Ogier Charles 108, 115
- Ogiński Michał Kazimierz 157

- Oktawian August (Caius Iulius Caesar Octavianus) 262, 265-266, 269-271, 279-281, 283, 286-287, 301, 305, 306-307
- Olczak-Ronikier Joanna 146
- Orłowski Hubert 185
- Ossoliński Jerzy 63
- Ossoliński Zbigniew 63
- Owczarek Bogdan 74-75, 179, 228, 248, 249
- Owidiusz (Publius Ovidius Nazon) 12, 19, 22, 255-275, 279-296, 299-307, 309-311, 314-317
- P**
- Parnicki Teodor 11
- Partyka Joanna 97
- Pękosławski Prokop 62
- Pelczar Marian 108
- Piaseczyński Ławryn 62
- Pieńkos Andrzej 40, 203
- Pierchała Antoni 150
- Plaut (Titus Maccius) 282
- Pliniusz Starszy 307
- Plutarch 275, 307
- Pomian Krzysztof 20, 40, 80, 81, 189, 202-203, 237, 263, 298, 316
- Pomorski Jan 194, 297-298, 308
- Poniatowski Stanisław August 156
- Potocki Ignacy 156
- Prost Antoine 150
- Prus Bolesław 151
- Przychodzki Gustaw 261
- R**
- Rabska Zuzanna 210-211
- Radwański Witold 190
- Radziwiński Jerzy 63
- Radziwiłł Aleksander Ludwik 62
- Radziwiłł Janusz 63
- Radziwiłł Krzysztof 63
- Reizow Borys 205, 278, 300
- Ricoeur Paul 8, 13, 80-81, 83, 141, 149, 152, 153-154, 155, 165, 167, 168, 171, 180, 182, 192, 195, 251, 273, 274, 277, 313
- Rosner Katarzyna 200, 245
- Roszak Stanisław 87, 129, 131, 134, 136, 137, 138
- Rousseau Jan Jakub 161
- Różek Lucyna 256
- Różewicz Tadeusz 65
- Ruszczyc Marek 94
- Rybicka Elżbieta 135, 308
- Rysiewicz Adam 8, 118, 191, 218
- Ryszkiewicz Andrzej 204
- Ryx Franciszek 156-157, 159, 161, 168, 169, 181
- Ryx Marian 181
- Rzeczkowski Henryk 282
- S**
- Sapieha Lew 35
- Sapieha Jan Piotr 62
- Schutz Alfred 195
- Schulz Fryderyk 157-158
- Schulze Winfried 35, 93
- Scott Walter 300
- Seneka (Lucius Annaeus) 260
- Siemek Andrzej 193
- Sienkiewicz Henryk 21, 64
- Sikorski Janusz 185
- Skarga Barbara 164, 167
- Skawina Katarzyna 150
- Skwarczyńska Stefania 52-53, 56, 58, 64, 120, 123, 175, 180
- Sławińska Irena 88
- Sławiński Janusz 11, 20, 44, 72, 112, 116, 118, 122, 249, 262, 317
- Smolka Iwona 146, 175
- Smulski Jerzy 225
- Sommer Manfred 40
- Stachura Renata 8, 39, 76
- Stadnicki Stanisław 62
- Staff Leopold 199, 300
- Stalin Józef 224
- Stanny Janusz 173
- Stefanowska Zofia 262
- Stempel Wolf-Dieter 310
- Stoff Andrzej 21, 258
- Stryczyk Joanna 149, 245, 297
- Strzelecki Władysław 261

Sulikowski Andrzej 31-32, 74, 94, 147, 148,
151, 174, 175, 177, 178, 188
Swetoniusz (Caius Svetonius Tranquillus)
240, 287
Szacka Barbara 181
Szaruga Leszek 223, 244
Szelest Hanna 260, 269, 280, 281-282, 302
Sztachelska Jolanta 30
Szwarcman-Czarnota Bella 34, 181, 203
Szwedek Barbara 8, 112
Szymański Józef 46
Szymański Wiesław Paweł 141

Ś

Śnieżko Dariusz 258
Świderkówna Anna 261, 281, 282

T

Tacyt (Publius Cornelius Tacitus) 307
Tanalska Anna 75
Tarnowski Stanisław 63
Tazbir Janusz 45, 52, 94, 115, 119, 300
Terlecki Władysław Lech 8
Tiedemann Rolf 40
Tołstoj Lew 151
Topolski Jerzy 9, 28, 32, 33, 37, 46, 47, 48,
93, 136, 159, 160, 170, 218, 240, 251,
266
Trembecki Stanisław 156
Trojańska Edyta 150
Trznadel Jacek 185, 224
Trzynadłowski Jan 30, 47, 55
Tukidydes 275
Tyberiusz Cezar (Tiberius Claudius Nero)
317

U

Uniechowska-Dembińska Krystyna 146

V

Vincent Gérard 150

W

Walas Teresa 190
Walc Jan 224
White Hayden 8, 9, 33, 50, 51, 66, 78, 126,
177, 200, 239-240, 279
Widacki Jan 209, 308
Wierzbicka-Michalska Karyna 157
Wilczyński Marek 8, 33, 50, 126, 177, 279
Wilder Thornton 151
Wilson Anna 201
Wiślicz Tomasz 83, 136
Władysław IV Waza 63, 97
Wolicki Krzysztof 289
Wolski Józef 240
Wrzosek Wojciech 9, 37, 78
Wyka Kazimierz 65, 175

Y

Yates Frances Amelia 190

Z

Zachara Maria 100, 108, 133, 134, 138,
140
Zadzik Jakub 63
Zaleski Marek 187
Zangara Adriana 275-276
Zapędowska Magdalena 29, 139, 153, 201,
233, 299, 310
Zawadzka Danuta 135, 308
Zawadzki Wacław 158
Zawieyski Jerzy 11
Zaworska Helena 280-281, 283
Zborowski Aleksander 62
Zebrzydowski Mikołaj 98
Zygmunt III Waza 62, 63, 96, 114

Ż

Żera Karol 136
Żmij-Zielińska Danuta 280
Żółkiewski Stanisław 63
Żukowska Kazimiera 136