

Filip Mazurkiewicz

Atlantyde. O  
I tomie Nowej  
baśni Teodora  
Parnickiego.  
Podróżna

Atlantyde.  
I tom  
Baśni

**PODRÓŻ**

Par  
Pod  
Atl

**W Atlantydę**

I tomie Nowej  
baśni Teodora  
Parnickiego  
Podróżna

**O I TOMIE  
"NOWEJ  
BAŚNI"  
TEODORA  
PARNICKIEGO.**

Atlantyde. O  
I tomie Nowej  
baśni Teodora  
Parnickiego.

Podróżna  
Atlantyde. O I  
I tomie Nowej

Filip Mazurkiewicz - adiunkt w Zakładzie Literatury  
Poromantycznej Uniwersytetu Śląskiego. Autor książki  
(napisanej razem z Jerzym Paszkciem) "Przeżyłacie  
Ferdynurke". Zajmował się twórczością Teodora  
Parnickiego, literaturą o Zagładzie Żydów. Publikował  
między innymi w "Pamiętniku Literackim" i w "Tekstach  
Drugich". Pracuje nad książką o polskiej nowelistyce  
pozytywistycznej i modernistycznej.

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Katowice 2012

## Podróż na Atlantyde

*Dla Mai*



NR 2905

Filip Mazurkiewicz

# PODRÓŻ

na Atlantyde

OI tomie *Nowej baśni* Teodora Parnickiego



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Katowice 2012

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej

MAREK PIECHOTA

Recenzent

JERZY SMULSKI

Do tej książki wróciłem po wielu latach ze zdziwieniem, a czasem z niesmakiem. Szczególnie to, co nazwałem niegdyś *Wprowadzeniem*, budzi mój najwyższy niepokój. Tekst ten bowiem jest raczej manifestacją lęku przed demaskacją lenistwa, kieszko skrywaną przez arogancję wywodu utrzymanego w tonie – nieomalże – paszkwilu na badawcze dokonania Małgorzaty Czermińskiej, Antoniego Chojnackiego i innych. Reszta tekstu brzmi lepiej, mniej agresywnie, nie jest pozbawiona – jak mi się wydaje – kilku spostrzeżeń interesujących. Nie zmienia to jednak faktu, że napisałbym dziś to wszystko inaczej. Problem jednak w tym, że wymagałoby to powrotu do rozważań, na które brak mi już badawczego zapału. Mam poczucie, że zmagania z powieściami Teodora Parnickiego są dla mnie rozdziałem zamkniętym, nie chciałbym już do nich więcej wracać. Nie, żebym żałował tych lat spędzonych nad Parnickim. Wciąż uważam, że to pisarz wybitny, na wskroś oryginalny, prekursor na skalę ogólną. Teksty, które o nim napisałem, dały mi pierwsze szlify w dyscyplinie, pewną erudycję, nauczyły myślenia – powiedzmy w ten sposób – niestandardowego, Parnicki bowiem takie podejście do swych tekstów w jakiś sposób wymusza. Dały mi też debiut, stopnie naukowe, po prostu zajęcie.

Wszystko to sprawia, że oddaję do druku tę leciwą już książkę w stanie niemal niezmienionym.

Muszę jeszcze wspomnieć z wdzięcznością – ponieważ nie tylko historia jest nauczycielką życia – o moich nauczycielach. Chyba nikt nie potrafi tak nauczać teorii literatury, jak Teresa Walas, nikt też nie powiedziałby, jak ona, że Parnicki jest jak nudny mąż. A przecież – rzeczywiście – jest. Jerzy Jarzębski, który za nic w świecie nie chciał się zgodzić na streszczenie powieści i na interpretację na podstawie streszczenia. Jego porównanie powieści Parnickiego do perskiego dywanu, który czytelnik ogląda jedynie z drugiej (lewej, dolnej) strony, i na podstawie bezładu kolorowych nitki odgaduje kształt oraz wspaniałość niewidocznych arabesk, pozostaje świetne do dziś. Krzysztof Kłosiński, którego seminarium o Lacanie wrzuciło nas (doktorantów) w głąb ciemnego lasu i nauczyło traktować z podejrzliwością przejryste streszczenia Lacanowskich *Ecrits*. Wreszcie Stefan Szymutko: promotor, przyjaciel – już pewnie nigdy z nikim nie będę rozmawiał o literaturze tyle i tak, jak rozmawiałem z Nim. Im wszystkim bardzo dziękuję.

## Wprowadzenie

### Co zrobić z tradycją interpretacyjną?

Teodor Parnicki jest pisarzem trudnym. To banalne stwierdzenie nie służy podkreśleniu, że autor tych słów namęczył się podczas pisania niniejszej książki – taka informacja jest dla czytelnika nieistotna. Zmierzano ono ku czemuś innemu. A mianowicie ku konieczności zdania sprawy z powodów zmiany tradycyjnie przyjętej poetyki wstępów i wprowadzeń, gdzie zazwyczaj pojawia się mniej lub bardziej wyczerpująca relacja stanu badań nad zagadnieniami, które zostaną oto na nowo podjęte. Autor musi wyznaczyć sobie miejsce w grupie wcześniejszych badaczy tematu.

Tym razem tak się nie stanie. Czytelnik nie znajdzie w ramach niniejszego wprowadzenia omówień dorobku dotychczasowych badaczy I tomu *Nowej baśni* czy całego cyklu w ogóle. Piszący te słowa od badaczy dowiedział się bowiem niewiele, niewiele nauczył, z wyjątkiem kilku kwestii szczegółowych, które odnotowywane są za każdym razem w przypisach, oraz z wyjątkiem tego, przed jakimi sposobami literaturoznawczej wypowiedzi *Nowa baśń* wydaje się zamykać.

Szczegółowe dowodzenie powyższych stwierdzeń wymagałoby obszernej przestrzeni i szczegółowych polemik. Zmieniłby się także tytuł tej książki – na taki np.: *Nowa baśń w świetle recepcji krytycznej i literaturoznawczej*. Tymczasem I tom cyklu powieściowego Teodora Parnickiego jest wyzwaniem zanadto nęcącym, aby poświęcać energię sprawom o raczej marginesowym znaczeniu.

Zamiast tego można zaproponować analizę dwóch wybranych, najbardziej charakterystycznych – czytelnik może mi uwierzyć na słowo albo sam sprawdzić – przykładów wyraźnych pomyłek w zakresie założeń wyjściowych dwóch znaczących w parnickologii interpretatorów cyklu. Pierwszy przykład zmierzać będzie do ukazania, jak fał-



szywe założenie wyjściowe błędnie steruje dalszymi analitycznymi postępowaniami, nawet przy trafnych spostrzeżeniach szczegółowych; drugi przykład ukaże relację inną: jak interesujące i z pewnością trafne założenia wyjściowe tracą siłę w obliczu analizy karygodnie upraszczającej przedmiot, nieradzącej sobie z jego złożonością. A zatem za pierwszego negatywnego bohatera tej polemiki posłuży książka Małgorzaty Czermińskiej *Czas w powieściach Teodora Parnickiego*, za drugiego zaś – książka Antoniego Chojnackiego *Parnicki. W labiryncie historii*.

Czermińska twierdzi:

Jest [...] niewątpliwie tak, że wszystkie one [powieści Teodora Parnickiego – przyp. F.M.<sup>1</sup>] budują (podobnie jak u Faulknera) jakiś wspólny zamknięty w sobie świat powieściowy, którego poszczególne „okolice” powiązane są powracaniem tych samych wątków fabularnych, tych samych postaci, spraw i zdarzeń<sup>2</sup>.

Słów tych, którym zresztą wtóruje cytowany przez Czermińską Jacek Łukasiewicz, nic w dziele Parnickiego nie uzasadnia.

Według Czermińskiej I tom *Nowej baśni* (zatytułowany *Robotnicy wezwani o jedenastej*) wiąże się z powieścią *Tylko Beatrycze* i II tomem cyklu (zatytułowanym *Czas siania i czas zbierania*) – badaczka uznaje te związki za najbliższe, wynikające zapewne z chronologii ich powstawania. Tymczasem I tomu cyklu z *Tylko Beatrycze* nie łączy nic – żadna postać, żaden wątek. Przeciwnie, wszystko je dzieli: czas historyczny łączący dwa wieki, czyli po prostu przestrzeń działania się historii; problematyka – I tom *Nowej baśni* jest powieścią o śmierci, o umieraniu, *Tylko Beatrycze* natomiast jest powieścią o miłości<sup>3</sup>;

1 Wszystkie wtrącenia wewnątrz cytatów, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą ode mnie.

2 M. CZERMIŃSKA: *Czas w powieściach Parnickiego*. Wrocław 1972, s. 50.

3 Powieści *Tylko Beatrycze* poświęciłem dwa studia: *Między postacią a osobą. O postaci literackiej w Tylko Beatrycze*. W: *Świat Parnickiego*. Red. J. ŁUKASIEWICZ. Wrocław 1999; „*Kocham cię*” i *nieobecność przedmiotu*. W: *Kobiety w literaturze*. Red. L. WIŚNIEWSKA. Bydgoszcz 1999.

konstrukcje obu powieści – pierwsza jest powieścią z narratorem auktorialno-personalnym, druga stanowi raczej anarracyjną jukstapozycję, w której postacią informacyjnie nadrzędną jest Jan XXII, w jego aktach dotyczących pewnej sprawy jedna z „teczek” zawiera tę powieść. Czytelnik powinien mieć przeświadczenie, czytając *Tylko Beatrycze*, że powieść ta to jedna z setek, może tysięcy teczek, pozostających w archiwum Jana XXII. Ważność tekstu jest tu zatem wystawiona na próbę.

Motyw podróży do Ameryki został w obu powieściach całkiem inaczej opracowany, przy czym w samym I tomie *Nowej baśni* wprowadzony jest w przeciąg półtora wieku rozwijająca się akcja na co najmniej trzy sposoby, z których każdy okazuje się inny, odmiennie uwarunkowany, z czegoś innego wynika. Sprawa Atlantydy jest dla Stanisława (biskupa) na pewnym etapie zarówno mitem, jak i szansą na polityczne profity, dla Łukasza staje się przyczynkiem do snucia pewnej koncepcji teologicznej, dla Eryka natomiast początkowo jest mitologią prywatną, później najboleśniejszą rzeczywistością. W *Tylko Beatrycze* zaś Atlantyda pojawia się w aspekcie teologiczno-ekonomicznej koncepcji czyścica, rozważanej akurat w dwóch zwalczających się obozach teologów.

Jeżeli chodzi o powinowactwa I i II tomu cyklu, sprawa – pomimo że tu rzeczywiście mamy do czynienia z kilkoma tomami opatrzonymi wspólnym tytułem – nie przedstawia się zasadniczo inaczej. W *Robotnikach wezwanych o jedenastej* powstaje pewien tekst – przez postacię zwany „Dziennikiem podróży ku śmierci” Łukasza, biskupa nowogrodzkiego. Jest to jeden jedyny element spajający te dwie powieści, przy czym – na co trzeba położyć nacisk – postaci tomu II odczytują ten dziennik zupełnie inaczej niż postaci tomu I, a mianowicie odczytują go po prostu z punktu widzenia własnej, piętnasto- i szesnastowiecznej historyczności, która całkowicie zamyka drogę do jakiegś naturalnej ponadhistorycznej wspólnoty.

Warto zaznaczyć, że już w obrębie I tomu cyklu Eryk, czytający dziennik, po niemal stu latach od jego powstania nie będzie w stanie pojąć chazarskości autora, ponieważ chazarskość zniknęła z widowni dziejów i jako pewien konstrukt kulturowy stała się nie do zrozumie-

nia. Tak samo będą na ten problem reagowały postaci tomu II, gdy zapoznają się z dziennikiem.

Kolejnym problemem poruszonym przez Czermińską jest kwestia czasu powieściowego. Ze względu na powzięte założenia o konieczności całościowego rozpatrywania dorobku powieściowego Parnickiego, stwierdzi ona, że skoro powieści te są skonstruowane na zasadzie powtarzalności, to wypełniać je musi czas mityczny czy raczej – ten cały wielki tekst powstały po scaleniu części musi być wypełniony czasem mitycznym, a zatem cyklicznym, takim, który uprawomocnia powtarzalność historii.

Badaczka pisze: „[...] czas [dzieła Parnickiego] jest czasem aktu kreacji, czasem mitycznym”<sup>4</sup>. Tyle że historia się u Parnickiego nigdy nie powtarza, a czas jest po prostu jednym czasem historii, czasem kalendarzy. Oczywiście, może się zdarzyć, iż spotykają się dwie postaci posługujące się różnymi kalendarzami, ale to nie zmienia sytuacji. Gdy w powieści, którą będziemy tu omawiać, rozmawiają Stanisław i Łukasz, pierwszy posługuje się kalendarzem juliańskim, drugi – żydowskim, ale nie oznacza to, że nie mogą się porozumieć co do dokładnego usytuowania konkretnego zdarzenia w określonym czasie. W powieści znajdziemy taki dialog: *Więc słuchaj [mówi Stanisław do Łukasza]: jeśli istotnie Tymoteusz to pisał [...] do Teodory w roku... / – ...sześć tysięcy czterdziestym... [przerywa mu Łukasz] / – Mów, skoro łaciny uczysz się, w tysiąc trzydziestym drugim...*<sup>5</sup>. Czym innym bowiem jest mitotwórcza działalność postaci wynikała z jakichś jej partykularnych i jednostkowych uwikłań, czym innym zaś czas zdarzeń powieściowych. Każda postać podlega przede wszystkim czasowi rzeczywistemu historii, ten czas jest jej nieprzekraczalnym uwikłaniem i ograniczeniem.

Naszkiecowane powyżej założenia sterują lekturą Czermińskiej. Są one nie do utrzymania, choć w zakresie szczegółowych analiz badaczka czyni czasem bardzo ciekawe spostrzeżenia, jednak przyjęta przez nią ogromna perspektywa całości dzieła Parnickiego powo-

4 M. CZERMIŃSKA: *Czas w powieściach...*, s. 131.

5 T. PARNICKI: *Nowa baśń*. Cz. 1: *Robotnicy wezwani o jedenastej*. Warszawa 1962, s. 175. Dalsze cytaty z powieści w całej pracy lokalizują cyfrą arabską w nawiasie po cytacie.

duje, że analiz na poziomie mikro, na poziomie zdarzenia, jednej wypowiedzi znajdziemy w jej książce niezmiernie mało. Przykładowo, interpretacja motywu Eryka, zamkniętego w klatce i tuczonego robakami przez Cziczimeków – zdobywców Tollanu, jest interesująca, ale właśnie dzięki temu, że badaczka na moment porzuca na jej potrzeby powzięte całościowe założenia, a to pozwala jej skupić się na niewielkim, choć – jak zwykle u Parnickiego – bardzo złożonym szczególe.

Z odmienną sytuacją mamy do czynienia w książce Chojnackiego. Badacz ten dokonuje czasem bardzo interesujących wstępnych rozpoznań problemowych, by później zaprzepaścić je w powierzchownej analizie. Oto przykład:

Informacja historyczna o postaci z przeszłości jest zaledwie wizytówką, która powiadamia, że ktoś istniał, że czegoś dokonał. Perspektywa badacza i perspektywa autentycznej postaci historycznej zaledwie się krzyżują, nigdy nie są identyczne. Parnickiemu zależy dlatego na rozszyfrowaniu zagadki, jaką stanowi dla nas człowiek minionych epok, pragnie zrozumieć mechanizmy jego osobowości, przyczyny jej powstania, sposób uzewnętrzniania. Chciałby, aby to, co jest już tylko w najlepszym przypadku słowem, stało się – dzięki literaturze – ciałem istniejącym w słowie i poprzez słowo<sup>6</sup>.

Założenie bardzo trafne, bardzo prawdziwe, niezależnie od tego, jak bardzo opiera się ono wyłącznie na fortunnej lekturze tytułu jednej z powieści Parnickiego (mam tu, oczywiście, na myśli powieść *Słowo i ciało*). Jednak tę fortunność wstępnego rozpoznania zaprzepaszcza badacz w konkretnych analizach, jakby zapominał o swym założeniu wyjściowym. Zaczyna traktować postaci jako reprezentatywne typy, jako aktanty, czasem sprowadza je wyłącznie do schorzeń psychicznych, niekiedy do dewiacji seksualnych: „Ta galeria egocentryków, egoistów, masochistów i sadystów obejmuje postaci rozrzu-

6 A. CHOJNACKI: *Parnicki. W labiryntach historii*. Warszawa 1975, s. 40.

cone w czasie dwudziestu wieków”<sup>7</sup>. Wstępem do tego zacytowanego zdania jest stanowczo zbyt fragmentaryczna analiza między innymi dwóch postaci z powieści, którą będziemy tu analizować, a mianowicie Arona i Stanisława. Nic w niej nie skłania do twierdzenia, że któryś z nich wpisuje się w ową „galerię potworów”, podczas gdy z punktu widzenia badacza także oni dwaj pozwolili mu ją sformułować. Nie może być na to zgody. Postać u Parnickiego rzeczywiście jest niezmiernie skomplikowana, złożona i na złożoność wydana. Jeśli się to stwierdzi, trzeba to potem wykazać w drobiazgowych analizach – nie ma innego sposobu na zbliżenie się do tej twórczości.

Czas jednak na bohaterów pozytywnych. Wydaje się bowiem, że z pierwszego okresu badawczych zainteresowań Parnickim na ciepłe słowa zasługuje pierwsza w ogóle książka poświęcona pisarzowi: Teresy Cieślukowskiej *Pisarstwo Teodora Parnickiego*<sup>8</sup>. Autorka zachowała w niej możliwie największą skromność i pokorę wobec przedmiotu badań, miała zresztą do dyspozycji materiał jeszcze nie tak obszerny, jak jej następcy. Zapewne więc książka ta pozostaje jednak, przy pewnej powierzchowności sądów, dość blisko litery powieści Parnickiego.

O pisarstwie Parnickiego autor tych słów najwięcej nauczył się od Stefana Szymutki. Sformułowane przezeń warunki porozumienia z tekstem powieści pisarza<sup>9</sup>, jak również nieuchronny zwrot od fali uogólniających syntez w stronę badań szczegółowych poszczególnych powieści są punktem wyjścia niniejszych rozważań oraz istotnym historycznoliterackim horyzontem dialogu i polemiki.

### Zaproszenie do tematu

Teodor Parnicki wymienia Romana Ingardena jako jednego ze swoich intelektualnych mistrzów. Wyznaje to jednak w tekście powieści, w jednym ze swych późniejszych utworów: *Muzie dalekich podróży* (1970), a wyznanie to opatruje znakiem wątplenia. Tożsamości Majstra

7 Ibidem, s. 53.

8 Por. T. CIEŚLIKOWSKA: *Pisarstwo Teodora Parnickiego*. Warszawa 1965.

9 Por. S. SZYMUTKO: *Zrozumieć Parnickiego*. Katowice 1992. Wszystkie cytaty z tej pracy lokalizuję, podając numer strony po skrócie ZP w nawiasie.

(z pewnym ograniczeniem i wahaniem można powiedzieć, że Majster to Parnicki, a w każdym razie jakaś część jego jaźni) nie sposób odnaleźć, „pytając” o nią kogośkolwiek z jego intelektualnych nauczycieli: *Majster przez duże EM po prostu nie życzy sobie, ażeby nam też została objawiona jego tożsamość*<sup>10</sup>.

Cała więc dalsza praca interpretacyjna, która będzie zmierzać do ukazania w pierwszej kolejności Ingardenowskich, potem zaś, w szerszym zakresie, fenomenologicznych inspiracji autora *Nowej baśni*, a także – być może – do określenia Parnickiego jako fenomenologa (cokolwiek by to miało dziś znaczyć), również opatrzona jest znakiem wątpienia. Wątpienia w to, czy zdołam wypowiedzieć słowo prawdy o istocie nie samego Parnickiego, takich roszczeń nie zgłaszam, ale o istocie czegoś dużo skromniejszego: I tomu cyklu powieściowego *Nowa baśń*, który nosi tytuł *Robotnicy wezwani o jedenastej*. Będzie więc to praca – powiedziałaby Parnicki – „pod palcem zagrożenia”<sup>11</sup>, co zbliży ją, przynajmniej w intuicyjnym oglądzie, do nieredukowalnego składnika tego pisarstwa, które rozwija się jakby właśnie ze świadomości nieustannego zagrożenia i przeczuciem niebezpieczeństw czyhających na pisarza, a w związku z tym także na czytelnika.

Wytlumaczyć się z takiego wyboru nie jest łatwo. Dlaczego Ingarden i tradycja fenomenologiczna? Dlaczego tylko *Robotnicy wezwani o jedenastej* zamiast przynajmniej całego sześciotomowego cyklu *Nowa baśń* lub jakiegoś większego fragmentu twórczości Teodora Parnickiego?

Na te pytania można, oczywiście, odpowiedzieć, powołując się na prawo udzielane przez ponowoczesne literaturoznawstwo do arbitralnego wyboru sposobu lektury (brak metafizyka wywołuje egalityzację literaturoznawczych kodów lektury zgodnie z niepisaną zasadą: rób, jak chcesz, byle nie przeszkadzać innym, i szanuj prawo

10 T. PARNICKI: *Muza dalekich podróży*. Warszawa 1983, s. 557–558. Parnicki pisze tam: *Marksa o radę prosiłiśmy, i Hegla, i Nietzschego, Orygenes a rzezańca i nowochrześciana Spi-nozę. Izajaszy aż dwu, a doktorów nawet więcej jeszcze (Zygmunt Freud z Wiednia, arcybiskup metropolita Anzelm z Canterbury, Whitehead z Harvard w Bostonie, a ze Lwowa Twardowski i Ingarden) [...].*

11 Parafrazuję w tym miejscu tytuł VI części cyklu: *Palec zagrożenia*.

innych do tego samego) oraz do krojenia materiału badawczego według analitycznych i interpretacyjnych potrzeb (zgodnie z zasadą, że tekst cięty i szarpany nie krwawi, nie protestuje). Takie wyjaśnienie nie zadowala, choć poparte kilkoma autorytetami, o które nietrudno, aparatem przypisów, uczoną mową i utyskiwaniem na ogólne zamieszanie w humanistyce może by i wystarczyło. Można tu jeszcze dodać wyjaśnienie leniwego outsidera. Jest ono pierwszą i zapewne nie ostatnią próbą wyprzedzenia zarzutów, które można tej pracy postawić już na poziomie zamierzeń. W przyjętym tu ujęciu zaproponowany wybór można wytłumaczyć tak oto: Ingarden jest filozofem raczej zapomnianym, a fenomenologia nie zajmuje szczególnie uprzywilejowanej pozycji wśród dyskursów filozoficznych, co daje badaczowi sięgającemu po taką aparaturę komfort pozornego dystansu wobec oszalałej i niepewnej siebie współczesności oraz pozwala mu się cieszyć z tego, iż rzekomo nie bierze udziału w „wyścigu szczurów”, szczególnie że nie wiadomo dokładnie, dokąd one biegną. Takiego badacza cieszy fakt, że biegną one w stadzie, podczas gdy on – osobny i wyniosły – ma odwagę pochylać się nad starociami. Wyposażony w odkurzone instrumentarium sięga po *Robotników wezwanych o jedenastej*, powieść w dojrzałym dorobku Parnickiego najcieńszą. Bilans jest dodatni: leniwy outsider nie zmęczy się uciążliwym wyścigiem, a na dodatek oszczędzi sobie kilkuset stron lektury, na które byłby skazany, wybierając – by wymienić dla przykładu – powieści *Muzę dalekich podróży* lub *Palec zagrożenia* (każda ponad sześćset stron drobnym drukiem).

Rzeczy mają się jednak inaczej. Każda praca, więc także i ta, ma swą prehistorię i o tej prehistorii parę słów wypada teraz powiedzieć. *Nowa baśń* nie jest takim cyklem powieściowym, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni. Od takich tytułów, jak np. *Trylogia* Sienkiewicza, *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta czy *Człowiek bez właściwości* Musila, różni ją wysoki stopień samodzielności poszczególnych tomów oraz różnorodność problematyki poruszanej w każdym z nich. Tomy te nie mogłyby jednak z pełnym powodzeniem funkcjonować jako osobne powieści, w taki sposób funkcjonować może tylko tom I. Można – w skrócie – stwierdzić, że łączy je to samo, co je dzieli: historia.

Przykładowo, w obrębie I tomu, którego akcja toczy się na przełomie XI i XII wieku, postaci – o czym była już mowa – sporządzają kilka fingowanych tekstów. Teksty te wyrastają z historii tego okresu i z jednostkowej historyczności ich twórców. Przechowane w ukryciu (dokładne okoliczności nie są w tej chwili istotne, warto jednak wspomnieć, że teksty te wydobyte zostają – dosłownie – ze studni. Ze studni czasu także – chciałoby się powiedzieć) trafiają w ręce postaci tomu II (*Czas siania i czas zbierania*), którego akcja zaczyna się w wieku XV. Nowi czytelnicy odczytują je z punktu widzenia zastanego przez siebie świata oraz własnej, innej niż jedenastowieczna, historyczności. To są już po prostu inne teksty, choć słowo w słowo identyczne<sup>12</sup>. *Nowa baśń* stanowi – na jednym z poziomów – taki właśnie, obrastający komentarzami i dodatkami, zbiór tekstów. Jest historią tekstów uwikłanych w ludzką dziejowość i to owa dziejowość w największym stopniu decyduje o odrębności poszczególnych tomów.

Początkowym moim zamierzeniem miało być opanowanie w jej ramach tej różnorodności, czyli opis całego cyklu powieściowego. Prędko jednak – z przyczyn już sygnalizowanych – okazało się to niemożliwe; ani umysł badacza, ani standardowa wielkość rozprawy doktorskiej tak rozległej problematyki nie pomieszczą. Ograniczenie tematyki niniejszej pracy wynika więc w dużej mierze z rozpoznania własnej porażki.

Ostatecznie w przekonaniu o konieczności chronologicznego śledzenia *Nowej baśni* trzeba było podjąć decyzję o ograniczeniu badawczych zamierzeń do monograficznego ujęcia tomu I *Robotnicy wezwani o jedenastej*. Chronologia całego dzieła Parnickiego również przemawia za takim wyborem. Wskazywano już, że parnickologia ma w swym dorobku próby syntez tego pisarstwa, brak jej jednak monografii poszczególnych utworów (ZP, s. 7). Od tej konstatacji minęło

12 Opisywana sytuacja w jakimś sensie jest analogiczna do tej, przedstawionej przez Borgesa w opowiadaniu *Pierre Menard autor Don Kichota*. Chodzi mi szczególnie o scenę, w której fingowany biograf Menarda analizuje fragment *Don Kichota* napisany przez Cervantesa, a potem ten sam fragment napisany przez Menarda. Okazuje się, że fragmenty te – choć słowo w słowo identyczne – głęboko się od siebie różnią pod względem swego znaczenia, stylu, przesłania.



już trochę czasu i tekstów przybyło, ale *Nowa baśń* pozostaje wciąż zbiorem nietkniętym, a z punktu widzenia chronologii dzieła właśnie na ten cykl powinna przyjść teraz kolej<sup>13</sup>.

Nie oznacza to, że – moim zdaniem – w twórczości autora *Słowa i ciała* da się wykryć wyraźną ewolucję jakichś zjawisk, która przebiegałaby z tomu na tom. Może nawet ewolucja w obrębie tego potężnego dzieła nie jest do wykrycia i amatorzy idei postępu będą ostatecznie rozczarowani. Na razie jednak stwierdzić tego nie sposób, a wiele powieści pozostaje, jak dotąd, poza obszarem dokładniejszej, a nawet jakiegokolwiek, interpretacji. Jeżeli chodzi o *Nową baśń*, to najprawdopodobniej wraz z pojawieniem się autora w tekście powieści na równi z literackimi postaciami, co następuje w tomie V (*Wylęgarnie dziwów*), coś nowego się w tym dziele pojawia, coś nowego się zaczyna. Jest to strategia, którą z dużą konsekwencją będzie Parnicki stosował już do końca swej pisarskiej drogi. Dopóki jednak – przynajmniej tak sądzę – nie powstaną szczegółowe analizy wcześniejszych tomów cyklu, dopóty sens tej zmiany i jej konsekwencje pozostaną dla nas niejasne.

Parnicki stworzył cykl tak dalece różnorodny, wielotematowy i wielowątkowy, że pojęcie wielowątkowości mogłoby dla jego twórcy stanowić obrazę. Mamy do czynienia z sześcioma kompletnie różnymi powieściami, które jednak w przedziwny sposób, na wielu poziomach, na zasadzie trudno uchwytnych osmoz, łączą się ze sobą. Chociażby kwestia takiego, a nie innego, wspólnego tytułu jest zagadką, wprowadzającą takie problemy, jakich dziś nawet nie potrafimy przewidzieć.

13 Szymutko – poza cytowaną już książką, będącą monografią *Końca „Zgody narodów”* (1955) – opublikował kilka szkiców o *Słowie i ciele* (1959), które zapewne złożą się na przyszłą książkę; Ryszard Koziółek opublikował pracę poświęconą trylogii *Twarz księżycy* (tomy I i II – 1961, tom III – 1967), a wcześniej tekst o powieści *I u możliwych dziwny* (1965); powieści *Tylko Beatrycze* (1962) kilka tekstów poświęcił – oprócz mnie – Ireneusz Gielata. *Nowa baśń*, która zaczęła ukazywać się w roku 1962 (tom I), a której kolejne tomy wychodziły właściwie co roku przez następne lata (do 1970), znajduje się w samym centrum mniej lub bardziej obficie komentowanych tekstów Parnickiego, sama pozostając poza orbitą krytycznych zainteresowań. Podjęta przeze mnie próba opisu tomu I może stanowić początek usuwania tego braku.

Filozofia Romana Ingardena, a w szczególności jego filozofia literatury wraz z tradycją fenomenologiczną wydają się kontekstem istotnym dla twórczości Parnickiego. Odgrywają tu rolę nie tylko wspomniana wyżej deklaracja samego autora zaczerpnięta z *Muzy dalekich podróży*, ale także kontekst biograficzny. W roku 1928 Parnicki wstąpił na Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie<sup>14</sup>, gdzie od wiosny roku 1927 Ingarden prowadził wykłady na temat swojej koncepcji dzieła literackiego<sup>15</sup>. Jest więc bardzo prawdopodobne, że młody pisarz zetknął się z tą koncepcją jeszcze w trakcie jej powstawania w życiu wykładowym, chociaż w jego listach z tego okresu, adresowanych do Konstantego Symonolewicz, opiekuna z charbińskiego okresu, brak na ten temat wzmianki<sup>16</sup>.

Do takich „zewnątrznych”, deklaracyjnych przesłanek, dochodzą jeszcze i inne. Dwaj interpretatorzy Parnickiego zwracają uwagę na Ingardenowskie inspiracje niektórych formalnych rozwiązań w jego prozie. Stefan Szymutko stwierdza:

W zakresie estetyki literackiej Parnicki, znający doskonale najnowsze propozycje, idzie śladami Ingardena: dzieło literackie to byt intencjonalny, rekonstruowany i konkretyzowany przez odbiorcę – ostatecznie przedmiot kontemplacji. Wpływ koncepcji Ingardena można było wskazać już wcześniej. Synekdochiczność tekstu utworu (konieczność rozwinięcia go w tekst historii) jest, najprawdopodobniej, również pochodną filozoficznej tezy o schematyczności dzieła literackiego<sup>17</sup>.

(ZP, s. 121)

14 Por. M. CZERMIŃSKA: *Teodor Parnicki*. Warszawa 1974, s. 13 i 208.

15 R. INGARDEN: *O dziele literackim*. Przeł. M. TUROWICZ. Warszawa 1960, s. 397. Dalej cytaty z tej pracy lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając numer strony po skrócie ODL.

16 Informacji tej udzielił mi Tomasz Markiewka, który opracowuje ten zbiór korespondencji Parnickiego. Dziękuję mu za to.

17 W przytoczonej wypowiedzi Szymutko posługuje się wcześniej przez siebie wprowadzoną opozycją: tekst utworu – tekst historii, którą tak wyjaśnia: „Przeczytać [powieść Parnickiego] oznacza poradzić sobie z niewystarczalnością tekstu utworu”; „Tekst utworu i tekst historii różnią głównie pod względem wielkości. Obszar dzieła jest

Łatwość koniunkcji pojęć intencjonalności i konkretyzacji dzieła literackiego może budzić niepokój, chociaż zapewne wynikała ona z potrzeby skrótowego mówienia o sprawach dla wywodu Szymutki mniej istotnych. Tak czy owak, trudno się nie zgodzić z trafnością przywołanego rozpoznania Ingardenowskich śladów.

Inny badacz, Ryszard Koziołek, znajduje u Parnickiego wpływ Ingardena w odmiennym zakresie. W książce *Zdobyć historię* przywołuje on myśl Ingardena dwukrotnie. Pierwszy raz, gdy analizuje różnicę między przedstawieniem wyglądnów przedmiotów a przedstawieniem przedmiotów w dziele literackim. Rozróżnienie Ingardena jest dla Koziołka przydatne, kiedy dowodzi on, że w analizowanej przezeń trylogii (*Twarz księżycy*) „uderza troska autora, aby nie pozwolić wypowiedzi opisowej uwolnić się od postaci i sytuacji, które powołały obecność przedmiotu. Przedmiot ukazany w powieści jest najczęściej prezentowany w wypowiedzi konkretnej postaci i przedstawiony ze względu na nią; wskazuje zawsze na ciało, któremu staje na drodze, bądź wobec którego jest na podporządku”<sup>18</sup>.

Dotychczasowe moje doświadczenia zdobyte podczas lektur powieści autora *Srebrnych orłów* wskazują na większą w tym względzie subtelność pisarza. On bowiem odróżnia (być może właśnie za Ingardenem?) przedstawienie wyglądu przedmiotu od przedstawienia przedmiotu i wie, że przedstawić można i wygląd, i przedmiot, co za każdym razem ma odmienne skutki, szczególnie że wchodzą tu jeszcze w grę dodatkowe czynniki: kontekst przedstawienia, powód – najczęściej polityczny – przedstawienia, sposób i stopień mediatyza-

zamknięty: niczego nie można do niego dopisać. Tekst historii przeciwnie – nie ma granic”; „Owa gra między utworem a historią, aktywizująca wyobraźnię, pozwala sformułować jasno główną zasadę lektury powieści. [...] dzieła Parnickiego, podobnie jak metafory, nie czytamy, lecz interpretujemy. Pierwszą fazą interpretacji jest odebranie znaku w powieści jako znaku pewnej rzeczywistości dziejowej, z której możemy jednak zdać sprawę tylko za pomocą języka. Historia może być jedynie horyzontem wypowiedzi”; „Tekst historii znajduje się między światem zdarzeń i osób a utworem, bliżej jednak tego drugiego” (ZP, s. 36). Zapamiętajmy tę definicję, będzie ona bowiem w tej pracy nie raz jeszcze w użyciu.

18 R. KOZIOŁEK: *Zdobyć historię. Problem przedstawienia w „Twarzy księżycy” Teodora Parnickiego*. Katowice 1999, s. 86–87.

cji (pamięć, pośrednictwo fingowanego tekstu, np. listu, naoczność, praca snu itd.).

Drugi raz Koziółek wspomina Ingardena, gdy zajmuje się zasadniczym rozróżnieniem zawieszonej i „odwieszonej” asercji *quasi*-sądów i sądów *sensu stricto* w literackich działach historycznych i w historiografii naukowej. „Parnicki – zdaniem Koziółka – nie zachowuje ostrości rozróżnienia Ingardena. Byt historii nie odpowiada ani jednym, ani drugim intencjom”<sup>19</sup>. Ingarden istotnie wprowadza takie rozróżnienie i w zasadzie trzyma się go w całej swej pracy, jest to wszak jeden z filarów jego koncepcji i to nie tylko w orbicie historycznych dzieł literackich<sup>20</sup>, lecz literatury w ogóle.

Komplikację wprowadza pewien przypis, w którym filozof stwierdza: „Jeżeli zważymy, że [...] każde dzieło naukowe jest szczególnego rodzaju «dziełem literackim», to ma to bardzo ważne konsekwencje dla teorii nauki” (ODL, s. 322). Ten bardzo tajemniczy przypis wygląda jak zapowiedź dekonstrukcjonistycznego raję. Jeśli całkiem serio potraktować cytowany wcześniej fragment z *Muzy dalekich podróży*, to może się okazać, że takim dekonstrukcjonistą teorii Ingardena jest autor *Nowej baśni*<sup>21</sup>. Byłby to powód, dla którego na temat „tożsamości Majstra” niczego „nie potrafią” powiedzieć przywołani tam mistrzowie intelektualni Parnickiego, a wśród nich Roman Ingarden. Twórcze rozwinięcie myśli mistrza, dokonane na dodatek w wypowiedziach literackich, a nie dyskursywnych, czyni Parnickiego „Majstrem” oryginalnym, ale nie anuluje jednocześnie zaciągniętego u Ingardena długu.

Taki też jest zamiar tej pracy. Chodzi o ukazanie twórczego rozwinięcia rozpoznania fenomenologii w tekście Parnickiego. Chodzi o to, jak pisarz „uruchomił” i zoperacjonizował myślenie fenomenologiczne

19 Ibidem, s. 103.

20 Posługuję się tu i w dalszej części tekstu tą kategorią Ingardena, która znaczy według niego po prostu tekst o tematyce historycznej bez kwalifikacji rodzajowej czy gatunkowej. Nie określa natomiast tekstu dawnego.

21 Oczywiście, pod warunkiem, że potraktuje się dekonstrukcję jako strategię dysjunktywną, a nie destruktywną, co jest już, na szczęście, normalną praktyką; por. np. M. P. MARKOWSKI: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz 1997, *passim*.

w immanentnej poetyce pisania. Można zatem powiedzieć, że fenomenologia potraktowana jest tutaj jako żywy element literackiego światopoglądu Parnickiego, jaki można próbować wyczytać z jego powieści, a nie jako powieści tych interpretacyjny ekwiwalent. Wydaje się, że dla Parnickiego zasadnicze problemy fenomenologii pozostały obecne, żywe, inspirujące i – co być może najważniejsze – nierozstrzygnięte.

Fenomenologia w tej pracy nie będzie wyjaśniającym korelatem, epitekstem, metatekstem czy językiem, w którym wypowiedziana zostanie problematyka tekstu pisarza. Nie posłuży więc za język prostej translacji literatury na dyskurs akademicki. Czym zatem będzie? Jak pozytywnie określić jej obecność?

Odpowiedź wypada chyba zacząć od wyrażenia zasadniczego przekonania o tym, że fenomenologiczne dziedzictwo pierwszej połowy naszego stulecia do dziś nie zostało ostatecznie przekroczone. Martin Heidegger, utyskujący na „szachrajstwa i frazesy – zwłaszcza fenomenologiczne”<sup>22</sup>, do końca pozostał fenomenologiem bycia albo: w swym (przypadnym) byciu doświadczał trudu pytań fenomenologii. Roland Barthes, ten może największy poeta literaturoznawstwa, pisał swą prywatną fenomenologię czytania, najwyraźniej może w *Przyjemności tekstu* i w *S/Z*. Jacques Derrida swoje myślenie rozpoczął od fenomenologii i chyba nigdy nie przestał być fenomenologiem języka, mowy i pisma. Do tego „słabo obecny” w rodzimej myśli (zarówno filozoficznej, jak i literaturoznawczej) Roman Ingarden, przez lata dopisujący swój *Spór o istnienie świata do Medytacji kartezjańskich* Edmunda Husserla.

Prawdopodobnie (jest nadzieja, że w trakcie pracy uda się tego dowieść) Teodor Parnicki w swych powieściach poszedł tą samą ścieżką, krążył wokół podstawowych pytań fenomenologii, pytań zasadniczych, fundamentalnych – o byt, o świat naszego życia, o rzeczywistość, o doświadczenie świata i (wy)mówienie świata, o stosunek między słowem, pojęciem i rzeczą, o możliwość i możność bycia wobec

22 M. HEIDEGGER: *Nietzsche*. Warszawa 1998, t. 1, s. XII. Cytuję wyimek z listu Martina Heideggera do Karla Jaspersa, cytowanego przez C. WODZIŃSKIEGO, autora wstępu.

tego świata w przytomności, o sposób, w jaki świat się przejawia. Być może – trzeba będzie to osobno przemyśleć – wybór gatunku, powieści historycznej, powstał właśnie z fenomenologicznego, by tak powiedzieć, natchnienia, przynajmniej wiele na to wskazuje.

Może się więc okazać, że powieść Parnickiego nie kwalifikuje się jako powieść historyczna, lecz jako powieść dziejowa lub dziejowego bycia. Możliwe jest także i to, że głęboka niepopularność Parnickiego, fakt, iż jest on pisarzem jakby nie na nasze czasy, bierze się z tego samego źródła: z podjęcia problemów najbardziej zasadniczych i najtrudniejszych, które zapewne najpełniej w naszym stuleciu dyskursywnie sformułowała fenomenologia. Krok „poza”, który Parnicki zapewne wykonuje, polega chyba na tym, że dostrzegł on konieczność rozważania owych pytań w ich dziejowym zjawieniu, co prowadzi do fenomenologicznej, więc również ontologicznej rewizji historyczności w polu literatury.

Zacznijmy od tego, co najlepiej widoczne. Ingarden, analizując zawartość znaczenia nazwy, wyróżnia między innymi moment egzystencjalnej charakterystyki oraz moment – należy chyba rozumieć: nie zawsze występujący – egzystencjalnej pozycji. Wcześniej wyróżnia w nazwie: intencjonalny wskaźnik kierunkowy, treść materialną i treść formalną (ODL, s. 100). Akcentuje dalej, że składniki te nie występują w nazwie konglomeratywnie, lecz systemowo albo paradygmatycznie: „Znaczenie nazwy jest [...] zwartą całością, w której te wymienione elementy można tylko wyróżnić. Zwartość [...] tym się zaznacza, że wyróżnione [...] składniki są nie tylko ściśle ze sobą powiązane, lecz nadto w wieloraki sposób od siebie wzajemnie zależne” (ODL, s. 101). Dalej tłumaczy trzy pierwsze składniki, posługując się przy tym „prostymi” przykładami, które na ogół w takich sytuacjach się przywołuje (stół, barwy, trójkąt). Gdy natomiast przechodzi do omawiania obu „egzystencjalnych momentów”, wówczas opiera się na przykładach nieoczekiwanych. Pojawiają się oto Atlantyda i Hamlet. Filozof stwierdza:

Należy [...] odróżnić moment „egzystencjalnej charakteryzacji” od momentu „egzystencjalnej pozycji”. W pierwszym

chodzi jedynie o to, jak coś istnieje o ile w ogóle istnieje. Natomiast w drugim chodzi o to, że coś faktycznie (tak lub inaczej) istnieje. [...] Jeżeli [...] ktoś mówi o Atlantydzie, to – w obecnym stanie wiedzy – w znaczeniu tej nazwy występuje moment charakteryzacji egzystencjalnej (określający ją jako coś „realnego”), ale ponieważ nie ma żadnej pewności co do tego, czy Atlantyda kiedykolwiek naprawdę istniała, więc w nazwie jej brak momentu pozycji egzystencjalnej. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że podobnie przedstawia się rzecz w wypadku nazwy „Hamlet” (jako znanej postaci dramatu Szekspirowskiego). Nazwa ta wyznacza pewien przedmiot, który *realiter* nigdy nie istniał, który jednakże według intencji tekstu wspomnianego dramatu, gdyby istniał kiedykolwiek, należałby do przedmiotów, którym przysługuje egzystencjalny *modus*: „rzeczywistość” (*realitas*).

(ODL, s. 114–115)

Hamlet i Atlantyda – nazwy wypowiedziane przez Ingardena jednym tchem – pojawiają się w I tomie *Nowej baśni* i w powieści Parnickiego odgrywają istotną rolę. Atlantyda, zwana też w powieści Przeciwiemią, Toltecją, Winlandią, Białą Irlandią, czyli prekolumbijska Ameryka, jest zasadniczym i jednocześnie najdziwniejszym elementem świata powieści. Hamlet wypełnia mniej miejsca w tekście utworu, pojawia się zawsze jako tajemnicza postać z odległej przeszłości (niecałe 200 lat dzieli go od czasu powieściowych zdarzeń), w przypomnieniu, relacji, czymś uroszczeniu, nawet w śnie i w stanach obłądki, dla nas jest jednak nie mniej interesujący od Atlantydy i jako pierwszy stanie się bohaterem tych rozważań.

Za tym, by analizę rozpocząć od problemu Hamleta, pozostawiając Atlantyde na czas późniejszy, przemawia dodatkowo to, że Hamlet w powieści jest postacią czasowo odległą, elementem skomplikowanej przedakcji, Atlantyda natomiast stanowi swoisty punkt odniesienia, punkt docelowy – nieznany i mglisty – wędrówki i żeglugi, staje się obiektem przewidywań i marzeń, niezmiernie trudnym do opisanego konglomeratem mitów i rzeczywistości, podległym

zresztą w ostatecznym rachunku historii, czyli zmienności i śmierci. Pewne doświadczenia wyniesione z omówienia kwestii Hamleta mogą się później, przy okazji rozważań nad problemem Atlantydy, okazać użyteczne. Tym bardziej że opisując problem Hamleta w powieści autora *Tylko Beatrycze*, wypadnie przywołać cały szereg rozległych wątków, innymi słowy: wzbogacić trzeba będzie następny rozdział o obszerne elementy streszczenia powieści, bez których – czego już dowodzą (por. ZP, s. 36 i nast.) – interpretacja któregośkolwiek z powieściowych motywów, chociażby najdrobniejszego, okazuje się po prostu jałowa.

Tak jest właśnie z motywem Hamleta. W tekście zajmuje mało miejsca, łącznie nie więcej niż kilka stron, parę wzmianek rozsianych po całej powieści. W tekście historii jednak ma znaczenie równie istotne, jak najrozleglejsze zasadnicze wątki, dodatkowo sprzężony jest z nimi całą siecią dość skomplikowanych powiązań, przebiegających na różnych poziomach komunikatu. Jeżeli więc nie podejmie się próby ujęcia go w przestrzeni owej komplikacji, pozostanie on niemy, niejasny i równie nieefektywny, co nieefektywny.

Mimo że dalszy wywód przez dłuższy czas ukaże coś innego: nieefektywną komplikację, nudne streszczenie, to jednak – moim zdaniem – obyć się bez tej złożoności nie można. Parnicki jest bowiem pisarzem złożoności dziejów, permanentnej i nieprzekraczalnej komplikacji. Spróbuję dalej dowieść, że wątek Hamleta – jak zresztą i inne, znacznie obszerniejsze wątki – paradoksalnie odsłania swą literacką efektywność dopiero w złożoności i poprzez złożoność. Bycie i dziejowość są zawsze „ponad siły” skomplikowane, a literatura, chociaż na ogół to czyni, nie powinna, przynajmniej według Parnickiego, złożonego czynić prostym ani nawet prostszym.



Filip Mazurkiewicz

## **A journey to Atlantis On the first volume of Teodor Parnicki's *A New Fairy Tale***

### Summary

The present work is most of all an analysis of volume I of the series of novels by Teodor Parnicki *Nowa baśń* (*A New Fairy Tale*), entitled *Robotnicy wezwani o jedenastej* (*Workers Called at Eleven*). The scope of the study defines both the work's merits and its shortcomings. Amongst its advantages can be counted the completeness of the author's analysis, which results in his work being the very first exhaustive "guidebook" for the novel. On the other hand, the work's disadvantage is, induced by Parnicki's text, intricacy of the dissertation, stemming from the novel's purely historical context. If a reader of the dissertation is not acquainted with the novel in question, the analysis will most certainly seem tedious. Such a meticulous analysis, however, is indispensable for the subsequent interpretations having a two-way course.

Firstly, the interpretation follows the thread of the inspiration Ingarden's or, more broadly, phenomenological thought, had for Parnicki's writing. Here we deal with the influence on generic transformations of the historical novel as a literary text and the effect the above-mentioned thought had on the way of perceiving, so to speak, historicity itself as a textual/nontextual correlate of the novel. Literariness is treated by Ingarden himself as a kind of border marking the status of objects and characters appearing in the literary work – and the essence of this border is the suspension of assertion of the judgments said in a text. But, a historical novel seems to be a peculiar case in this scope, where it can be said that the suspension of assertion is the slightest. Parnicki followed this trace and transformed the classical genre of historical novel in order to exceed this suspension to the greatest possible extent. Therefore, the novels by Parnicki should be classified as naturally historical novels. Beings thus appear in these novels in their naturally historical, not simply historical, manner. What results from this is a particular conception of history understood as natural histories to be regained; histories which in their singular occurrence are always primarily nontextual and not yet discussed. Primarily they are biological, not textual.

The second group of interpretive operations aims to determine the thematic field of Parnicki's naturally historical novels as the novels on death. The Parnicki's text arduously penetrates various European myths and tales considering death, testing if they bring any form of explanation or consolation. The answer to this question is negative. Eventually,

death remains inconceivable phenomenon, escaping every attempt to explain or understand it. And this is the conviction that Parnicki leaves his reader with. In the last scene of the novel all the text on death silent together with the voice of the narrator – what stays at the stage in the bare life that dies.

The principle context of interpretation appears to be the myth of Atlantis that has a triple meaning in the novel. Firstly, its literally meaning is a mythical land that cannot be conquered, even though the protagonists try to reach its shore. Second, it signifies unconquerable land of “real” history, the land of reliable history, a history-being. Third, the Atlantis becomes a metaphor of death, because only through death we have a brush of experience that cannot be pass on or expressed in words.

Филип Мазуркевич

## Путешествие на Атлантиду О I томе *Нового предания* Теодора Парницкого

### Резюме

Настоящая работа прежде всего является подробным анализом I тома цикла романов Теодора Парницкого *Новое предание*, озаглавленного *Работники вызваны в одиннадцать*. Это предопределяет как ее достоинства, так и недостатки. К достоинствам можно отнести то, что здесь имеем дело с первым так исчерпывающим анализом этого романа – в этом смысле исследование может трактоваться как определенного рода всеобъемлющий путеводитель по этому скорее нелегкому тексту Парницкого. Недостатком, в свою очередь, можно назвать обусловленную произведением Парницкого трудность текста разбора, что вызвано чисто историческим контекстом романа. Если читатель этого исследования не познакомится прежде с романом, анализ, вероятно, покажется ему неинтересным. Такой тщательное изучение романа оказывается необходимым для того, чтобы провести следующую затем интерпретацию, которая проходит по двум направлениям.

Во-первых, интерпретация соотносится с ингарденовскими, а шире – феноменологическими инспирациями, которые повлияли на творчество Парницкого. Здесь имеем дело с влиянием на жанровые преобразования исторического романа как художественного текста, а также с воздействием на способ восприятия, скажем, самого, историзма как текстово-нетекстового коррелята романа. Художественность Ингарденом понимается как некая граница, которая определяет онтологический статус предметов и лиц, появляющихся в художественном произведении, а сутью этой границы является неопределенность ассертивности суждений, высказываемых в тексте. Однако оказывается, что исторический роман в этой области относится к особому случаю, в котором неопределенность ассертивности – можно так сказать – сведена до минимума. Парницкий последовал, как кажется, этим путем и так преобразовал жанр классического исторического романа, чтобы эту неопределенность преодолеть в максимальной степени. Именно в связи с этим, по нашему мнению, следует исторические романы Парницкого классифицировать иначе: как романы историко-событийные, поскольку формы бытия появляются в нем событийно, а не исторически. Из этого также вытекает определенная концепция истории как обретенных вновь событий, которые в своем однократном появлении в пучине времени всегда первично нетек-

стовые, необсужденные. Первоначально они находятся в биологическом измерении, а не текстовом.

Вторая группа интерпретационных приемов устремляется к определению историко-событийной тематики романа Парницкого как романа о смерти. Текст Парницкого с усердием изучает европейские мифы и легенды, касающиеся смерти, проверяя, несут ли они какое-либо выясняющее или утешительное измерение. Ответ на этот вопрос звучит отрицательно. В конечном счете смерть остается непонятым феноменом, ускользающим от всех попыток понимания или выяснения. И с таким убеждением Парницкий оставляет своего читателя. В последней сцене романа все тексты о смерти замирают, а вместе с ними умолкает также повествователь – на сцене остается голая жизнь, которая умирает.

Основным контекстом интерпретации оказывается миф Атлантиды, который в романе имеет тройное значение. Во-первых, в прямом смысле Атлантида означает мифическую землю, которую нельзя завоевать, хотя герои пытаются туда доплыть. Во-вторых, обозначает незавоеваемую землю «настоящей» истории, материк конкретной истории, истории-бытия. В-третьих, она становится метафорой смерти – через смерть человек соприкасается с опытом, которого уже не может ни высказать, ни передать.

# Spis treści

## **Wprowadzenie 7**

Co zrobić z tradycją interpretacyjną? 7

Zaproszenie do tematu 12

## **Hamlet i inni. (Od powieści historycznej do powieści dziejowej) 25**

Hamlet Duńczyk – otwarcie 27

Aron, Łukasz, Stanisław – fragmenty streszczenia i obietnice 31

Prawda, fałsz, zdarzenie 52

Łukasz i pisanie 67

Historia, powieść, dzieje 75

Narrator i postać 90

Ingarden a Parnicki – konsekwencje 105

Hamlet Duńczyk – ostatnie przygotowanie 108

Hamlet Duńczyk – zamknięcie 123

## **Podróż na Atlantydę, czyli śmierć w powieści dziejowej 143**

O czym to jest? – wprowadzenie do tematu 145

„Lecz czuję, że oto już...” 146

Estetyzacja śmierci 158

Atlantyda 166

Eryk 180

Historia przeciw biologii 186

Summary 195

Резюме 197

Redaktor

OLGA NOWAK

Projekt okładki

ANNA GAWRYS

Korektor

LIDIA SZUMIGAŁA

Skład i łamanie

MAREK ZAGNIŃSKI

Copyright © 2012 by

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**

**ISBN 978-83-226-2056-4**

(wersja drukowana)

**ISBN 978-83-8012-500-1**

(wersja elektroniczna)

Wydawca

**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**

**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**

[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)

e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 12,5. Ark. wyd. 11,5. Papier Alto 80 g  
vol. 1,5 Cena 14 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.

M. Rejnowski, J. Zamiara

ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Dzieje zamieniają się w nicosć niejako bez przerwy, ponieważ wszelkie bycie bytu jest dziejowe. Dzieje jednak nie są nieme, pozostaje po nich osad słów, który odkłada się jak nakładające się jedna na drugą sedymentacje przypominające geologiczne uwarstwienia skalne. Problemem historii jest problem ontologicznego przejścia: bytowe zamienia się w tekstowe, a pozostałość bytu przechowuje się w tekście. Tekstowe jest śladem, ze proces ontologicznej zamiany miał miejsce, bo tekst musiał mieć przynajmniej autora. Parnicki nie porusza się w ramach opozycji literatura - historia, a raczej w trójkącie historia - literatura - dzieje. Stąd - jak mi się wydaje - należy powieści historyczne Parnickiego zakwalifikować inaczej: jako powieści dziejowe.

Cena 14 zł (+ VAT)

ISSN 0208-6336