

<http://dx.doi.org/10.16926/cd.2025.02.02>

MAKSYMILIAN ODRZYWOŁEK
<https://orcid.org/0009-0001-8197-117X>
Uniwersytet Warszawski

PRZYGODA W NIEZNANYM KRAJU W ŚWIELE *O* POWIEŚCI ANIELI GRUSZECKIEJ. PRAKTYKA POWIEŚCIOPISARSKA A TEORETYCZNE ZAŁOŻENIA PISARKI

Jak cytować [how to cite]: Odrzywołek M., „Przygoda w nieznanym” kraju w świetle „*O powieści*” Anieli Gruszeckiej. *Praktyka powieściopisarska a teoretyczne założenia pisarki*, „Czytanie Dwudziestolecia” 2025, nr 2, s. 31–42.

Streszczenie

Artykuł ma na celu przedstawienie propozycji nowego ujęcia twórczości Anieli Gruszeckiej. W centrum rozważań postawiono pytanie o sposób realizacji teoretycznych deklaracji dotyczących powieści współczesnej w praktyce powieściopisarskiej autorki.

Autor porównuje dwa modelowe teksty Gruszeckiej – reprezentujące z jednej strony twórczość literacką, z drugiej zaś refleksję teoretyczną – *Przygodę w nieznanym kraju* oraz *O powieści*, skupiając się na technikach opisu i sposobie prowadzenia narracji personalnej.

Za najważniejsze wnioski należy uznać przekonanie o wartości poznawczej dalszych badań porównawczych akcentujących mechanizmy zależności międzydyskursywnych w twórczości Anieli Gruszeckiej, a także podkreślenie wartości jej proto-teoretycznych rozpoznań dla polskiej nauki o literaturze, pomimo braku ich instytucjonalnej przynależności.

Słowa kluczowe: Aniela Gruszecka, powieść, narratologia, międzydyskursywność, krytyka w dwudziestoleciu, techniki opisu powieściowego.

Postaram się zaprezentować – na wąskim wprawdzie materiale – jak można jeszcze raz, inaczej, sprobować pisarstwo Anieli Gruszeckiej. Proponuję potraktować dorobek autorki jako heterogeniczną, międzydyskursywną całość ze względu na funkcjonowanie w obrębie jej twórczości zarówno wieloletniej

praktyki powieściopisarskiej, jak i czytelnego zespołu założeń teoretycznych dotyczących tejże praktyki. Konsekwencją takiego założenia jest przekonanie, że jeśli rozpatrzy się poszczególne techniki powieściowe – dokona analizy konkretnych chwytów w kontekście wypowiedzi o charakterze bądź to normatywnym, bądź opisowym w stosunku do tego, co Gruszecka nazywa „powieścią współczesną” – możliwe będzie uchwycenie dynamiki panującej pomiędzy teorią a praktyką literacką autorki *Powieści o kronice Galla*.

Jak dotąd w badaniach nad twórczością Gruszeckiej nie stawiano problemu „teoria a praktyka” w roli przedmiotu szczegółowych badań. Nikt nie pokusił się o takie przedsięwzięcie na większą skalę, chociaż istnienie ewidentnych zależności nie umknęło uwadze badaczy. Henryk Markiewicz napisał, że trzy artykuły Gruszeckiej opublikowane w „Przeglądzie Współczesnym” o „powieści współczesnej”: „Wiążąc się w konsekwentną całość myślową [...] towarzyszyły, j a k w i d a ć, pracy Gruszeckiej nad jej współczesną powieścią psychologiczną *Przygoda w nieznanym kraju (1933)*”¹ [podkr. – M.O.]. Żadnych wątpliwości nie miała także Ewa Kraskowska, która wprost pisze o autorce *W słońcu*, że:

Jej stosunek do powieści ma, by tak rzec, charakter warsztatowy, polega na sprawdzaniu w praktyce pewnych chwytów i założeń teoretycznych, o których sądzi, że są ważne dla przyszłości gatunku².

Trudno stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, jaki był stosunek samej Gruszeckiej do tworzącej się wówczas teorii (tej, którą znamy dzisiaj, o jasnej przynależności historycznej i instytucjonalnej), ale w ostatnim zdaniu *O powieści* stwierdza, że: „Trzeba patrzeć nie od strony definicji i teorii, ale od strony faktów: próba taka, jeśli nawet nie przyniesie gotowych zdobyczy, to przynajmniej odświeży oczy”³. Ciekawe jednak jest to, że sama zwraca uwagę na potencjalną wartość w badaniach wewnątrzdykursywnej heterogeniczności, mimo że nie wydaje się koniecznie odnosić tego zjawiska do swojej własnej sytuacji:

Rola i wygląd materiału naukowego w powieści mogłyby być przedmiotem bardzo interesującej pracy. To pogranicze między teorią naukową, faktami ujętymi, a gęstwą konkretnego życia, faktów wielorako splecionych, które teoria ma rozwikłać; pogranicze pełne nieujmowalnych w naukowy schemat objawów, wahań za subtelnymi na nieindywidualizującą naukę, ale ujmowalnych przez sztukę, idącą obok nauki; pełne najdziwniejszych przygód intelektualnych i nieintelektualnych, płataniny teorii i wrażeń – ale od czegoż mamy zawodowych znawców literatury⁴?

¹ H. Markiewicz, *U początków nowoczesnej teorii powieści w Polsce*, [w:] *For Wiktor Weintraub. Essays in Polish Literature, Language, and History presented on the occasion of his 65th birthday*, red. V. Erlich, R. Jakobson i in., Mouton 1975, s. 279.

² E. Kraskowska, *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4, s. 59.

³ A. Gruszecka, *O powieści*, cz. 2, „Przegląd Współczesny” 1927, nr 58, s. 238. Dalej: *O powieści*.

⁴ Tamże, s. 226.

Wypowiedź ta jednocześnie ujawnia, że Gruszecka nie włącza siebie do grona „znawców literatury”. Chyba można powiedzieć, że tym samym deklaruje przynależność do jakiegoś innego rodzaju orientacji w ówczesnym krajobrazie „badań literaturoznawczych”. Znamienne, że Markiewicz w *Polskich teoriach powieści*, chociaż uwzględni w nich autorkę *Przygody w nieznanym kraju*, to nazywa jej przemyślenia „głosem spostrzegawczego niespecjalisty”⁵. Warto skądinąd zauważyć, że przemiana, która zaszła w poziomie entuzjazmu (w języku i stylu), jaki Markiewicz przejawiał w stosunku do Gruszeckiej, jest uderzająca – w roku 1998 pisze on chłodno „sposstrzegawczy niespecjalista”, podczas gdy kilkadziesiąt lat wcześniej używał takich słów jak „wywody swoje ilustruje autorka doskonałymi analizami” lub „jak to ładnie Gruszecka sformułowała”.

Być może należałoby więc traktować „teorię powieści” Gruszeckiej jako zapomnianą odnogę polskiej nauki o literaturze. Jest to z pewnością więcej niż „krytyka”, ale jednocześnie też osobne zjawisko, nietożsame z „teorią”. Być może właśnie słowo „nauka” byłoby tu ze wszystkich najbardziej nie na miejscu.

Szczegółowo zajmę się omówieniem dwóch przykładów technik, które uważam, że mogą być potraktowane jako praktyczne realizacje teoretycznych założeń. Po pierwsze, chciałbym zwrócić uwagę na technikę jednego opisu; po drugie, proponuję przyjrzeć się bliżej technikom prowadzenia narracji personalnej.

Gruszecka wprawdzie nie pisze wprost o tym, jaki opis uznaje za artystycznie czy technicznie wartościowy, przypuszczam jednak, że można to ustalić na drodze charakterystyki częściowo negatywnej. Wydaje się, że nadrzędnym celem współczesnej powieści artystycznej jest według niej to, aby dać czytelnikowi coś nowego; co ważne chodzi tu o to, aby czytelnik doszedł do tego czegoś samodzielnie, ale pod wpływem czy też za pośrednictwem przeczytanej książki. Jak pisze autorka *Przygody w nieznanym kraju*:

Ogromna większość powieści nie daje czytelnikowi albo nic, albo bardzo mało nowego: tzn. nie doprowadza go do używania szczególnie głębokich i subtelnych stron jego wrażliwości, ale poprzestaje na takich, których użycie jest mu biegle znane i nie wymaga prawie żadnego wysiłku. Powieści te operują bowiem takim materiałem sytuacji, charakterów, opisów, który natychmiast przypomina czytelnikowi rzeczy już znane, i to nie znane z życia, ale z czytania: rzeczy już ujęte w pewien sposób⁶.

Następnie Gruszecka, konsekwentnie wobec tego wyjściowego założenia, komentuje serię przykładowych opisów przywołanych z powieści kilku wybranych, poczytnych wówczas, autorów i autorek. Na podstawie tych komentarzy można wyprowadzić konkretną charakterystykę negatywnych cech przysługujących opisom w powieściach, jak je nazywa autorka, „banalnych”. Po pierwsze opis tego rodzaju będzie konwencjonalny, schematyczny – tę cechę można na

⁵ H. Markiewicz, *Polskie teorie powieści*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 132.

⁶ A. Gruszecka, *O powieści*, cz. 1, „Przegląd Współczesny” 1927, nr 57, s. 46.

zasadzie wniosku wyprowadzić już z przywołanego przeze mnie powyżej fragmentu. To, co ja nazywam konwencjonalnością czy schematycznością, Gruszecka określa metaforą i mówi o „publicznym zbiorniku konwenansów”; dalej posługuje się analogią do nieciągłości trwania dawnych mód na prowincji, a więc myśli już poniekąd kategoriami „centrum” i „peryferia”. Rozważania Gruszeckiej w tym zakresie są w pewnym sensie pionierskie nie tylko na polskim, ale i ogólnosiwiatowym gruncie⁷.

W drugim przypadku Gruszecka omawia sytuację, w której opis nie jest wprawdzie konwencjonalny, ale „tak drażni logikę czytelnika, że zahamowuje zupełnie grę jego wrażliwości”⁸. Następną okoliczność to taka, gdy użycie języka nie jest uwikłane w konwencję ani drażniące w zakresie logiki, ale brakuje mu pewnej całościowej spójności: „Atmosferę słów autor odczuwa trafnie, sens także. Braki jego nie leżą w tych dwu zakresach [...] Wspólne natomiast jest nieodczuwanie ciągłości, scalania się obrazów, wtrącanie rzeczy niepotrzebnych, zrywających napoczętą robotę wrażeniową”⁹. W końcu Gruszecka bezlitośnie¹⁰ gani autorów, którzy posługują się słowami lub wyrażeniami w sposób bezrefleksyjny. Podejmują decyzję artystyczną (np. o grze ze znaczeniem danego wyrazu), ale robią to w sposób na tyle nieprzemyślany, że konsekwencją takiej decyzji jest niezamierzona śmieszność, a przede wszystkim nieczytelność i niezrozumiałość:

Wolno autorowi znaczenie słowa rozciągnąć, zmienić, robi się to przecież przez każde niemal porównanie, każdy niemal obraz. Ale tu nic podobnego nie zrobił, a jeśli zrobił, to tak konspiracyjnie, że nic z tego do tekstu nie przenikło: dał tylko frazes „magnetyczne drgnienia poniosły duszę Andrzeja”, który nie ma żadnej uchwytniej treści, nie daje żadnego obrazu, ani wrażenia. [...] Jakże dodatnie wrażenie muszą na nich robić słowa bez rozumianej treści, skoro ci autorzy próbują potem sami z kolei dać czytelnikowi przedmiot równego podziwu, wplatając je ku ozdobie swoich utworów!¹¹

Oczywiście uwagi Gruszeckiej nie dotyczą wyłącznie powieściowych opisów. Przykłady, które podaje, mają przede wszystkim ilustrować ogólne zjawisko, które autorka nazywa „powieścią banalną”. Można jednak sformułować konkretny zestaw cech charakterystycznych dla użycia języka w takich utworach, a więc w tym także opisów. Oto jak podeszła do tego zagadnienia sama Gruszecka na polu praktyki powieściowej.

⁷ Na podobieństwo koncepcji Gruszeckiej do koncepcji faktu literackiego Jurija Tynianowa wskazywał już Henryk Markiewicz (*U początków nowoczesnej teorii...*, ale w *Polskich teoriach powieści* nie pada jednak nazwisko rosyjskiego formalisty).

⁸ A. Gruszecka, *O powieści*, s. 49.

⁹ Tamże, s. 53.

¹⁰ Por. „Cóż to znaczy, że sosny szumiały tak, jakby wszechświat muzyką sfer napełniały? [...] Tak samo „magnetyczne drgnienia” [...] Podobnie p. Mniszkówna [...] Patrzeć prosto w twarz momentu archaizmu! Czy p. Mniszkówna wie, co to jest ten moment archaizmu?” (Tamże, s. 54).

¹¹ Tamże.

W *Przygodzie w nieznanym kraju*, dokładnie na samym początku rozdziału siódmego pt. *Spotkanie w nieznanym kraju*, znajduje się opis listopadowego zmierzchu:

Jesienna susza trwała dalej, wielka pogoda z zimną, ślepą mgłą w rannych godzinach i z jaskrawym słońcem na czystym niebie, aż do wieczora. Ale listopadowe dni kurczyły się, zjadane przez noc od obu końców: od ranka, coraz to późniejszego, i od wieczora, coraz to wcześniejszego, które ściągały się z obu stron do południa. Przychodziły wczesne, wspaniałe zachody z olbrzymim pożarem nieba, z patetycznym przepychem barw wytrasyłych, rozlanych, zawieszonych nad tonącym słońcem jak wielkie symbole przemian dziania się i zamierzeń, obracające się powoli w seledynowe ukojenie i ciszę ze skrzepami krwi, wiszącymi dołem na rozplamionych smugach cienkich chmur, które, obojętniejąc coraz bardziej, chłodziły na fiolecie, a potem na granatowy ołow, aż wszelkie resztki patetycznego przedstawienia nikły zgaszone, wszystko zmatowiało, spopieliało, zbladło, obracało się w zmierzchu i ciemność¹².

W „publicznym zbiorniku konwenansów” znaleźć można literackie opisy zachodu słońca równie stare jak sama literatura. Wydaje się, że Gruszecka, przynajmniej w tym właśnie opisie, poradziła sobie z realizacją własnych niewyraźnych bezpośrednio postulatów. Mimo iż nie ma najmniejszych wątpliwości, że w powyższym przykładzie autorka opisuje zmierzchu i zachód słońca, to same te słowa występują w obszernym dość akapicie tylko raz: *słońce* pojawia się w środku, ale nie w pozycji podmiotu, a zaledwie okolicznika w podrzędnym segmencie wielokrotnie złożonego zdania; słowo *zmierzchu* znajduje się na samym końcu tego zdania w pozycji dopełnienia. Za realizację jednocześnie dwu teoretycznych założeń – z jednej strony postulatu niekonwencjonalności, a z drugiej postulatu „odczuwalnej ciągłości” – można także uznać sposób, w jaki rozwija się składnia trzech następujących po sobie zdań: w zdaniu pierwszym występuje jedno orzeczenie, w zdaniu drugim – dwa, z kolei trzecie zdanie ma ich pięć. Analogicznie – ze zdania na zdanie wydłużają się coraz bardziej łańcuchy przydawek. Wydaje się, że w konwencjonalnym, schematycznym opisie zmierzchu autor „banalny” zacząłby od skupienia uwagi czytelnika na szczególe. Gruszecka robi odwrotnie: zaczyna od ogólnego obrazu jesiennej pogody, której cechą szczególną jest coraz krótszy dzień; następnie rozwija ten obraz, uszczegóławiając go, ale nie odchodząc przy tym od nakreślonego w zdaniu poprzednim horyzontu rozpostartego na linii poranek–wieczór. Dopiero w trzecim zdaniu przechodzi do szczegółowego opisu zmieniających się kolorów nieba. Jednocześnie, choć użycie niektórych wyrazów może wydawać się nieco ryzykowne stylistycznie, nie można zarzucić temu opisowi ani braku logiki, ani posługiwania się słowami „bez rozumianej treści”.

Być może jeden opis to za mało, żeby z całą pewnością stwierdzić, czy Gruszecka w całej powieści z taką konsekwencją realizowała swoje własne założenia

¹² A. Gruszecka, *Przygoda w nieznanym kraju*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 107. Dalej: *Przygoda*.

teoretyczne dotyczące technik powieściowych, ale nie to jest celem, który sobie tu postawiłem. Na początku pisałem, że pokażę, w jaki sposób teoria może przechodzić w praktykę – powyżej omówiony opis zmierzchu w kontekście uwag autorki dotyczących różnic pomiędzy powieścią „banalną” a powieścią „artystyczną” stanowi, jak się zdaje, przekonującą ilustrację występowania tych zależności.

Aby nie ograniczać się jednak wyłącznie do opisów przyrody, przywołam fragment opisujący pierwsze znaczące spotkanie Klary z Julią:

Pod słabym światłem latarni i w ciemnym cieniu wiązały się znowu jej mało znane rysy w tę samą całość, którą Klara pamiętała z jednorazowego widzenia: zbiedniała, wąska twarz, młody uśmiech, ciemne oczy, krótki nos z lekko garbatą wąską granią, na której obciągała się skóra po bokach. Teraz także leżał połysk od latarni na tej naciągniętej skórze z boku nosa, oczy patrzyły z cienia, nikła okrągłość linii policzka i brody, głos jeszcze brzmiał: to jeszcze była ta sama ciągle chwila, ważenie się na krawędzi dwu znań: jedno to nowe, rozjaśnione wątko a przejmująco na dnie ostatecznej głuszy, na ciemnościach cofniętego świata, w przeciągu bezmiennego wspomnienia, czar serca; drugie – *Planty, zdeptany piasek alei, rzadkie latarnie, spotkana Pani Bielska wita się: – dobry wieczór! – A, dobry wieczór pani. – Pani Bielska: delikatne, lekkie ruchy w brązowym kostiumie od kilimu do kilimu, nagłe zalenie salonu światłem, żona tego siwego, chudego pana, idąca teraz zapewne do domu, jak i ona do swego* [wyróżnienie – M.O.]¹³.

To, co w tym opisie niekonwencjonalnie opiera się – podobnie jak w wyżej cytowanym fragmencie – na wykorzystaniu środków językowych w celu ilustracji opisywanej treści. Mowa tu o nałożeniu się wspomnienia pierwszego spotkania ze spotkaniem, które w narracji następuje po nim, ale ma dużo większe znaczenie dla bohaterki. W całości opisu dominuje gramatyczny czas przeszły („wiązały się”, „pamiętała”, „leżał”, „patrzyły” etc.), a więc diegetyczny sposób opowiadania; jedyny fragment, w którym występuje czas teraźniejszy (fragment powyższego cytatu zaznaczony kursywą), a narracja przechodzi w unaoczniające *mimesis* – znajdujący się skądinąd w samym środku sceny i z obu stron otoczony opisowymi wyliczeniami pozbawionymi orzeczeń, wprowadzonymi po dwukropku – to punkt przecięcia obecnej chwili spotkania i minionej sceny w galerii. Paradoksalnie, a więc siłą rzeczy także niekonwencjonalnie, do przywołania przeszłości służy gramatyczny czas teraźniejszy, zaś opisem sceny „działającej się” na naszych oczach rządzi gramatyczna przeszłość. Dzięki temu chwytowi narracja jest spójna wobec treści tego, o czym się opowiada – „ważenie się na krawędzi dwu znań” – ma swoją reprezentację w postaci gry formami czasu oraz składnią opisów, która dzięki rezygnacji z orzeczeń wyraźnie spowalnia, traci na dynamice i *de facto* zastyga w miejscu, kiedy wreszcie dochodzi do spotkania Klary i p. Bielskiej.

Przejdę teraz do omówienia tego, co nazywam techniką prowadzenia narracji personalnej. W tym przypadku Gruszecka dokładnie opisuje, na czym według

¹³ Tamże, s. 131–132.

niej polega taki sposób opowiadania. Nie nazywa tego rzecz jasna „narracją personalną”, stanzlowskim terminem, a mówi jedynie o nowym typie powieści, który „ciągle jeszcze jest w stadium powstawania”¹⁴, ale w zasadzie chodzi tutaj o to samo zjawisko. Tego rodzaju prawdziwości w rozwoju powieści współczesnej doszukał się już parę lat przed ukazaniem się artykułu Gruszeckiej Kazimierz Wóycicki, nazywał go typem powieści liryczno-dramatycznym i przeciwstawił go typowi wcześniejszemu, który określał mianem typu epicznego¹⁵. Widać to szczególnie wyraźnie, kiedy autorka wyjaśnia, co ma na myśli, podając konkretny przykład¹⁶:

Oto jest jakiś dom: ceglany, jakoś otynkowany, dach, okna, ganek; na lewo jakieś drzewa, na prawo w pewnej odległości oficyna, cała mniejsza. Dopóki będziemy to opisywać tak, jakbyśmy zdawali sprawę z jakiegokolwiek widzianego przed sobą obrazka, będziemy w obrębie przedstawienia rzeczy obiektywnie realistycznego. Ale niech na ten dom patrzy człowiek dojrzały, który go opuścił będąc prawie dzieckiem, który mieszkał w nim z rodzicami, którzy pomarli, z rodzeństwem, z którym rozdzieliło go życie. Jak taki będzie widział ten sam dom? [...] Czy w jego oczach będzie to w ogóle widok domu? Będzie to może widok matki stojącej na ganku w jakiejś chwili jakiegoś dnia; albo biegających dzieci, albo po prostu jakiś dawny blask słońca [...]¹⁷.

Rzecz jasna – szczegółowe rozpatrzenie podobieństw i różnic pomiędzy prze-myśleniami Gruszeckiej, ustaleniami Wóycickiego a typologią Stanzla to temat na oddzielne przedsięwzięcie – nie sposób postawić znaku równości pomiędzy segmentami ułożonego przeze mnie szeregu.

Żeby pokazać, w jaki sposób w *Przygodzie w nieznanym kraju* Gruszecka różnicuje charakter narratora personalnego w zależności od tego, za jakim bohaterem ów podąża, porównam różnicę w sposobach ukształtowania mowy pozornie zależnej w wybranych fragmentach powieści. Należy nadmienić, że to zagadnienie poruszały już badaczki¹⁸ Gruszeckiej, jednak wyłącznie na marginesie zupeł-

¹⁴ A. Gruszecka, *O powieści*, s. 231.

¹⁵ Zob. K. Wóycicki, *Z pogranicza gramatyki i stylistyki (mowa zależna, niezależna i pozornie zależna)*, [w:] *Wiek teorii. Antologia 1*, red. D. Ulicka, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2020, s. 454–461.

¹⁶ Widać to jeszcze lepiej w innym artykule Gruszeckiej – *Stare i nowe w powieści współczesnej* – w którym autorka szczegółowo omawia sposób prowadzenia narracji w powieści *Do latarni morskiej* V. Woolf. Zob. A. Gruszecka, *Stare i nowe w powieści współczesnej*, „Przegląd Współczesny” 1933, nr 132, s. 68–79.

¹⁷ A. Gruszecka, *O powieści*, s. 232.

¹⁸ Oprócz Barbary Sienkiewicz na chowającego się za postaciami narratora *Przygody...* zwraca uwagę Magdalena Jackowska; niestety trudno do końca stwierdzić, czy badaczka rozumie to zjawisko jako charakterystyczne dla narracji personalnej, ponieważ jednocześnie kwestionuje występowanie mowy pozornie zależnej w powieści Gruszeckiej. Por. M. Jackowska, *Melancholijna gra z „niewyraźnym” w „Przygodzie w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, „Rocznik Studenckiego Ruchu Naukowego Uniwersytetu Warszawskiego” 2009, nr 7, s. 120.

nie innych rozważań. Barbara Sienkiewicz zajmowała się sposobami powieściowego „widzenia” w *Przygodzie w nieznanym kraju*, odwołując się przede wszystkim do związków z malarstwem impresjonistycznym i chociaż bezspornie udało się jej wykazać istnienie takich związków, to nie mogę się zgodzić z jedną z naczelných tez tekstu badaczki, a mianowicie że „sposób widzenia [Klary] zaczyna przenikać nie tylko sferę narratorską, ale ogarnia także widzenie innych postaci, stając się powieściowym sposobem widzenia i decydując w sposób istotny o kształcie świata przedstawionego”¹⁹. Nie ma podstaw, by twierdzić, że głos narratora, Klary i innych bohaterów przenikają się wzajemnie, ponieważ o ich nietożsamości decyduje właśnie charakter mowy pozornie zależnej. Zdarzają się wprawdzie sytuacje, w których Klara w obrębie monologu wewnętrznego naśladuje cudze głosy i to może tworzyć wrażenie, że jej głos należy wówczas do kogoś innego. Natomiast to, że sposób widzenia Klary (skupiony na kolorach, odcieniach, geometrii – właściwy malarskiej wrażliwości bohaterki) dominuje w całej powieści wynika moim zdaniem z tego, że jest ona główną bohaterką, a więc narrator personalny chowa się przez większość czasu właśnie za nią. Gdy jednak w rozdziale pt. *Majątek i rodzina*, na jego pierwszych stronach, narracja skupia się na postaci Zygmunta wyraźnie widać, że zmienił się także „sposób widzenia” – nie ma tutaj kolorów, malarskości, refleksyjnego snucia artystycznych wizji – jest pozornie rzeczowy, „męski” ogląd, niby-racjonalne rozpatrywanie rzeczy, ale w istocie swoista panika w obliczu zamiaru rozwiązania sprawy z niedoszlą kochanką:

Nie pilnował żadnych terminów handlowych, płatniczych, żadnych stosunków, popsuł sobie wszystko... Nie, nie, to nie Dola, to już przedtem. Ona nic: to dziecko, to kobieta. Nic nie rozumie, nie wie, że swoim „niech pan nie jedzie” przecina mu linię ratunkową... Jak ona to umiała mówić! Te oczy, te zębki w uśmiechu, to spojrzenie – nie, cała, cała jedno cudo. Nie, dosyć. Nie można o niej myśleć, bo się straci wolę zrobienia tego, co trzeba – a trzeba. Odwracał myśl siłą. Także i od walących się na niego strasznych bloków zobowiązań. To już załatwią bez niego – dosyć. Wtedy się pojawiały, jak obojętny widok za oknem wagonu, jakieś bezosobiste wspomnienia [...]”²⁰. [wyróżnienie M.O. – w celu odróżnienia głosu narratora od mowy pozornie zależnej postaci]

W tym fragmencie widać nie tylko to, że autorka umiejętnie postępuje się mową pozornie zależną, ale przede wszystkim fakt, iż wydaje się realizować własny postulat prowadzenia narracji nie na sposób „obiektywno-realistyczny”, ale zsubiektywizowany – jak byśmy powiedzieli dzisiaj – typowy dla narracji personalnej. Jako dodatkowe poparcie tej tezy przywołam jeszcze jeden fragment z nieco dalszej części powieści, w której pojawia się żona Zygmunta, Ada – ko-

¹⁹ B. Sienkiewicz, *Literackie „teorie” widzenia w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1992, s. 147.

²⁰ A. Gruszecka, *Przygoda*, s. 245.

bieta z tzw. wyższych sfer, majątna, dbająca o reputację, dystygowana i, jak wiemy skądinąd, pozbawiona wrażliwości:

Delikatnie, końcami palców dotknęła ręki, potem twarzy z porażonej strony. Podobno się nic nie czuje? Ile czasu może to potrwać? Opuściła się na fotel przy łóżku. Nareszcie mogła zebrać myśli, rozbiegające się na wszystkie strony od chwili odebrania depechy. Najważniejsze, że żyje, może wyjdzie z tego. To usuwało przynajmniej tę część strasznie męczących rozważań, którą obmyślała na wypadek, gdyby już nie żył. Przybył teraz za to ten strzał. Ile razy o tym pomyślała, popłoch. Co to było? A jeśli... to nie był wypadek? Nie, nonsens, niemożliwe: na schodach w obcym domu! Taką robić ostentację, takie widowisko z siebie! Już do czego jak do czego, ale do tego nie był zdolny. Nie, niemożliwe²¹.

Przywołane powyżej przykłady mają na celu przede wszystkim ukazanie, że Gruszecka z konsekwencją zrealizowała w *Przygodzie...* własne deklaracje dotyczące prowadzenia narracji w trybie „zsubiektywizowanym”. Należy jednak także odnotować, że jej sposób wprowadzania techniki narracji personalnej w powieści momentami nakłada się również na techniki opisu. Jest to uzasadnione ze względu na wspomniany już fakt zakorzenienia spojrzenia głównej bohaterki w dziedzinie sztuk wizualnych. W końcowych partiach powieści znajduje się fragment, w którym do opisu przyrody – o czym wprost informuje narracja – wkrada się głos Klary, specjalistki, identyfikującej poszczególne barwy w malarskim profesjolekcie:

Płaszczyzny ostygają, bzuwopopielate, ale te ścianki od spodu były całkiem żółte. Nad nimi krzaki (miedza granią) zaśnieżone, podnoszące w górę ramiona, czystożółte wykrzyki, wyrwijające się tym żółtym, jarzącym rzutem do góry. „Dobry ten żółty” uznała Klara „i ten kontrast z tym popielatofiołkowym”. „Czy też ja kiedy co zrobię?” jak przechodni chłop, spoglądający na zaprzężony pług, stojący na roli bez robotnika²².

Znamienne, że ujawnienie głosu postaci – a co za tym idzie, pełne wypowiedzenie, że za charakterystyką opisywanych barw stoi oko specjalistki – następuje w takim momencie fabuły, w którym artystka nie tworzy. Na początku powieści, gdy aktywnie rozwijała ona własną karierę, opisy starannie ukrywały jej myśli, o czym świadczył brak przytoczeń w mowie niezależnej.

Na koniec po raz kolejny pragnę zaznaczyć, że powyższe rozważania stanowią jedynie próbę; drobny przykład tego, jak jeszcze inaczej można sproblematyzować twórczość Anieli Gruszeckiej potraktowaną jako złożona heterogeniczna całość. Szczególnie analizy tego, co nazywam techniką prowadzenia narracji personalnej, można by z powodzeniem rozwinąć w oparciu o pozostałe artykuły pisarki wydrukowane w „Przeglądzie Współczesnym”, ponieważ w dużej mierze poświęcone są one właśnie tej problematyce.

Twórczość Anieli Gruszeckiej już od pewnego czasu trudno uznać za zapomnianą czy pominiętą przez literaturoznawstwo. Badania nadal ograniczają się

²¹ Tamże, s. 253.

²² Tamże, s. 301.

wprawdzie do niezbyt obszernych tekstów, jednak z czasem być może doczekamy się monografii z prawdziwego zdarzenia. Wielotomowa powieść o *Kronice* Galla z wytęsknieniem czeka na swoją narratorkę. Narratologia zaś, co staraniem się pokazać, ma przed sobą obiecującą perspektywę gruntownego zbadania form przenoszenia się w ramach „oburęcznej” twórczości pisarki abstrakcyjnych deklaracji do poszczególnych technik powieściowych i decyzji autorskich. Takie przedsięwzięcie powinno uwzględniać całokształt jej literackiej twórczości w dziedzinie fikcji oraz wszystkie jej wypowiedzi teoretyczno-deklaratywne, również te wyłuskane pomiędzy wierszami recenzji literackich autorki *Przygody*...

Być może jednak – a byłoby to zadanie niezmiernie wartościowe poznawczo, a przy tym, jak się zdaje, dalece trudniejsze, o wiele bardziej ryzykowne – zamiast dopatrywać się pośród myśli Anieli Gruszeckiej znanych nam i lubianych teorii Haydena White’a, należałoby u niej szukać spostrzeżeń i wrażliwości, które wówczas były czymś, co miało swoje miejsce w dyskursie intelektualnym epoki, a dziś funkcjonuje albo na jego marginesie, albo też nie ma go wcale.

Dziś nie sposób nam nie docenić choćby samej spostrzegawczości Gruszeckiej w dostrzeganiu istotnych wydarzeń literackich, które zdawały się niekiedy umykać jej współczesnym. Mowa tu zarówno o zjawiskach rodzimych – przykładem niech będzie rozpoznanie przez nią wagi twórczości Witolda Gombrowicza – jak i zagranicznych, o czym świadczy jej lektura (już w roku 1933) powieści *Do latarni morskiej* Virginii Woolf czy trafne odczytanie funkcji strumienia świadomości w *Ulissesie* Jamesa Joyce’a. Byłoby jednak błędem, gdyby przyszło nam ograniczyć się wyłącznie do tego. Daleko bardziej wartościowe wydaje się uczynienie tej obserwacji jedynie punktem wyjścia do dalszych pogłębionych badań, skupiających się na śledzeniu rozwoju jej myślenia o literaturze, które ostatecznie umożliwiłoby przedstawienie jej koncepcji w perspektywie diachronicznej. Jak słusznie zauważa Joanna Jeziorska-Haładaj, w artykułach Gruszeckiej da się dostrzec zarówno zarys teorii powieści punktu widzenia, jak i iserowsko-ingardenowskie antycypacje z zakresu teorii odbioru²³. Warto więc zauważyć, że o ile artykuł *O powieści* okazał się wdzięcznym przykładem, aby pokazać, jak pisarka na swój sposób pojmowała – a następnie według tego pojęcia wprawiała w ruch na kartach powieści – takie kategorie, jak narrator i narracja personalna czy opis powieściowy, o tyle późniejsze jej pisma – czyli *Stare i nowe w powieści współczesnej* z roku 1933 oraz *Klasyfikacja a życie na terenie powieści współczesnej* z roku 1934 – otwierają ciekawą drogę do poszukiwań w jej rozmyślaniach innych, dziś powszechnie w narratologii stosowanych, kategorii czy pojęć, takich jak choćby odbiorca wirtualny czy szerzej – odwołując się do fundamentalnej pracy Michała Głowińskiego – style odbioru.

²³ Zob. J. Jeziorska-Haładaj, *Opowiadanie i oddziaływanie*, [w:] *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. D. Ulicka, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2020, s. 351–353.

Należy natomiast podkreślić, że aby takie przedsięwzięcie się powiodło – wyjście od dynamiki pomiędzy teorią i praktyką ku przedstawieniu koncepcji Gruszeckiej w perspektywie diachronicznej – kluczowe wydaje się przyjęcie wszelkich konsekwencji poznawczych, jakie rodzi ujęcie jej pisarstwa jako heterogenicznej, polidyskursywnej całości, której poszczególne elementy stale na siebie oddziałują, zmieniając wzajemnie swoje znaczenie. Dogłębne i wyczerpujące opracowanie jej pisarskiego – literackiego i proto-teoretycznego – dorobku musi być połączeniem namysłu nad kształtowaniem się jej sposobów myślenia o literaturze, ale także nad przenikaniem tego myślenia do jej sposobów działania jako autorki literackiej prozy; innymi słowy należy wyjść poza opozycje (którymi sam się skądinąd w niniejszej propozycji posługiwałem), takie jak *krytyka a powieściopisarstwo*, *literatura a literaturoznawstwo*, *teoria a praktyka* etc. (zwłaszcza że w kontekście epoki granice tych opozycji dopiero się zarysowywały), a zamiast tego potraktować pisarstwo Gruszeckiej jako nieredukowalną, niepodzielną i dynamiczną całość. Dopiero wówczas, jak się wydaje, uda się udzielić wyczerpującej odpowiedzi na pytanie, kim była – dokąd zmierzała, a dokąd zawędrowała – autorka *Przygody w nieznanym kraju* jako badaczka literatury.

Bibliografia

- For Wiktor Weintraub. *Essays in Polish Literature, Language, and History presented on the occasion of his 65th birthday*, red. V. Erlich, R. Jakobson i in., Mouton 1975.
- Gruszecka A., *Klasyfikacja a życie na terenie powieści współczesnej*, „Przegląd Współczesny” 1934, nr 141, s. 54–67.
- Gruszecka A., *O powieści*, cz. 1, „Przegląd Współczesny” 1927, nr 57, s. 40–54.
- Gruszecka A., *O powieści*, cz. 2, „Przegląd Współczesny” 1927, nr 58, s. 215–238.
- Gruszecka A., *Przygoda w nieznanym kraju*, Kraków, 1957.
- Gruszecka A., *Stare i nowe w powieści współczesnej*, „Przegląd Współczesny” 1933, nr 132, s. 68–79.
- Jackowska M., *Melancholijna gra z „niewyraźnym” w Przygodzie w nieznanym kraju Anieli Gruszeckiej*, „Rocznik Studenckiego Ruchu Naukowego Uniwersytetu Warszawskiego” 2009, nr 7, s. 115–131.
- Jeziorska-Haładyj J., *Opowiadanie i oddziaływanie*, [w:] *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. D. Ulicka, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2020.
- Kraskowska E., *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4, s. 45–67.
- Markiewicz H., *Polskie teorie powieści*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

Sienkiewicz B., *Literackie „teorie” widzenia w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1992.

Wóycicki K., *Z pogranicza gramatyki i stylistyki (mowa zależna, niezależna i pozornie zależna)*, [w:] *Wiek teorii. Antologia 1*, red. D. Ulicka, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2020.

***Przygoda w nieznanym kraju & O powieści* by Aniela Gruszecka. Novelistic Practice in the Light of Theoretical Assumptions**

Abstract

The aim of the article is to present a proposal for a new approach to the work of Aniela Gruszecka. The question of implementing theoretical declarations concerning the contemporary novel in the author's novelistic practice is the central consideration.

The author compares two model texts by Gruszecka – representing, on the one hand, literary work and, on the other, theoretical inquiries – *Przygoda w nieznanym kraju* and *O powieści*, focusing on the techniques of description and the way of conducting personal narrative.

The most important conclusions include the conviction about the cognitive value of further comparative studies emphasizing the mechanisms of interdiscursive dependencies in the work of Aniela Gruszecka, as well as emphasizing the value of her proto-theoretical findings for Polish literary studies, despite the lack of their institutional affiliation.

Keywords: Aniela Gruszecka, novel, narratology, interdiscursivity, literary criticism of the interwar period, description techniques in the novel.