



# ZAGADNIENIA LITERACKIE

DAWNIEJ

ŻYCIE LITERACKIE

DWUMIESIĘCZNIK

POŚWIĘCONY NAUCE O LITERATURZE

Rok <sup>IV</sup> X — Zeszyt I

Styczeń—Luty

1946

Ł ó d ź

1946

---

Oddział Łódzki Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA „POLONISTA“

## TREŚĆ ZESZYTU I:

	Str.
Od Redakcji . . . . .	1
Stefan Żółkiewski: Potrzeby metodologii nauk humanistycznych w Polsce . . . . .	2
Jubileusz czterdziestolecia pracy naukowej prof. Juliusza Kleinera . . . . .	9
Juliusz Kleiner: Pojęcie stylu . . . . .	9
Roman Ingarden: O różnych rozumieniach „prawdziwości“ w dziele sztuki . . . . .	12
Karol Zawodziński: Wersyfikacja „Dożywocia“ . . . . .	20
Andrzej Boleski: Wśród czasopism: O poezji i poezjach . . . . .	27

---

Redaktor naczelny:

**Juliusz Saloni**

Kolegium redakcyjne:

**Janina Kulczycka-Saloni, Stefania Skwarczyńska**

*Wydane z zasilku Ministerstwa Kultury i Sztuki*

---

Cena numeru pojedynczego zł 25.—

Warunki prenumeraty „Zagadnień Literackich“:

rocznie (6 zeszytów) zł 132.—

ADRES REDAKCJI:

**J. Saloni, Łódź, Al. Kościuszki 85, m. 6 — Telefon 1 09 11**

ADRES ADMINISTRACJI:

**Łódź, Piotrkowska 123 — Tel. 1 62 51, 1 27 62**

Pamięci Zmarłych Polonistów, ofiar  
najazdu niemieckiego, hołd składa

REDAKCJA

OD REDAKCJI

Wznawiamy przedwojenne Życie Literackie pod zmienionym z konieczności tytułem. Zamiast T-wa Polonistów wydawać je będzie Oddział Łódzki Towarzystwa Literackiego im. Mickiewicza. Dawny zespół redakcyjny wzmoczony został przez nowego członka Komitetu.

Mimo tylu zmian nawiązujemy do dawnej tradycji i pragniemy utrzymać dotychczasową linię naszego czasopisma. Służyć ono będzie przede wszystkim naukowym roztrząsaniom teoretyczno-literackim bez względu na kierunek ideowy i postawę filozoficzną autora artykułu. Zagadnienia Literackie winny się stać terenem, na którym spotkają się przedstawiciele wszelkich kierunków, gdzie tworzyć się będzie podwaliny naukowego badania literackiego.

Dlatego też zwracamy się do wszystkich prawników, którym sprawa humanistyki nie jest obojętna, z prośbą o współpracę i poparcie. Niech Pismo nasze będzie oparciem dla wszystkich wysiłków twórczych w zakresie naukowych badań literackich.

Redakcja



C 11 107

K 203-72 / 82 / 02

Stefan Żółkiewski

## POTRZEBY METODOLOGII NAUK HUMANISTYCZNYCH W POLSCE

### I. Rola naukowa metodologii

Do szczególnie dziś ważnych z punktu widzenia społecznej potrzeby a bezprzykładnie zaniedbanych u nas dyscyplin należy: metodologia nauk humanistycznych.

Humanistyka zbyt niedawno przestała być traktowana jako sztuka a nie nauka. Toteż zrozumienie dla zainteresowań metodologów nauk humanistycznych jest niewielkie. Z uśmiechem powtarza się dowcip o ostrzeniu noża, którego nigdy nie użyje się do krajania. Niewątpliwie przed metodologią stoją przede wszystkim zadania badawcze: teoria i krytyka nauki. Tym niemniej łatwo dostrzegalne są i bezpośrednio, praktyczne korzyści badań metodologicznych.

Od ćwierćwiecza co najmniej stało się banalnym frazesem, iż humanistyka przeżywa głęboki kryzys. Istotą tego kryzysu jest właśnie proces nadawania humanistyce charakteru naukowego. Za inteligentną wagą Poppera nie uważamy bynajmniej określenia *n i e n a u k o w y* za peioratywne. Tym niemniej sądzimy, iż istnieją pewne określone cechy naukowego zachowania się językowego i pozajęzykowego. Nie prowadzi to do aprobaty neopozytywistycznego hasła „jedności nauki”. Owszem godzimy się na dobrze, jak się zdaje, uzasadnioną strukturalną odrębność humanistyki w stosunku do nauk przyrodniczych (Marks, De Saussure, Durkheim, Weber). Tym niemniej jednak sądzimy, że nawet dla różnych typów strukturalnych nauki istnieją wspólne właściwości formalne (uwarunkowane społeczną genezą i funkcją nauki), które ją różnią od wszelkich pozanaukowych form aktywności intelektualnej człowieka.

Proces unaukowania humanistyki zaczął się przed 50 laty od uwydatnienia przez Dilthey'a i Rickerta odrębności metodologicznej humanistyki. Świadomość kryzysu przeżywanego przez tę wiedzę szczególnie była silna bezpośrednio po wojnie światowej, kiedy ukazało się wiele nieścisłych, lecz bogatych w treść społecznych programów polityki naukowej różnych dyscyplin humanistycznych. Rozmaici badacze na tle własnych pomysłów metodycznych próbowali kreślić nowe zakresy badań humanistycznych (Cysarz, Strzygowski, Walzel, Znaniński, Vossler i wielu innych). Ostatnio ten typ rozważań stracił znaczenie. Rozwój teorii dedukcji, rozkwit niektórych gałęzi logiki (teoria relacji), dalej szerokie rozpracowanie zagadnień naukowej semantyki (Tarski), zbudowanie metod badania logicznej składni języka nauki (Carnap, Ajdukiewicz) i w ogóle rozważania problemów teoretyczno-naukowych w sformułowaniu semantycznym spowodowało, że powstała możliwość prowadzenia bardzo ścisłych, sprawdzalnych, empirycznych badań nad teorią nauki, strukturą teorii, metodologicznymi dyrektywami danej gałęzi badań. Stąd niepopularność ogólnikowych i nieścisłych programów polityki naukowej, które upatrywały odrębność nauki w jakimś szczególnym zakresie badań czy mętnie określonym sposobie ujmowania zjawisk. Do

tej kategorii należały wszelkie propozycje tworzenia humanistyki jako nauki „rozumiejącej“ — a nie wyjaśniającej przyczynowo, poszukującej „sensu“ zjawisk, odwołującej się do określonego układu wartości, interpretującej rzeczywistość przy pomocy idealnych modeli itd. Depopularyzacja przecież tego typu badań szła w parze w ciągu ostatnich 10 lat z zanikiem badań nad metodologią humanistyki w ogóle. Jeśli nie brać pod uwagę książek młodych doktorantów, powtarzających bez cienia oryginalności (Keller, Grebe, Aron) to, co właśnie przed laty sformułowali wyżej cytowani pionierzy. Fakt, że nowoczesna technika badań metodologicznych rodziła się w środowisku logistycznym, spowodował, iż ci uczeni przeważnie wyszkoleni na naukach ścisłych na ogół im poświęcili swą uwagę. Stąd wysoki poziom metodologii teorii dedukcji, szeroka dyskusja metodologiczna na gruncie nauk matematycznych i stosunkowo bogate wyniki w zakresie teorii fizyki, a nawet ostatnio biologii. Z nauk humanistycznych interesowano się tylko psychologią (Carnap, Woodger, Hempel i Oppenheim) — właśnie ze względu na możliwość wiązania jej na gruncie tzw. behavioryzmu z naukami przyrodniczymi. Poza tym zaś na tle ogólnoteoretycznych konsekwencji tych badań starano się narzucić humanistyce podporządkowanie się zasadzie, iż sensowne zdania nauk humanistycznych, winny być przekładalne na język fizyki. To zatarcie zasadniczej odrębności dwu typów nauki — podyktowane było troską o empiryczność humanistyki (Carnap, Neurath, Kraft), ale równało się jednocześnie likwidacji niewątpliwie pomyślnie rozwijających się dyscyplin humanistycznych.

W tym stanie rzeczy rozwój badań metodologicznych, uprawianych przez znawców humanistyki, stał się koniecznością. Gdy u cytowanych poważnych metodologów znajdujemy ustępy, poświęcone humanistyce, są to zwykle luźne uwagi, nie poparte przygotowawczą pracą analityczną. W poważnej literaturze naukowej, którą do 1939 r. uważnie śledziłem, znam tylko jedną książkę poświęconą analizie metodologicznej określonego problemu nauk humanistycznych w świetle nowej logiki, jest to praca „Der Typusbegriff“ Hempla i Oppenheima. Poza tym mieliśmy co najwyżej artykuły lub ogólnikowe rozdziały w książkach. Powstaje więc potrzeba rozwinięcia monograficznych, przygotowawczych badań analitycznych, które by uprawdopodobniły wszelkie ogólne teorie metodologiczne w stosunku do humanistyki, która ciągle pozostaje dziedziną naukowo niezbadaną.

A wiedza ta jest potrzebna. Nie da się bowiem zaprzeczyć, że pełna świadomość metodologiczna, świadomość założeń danej wiedzy ułatwia i stawianie istotnych a nie pozornych problemów i osiąganie sprawdzalnych, empirycznych wyników.

Jest to szczególnie ważne na gruncie humanistyki. Wszyscy dobrze wiemy, że — jak pisał znakomity pionier naukowej wiedzy o człowieku, Leon Petrażycki, — pojęcia humanistyczne stanowią muzeum patologii naukowej. Jeśli do dziś w przeważającej mierze badania humanistyczne nie mają charakteru teoretycznego, wyniki nie są sprawdzalne, poszczególne prace są subiektywnymi popisami rozhuśtanej intuicji — to trzeba to w dużej mierze przypisać brakowi świadomości metodologicznej.

Jedynie środowisko badaczy marksistowskich kładło od lat szczególniejszy nacisk na problemy metodologiczne (Z nowszych rzeczy por. sprawozdania z moskiewskich dyskusji w amerykańskim „Philosophy of Science“). Niestety wyniki ich należało by dopiero skodyfikować, gdyż nie tworzą dostatecznie jednolitej całości.

Trzecim zagadnieniem w kolejności problemów empirycznej humanistyki będzie, możliwe do rozwiązania na gruncie załatwienia dwu pierwszych, zagadnienie rzekomej idiograficzności nauk humanistycznych. Cięży ono jak zmore nad niektórymi dyscyplinami (historia, wiedza o literaturze), mimo świetnego rozwoju nomotetycznej humanistyki na innych polach (socjologia, językoznawstwo i także lingwistycznie zorientowana wiedza o literaturze).

Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że nauką, jak mówił Petrażycki, nie jest wszelki zbiór sądów trafnych, ale zbiór sądów metodycznie uzasadnionych. Nie od rzeczy będzie także przypomnieć pogląd Kotarbińskiego, że nowoczesnie pojmowana filozofia — będąca warunkiem szerokiego wykształcenia każdego humanisty — jest niczym innym, jak krytyką metodologiczną nauki. W świetle tych przekonywujących opinii potrzeba wykształcenia metodologicznego dla każdego humanisty staje się jasna. Miałem możność wielokrotnego obserwowania, jak ostrość metodologicznej koncepcji nauki była zwykle czynnikiem towarzyszącym istotnie imponującym wynikom szczegółowym. Np. twórcy klasycznych teorii socjologicznych Durkheim i Max Weber byli jednocześnie autorami znakomitych prac metodologicznych, pionierzy empirycznych szczegółowych badań w językoznawstwie Troubetzkoy i Bühler poprzedzali swe książki świetnymi wstępami metodologicznymi, podobnie przedstawia się najlepsza znana mi książka z psychologii Rubinsteina, poprzedzona obrachunkiem metodologicznym objętości całego tomu. Podobna jest rola świadomości metodologicznej w płodnej i oryginalnej twórczości naukowej Znanieckiego czy Petrażyckiego.

Lecz taki sam stan rzeczy widzimy nie tylko u wielkich, oryginalnych myślicieli, ale i u młodych, początkujących uczonych. Zajmowałem się obserwowaniem rozwoju myśli u takich badaczy. Np. zmarły Franciszek Siedlecki, pionier lingwistycznych metod badań w literaturoznawstwie. Formułował swą teorię wiersza. Otóż właśnie na właściwą drogę, na właściwe spojrzenie na fakty wersyfikacyjne naprowadzała go niezwykle czujna metodologiczna analiza każdego kroku badawczego, ciągłe kontrolowanie naukowych uprawnień każdego sądu, poszukiwanie założeń każdej teoretycznej formuły, analiza dopuszczalności tych założeń, troska o wewnętrzną spójność teorii, jej logiczną poprawność. I to dawało wyniki — pozwalające Siedleckiemu już w pierwszych pracach rewolucjonizować całą naszą wiedzę o wierszu.

Brak ścisłych kryteriów naukowości sądu w humanistyce spowodował, iż na gruncie wiedzy o człowieku istniały i istnieją nadal przesądne pseudoteorie, których szkodliwość społeczna jest oczywista (razizm!). Tymczasem nie ma kryteriów o dość wyraźnym autorytecie, które by pozwoliły odrzucić te barbarzyńskie i umysłowo niedołążne kon-

cepcje. Funkcja społeczna nauki a zwłaszcza humanistyki jest ogromna. Musimy mieć pewność, że sądy tej nauki, na której opieramy się w działaniu, posiadają obiektywną wartość. To wszystko wymaga intensyfikacji badań metodologicznych nad humanistyką.

## II. Rola społeczna metodologii

Ostatnie słowa poprzedniego ustępu nawiązywały do zawsze aktualnej społecznej roli metodologii nauk humanistycznych.

W obecnym stanie rzeczy jest niesłychanie trudne korzystanie przy planowaniu i działaniu kulturalnym z wiedzy o kulturze. Każdy z nas zdaje sobie z tego sprawę — jak mało wpływa socjologia na technikę społeczną, jak mało wiedza o literaturze na politykę literacką, nawet psychologia na celowe postępowanie człowieka. W bardziej przodujących krajach (Ameryka, ZSSR) czynniki decydujące starają się przełamać ten bezwład humanistyki, ale są to dopiero zaczątki. Warunkiem pełnego i owocnego posługiwania się wiedzą humanistyczną w działaniu społecznym jest zwycięskie przeprowadzenie walki o jej empiryczność i sprawdzalność. O osiągnięcie tego — co w dużej mierze, jak przyznał w 1936 roku taki autorytet, jak Keynes — osiągnęła ekonomia marksistowska.

To zwiększenie zatem społecznego wpływu nauk humanistycznych zależy — jak widzimy — od pogłębienia badań metodologicznych nad humanistyką i to jest pośredni wpływ tych ostatnich badań na stosunki społeczne. Przyniesie to bowiem jednocześnie oczyszczenie atmosfery umysłowej z wszelkich pseudonaukowych nieporozumień, które długo i dobrze służyły reakcji społecznej, kwitnącej szczególnie w warunkach ciemnoty i przesądów.

Lecz możemy wskazać i na bezpośredni wpływ społeczny rozwiniętych i spopularyzowanych badań metodologicznych. Będzie to propaganda nowoczesnego racjonalizmu. (Odrodzona Francja wydaje pod redakcją Langevin'a i Joliot'a pismo „La Pensée — revue du rationalisme moderne“), propaganda rozpoczynania wszelkiego działania społecznego od rzetelnego poznania faktów. A wiemy, że empiryczna wiedza zespolona z działaniem, z praktyką, jest jednym z najważniejszych warunków postępu.

W naszej sytuacji historycznej rozwój metodologii nauk humanistycznych jest jeszcze niezwykle ważny ze względu na podjętą — po długich latach oczekiwania i walk — reformę szkoły polskiej. Reforma ta nie przeniknie do wnętrza szkoły, nie przeobrazi samej treści nauczania bez dostatecznego przeszkolenia kadr nauczycielskich. Otóż to, co najpilniejsze — to spopularyzowanie metodologicznie właściwego rozumienia kultury, człowieka jako jej twórcy, procesów dziejowych i ich prawidłowości. Trudno sobie wyobrazić, aby społecznie tak ważne nauczanie historii w szkole uległo jakiemukolwiek przeobrażeniu, jeśli młodzi nauczyciele nie nauczą się pojmować we właściwy sposób wzajemnych zależności różnych dziedzin życia społecznego, empirycznie i ściśle, analizować jego struktury, należyście wyodrębnić napędowe siły proce-

sów dziejowych. Trudno wyobrazić sobie jakieś masowe szkolenie wszystkich naszych nauczycieli historyków. Musi to być pozostawione ich samodzielnej pracy. I nie wystarczy zapoznać ich z niepowiązaną masą nowych faktów, dotychczas pomijanych z zakresu dziejów gospodarczych czy ruchów społecznych. Aby nauczyciel mógł samodzielnie te fakty powiązać i należycie interpretować — musi zdobyć zasadnicze podstawy teoretyczne myślenia historycznego, empirycznego wyjaśnienia procesów historycznych. I to jest pilne zadanie społeczne, które stoi już dziś przed popularyzatorami badań metodologicznych nad humanistyką.

### III. Dorobek polskiej metodologii humanistyki

W początkowej fazie rozwoju metodologii humanistyki na progu XX w. kiedy przodowały Niemcy, we Francji zaś błyszczała gwiazda pierwszej wielkości Durkheima, i Polska nie była zupełną pustynią pod tym względem: wystarczy wspomnieć studia Krzywickiego, Kelles-Krauz, Abramowskiego i młodzieńcze prace Znanickiego („Humanizm i poznanie“ pod znakiem F. C. S. Schiller'a, „Zagadnienie wartości“ i inne). A zwłaszcza wielokrotnie już cytowanego Petrażyckiego z jego kapitalną książką „Wstęp do nauki prawa i moralności“, gdzie został postawiony najistotniejszy problem: budowania teorii adekwatnych na gruncie nauk humanistycznych. Książka ta spopularyzowana została dzięki Landemu i Kotarbińskiemu koło 1930 roku.

Najbardziej doniosłym dziełem, którego wpływ dawał się odczuwać w ciągu lat, była wydana na progu niepodległości praca Znanickiego „Wstęp do socjologii“. Pod tym tytułem kryła się niezmiernie oryginalnie i szeroko zakreślona teoria nauk humanistycznych w ogóle. Myślowo wywieść ją można było z tendencji pragmatycznych, które na gruncie metodologii humanistycznej reprezentował i wielki Max Weber. Inicjatorska praca Znanickiego dawała owoce — dowodem świetne przeniesienie jego koncepcyj na grunt teorii literatury przez Konstantego Troczyńskiego, pierwszego, który u nas na serio miał ambicję uprawiania wiedzy o literaturze, jako wiedzy teoretycznej, nomotetycznej. Lecz Znanicki i jego niezliczeni uczniowie-teoretycy byli zbyt odosobnieni. Uprawiało się u nas niestety humanistykę „intuicji artystycznej“, humanistykę „zdrowego rozsądku“, humanistykę „erudycji archiwalnej“ i wreszcie dowcipną humanistykę „ciekawych problemów“. O sądach metodycznie uzasadnionych, o logicznie poprawnych i sprawdzalnych teoriach, o podporządkowywaniu się świadomym rygorem empiryzmu nikt właściwie nie myślał. Toteż nawet tak płodna i rewolucyjna pod każdym względem w naszym życiu umysłowym książka Kotarbińskiego „Elementy logiki formalnej, teorii poznania i metodologii nauk“, właśnie w rozdziale, poświęconym naukom humanistycznym, jest wyjątkowo ogólnikowa.

Tym niemniej fakt, że w Warszawie i Lwowie rozwijała się nowoczesna logika, że pracowali tu jej pionierzy i światowej sławy przedstawiciele — musiał ostatecznie zapłodnić i badania metodologiczne nad hu-



manistyką. Oczywiście metodologia teorii dedukcji i nauk ścisłych miała u nas podobnie jak i zagranicą imponujące osiągnięcia. Bo też nasi metodolodzy szczegółowo znali przede wszystkim nauki ścisłe.

Toteż dopiero w ostatnich latach przed wojną, zbliżony do filozofii E. Meyersona, krakowski uczony i badacz nauk przyrodniczych Joachim Metallman zapowiadał dużą książkę o determinizmie w naukach humanistycznych. A interesujące, nowoczesne i ścisłe prace temu właśnie zagadnieniu na gruncie humanistyki poświęciła Dina Sztajnberg.

W zakresie poszczególnych dyscyplin ci i owi badacze ogłaszali artykuły (Lutman, Poniatowski, Ossowska, Ossowski, Rajgrodzki i inni, szczególnie Szczurkiewicz i Szczepański, a także z filozofów Ajdukiewicz).

Ruchliwszym w zbieraniu i przekazywaniu podniecających nowin naukowych był Zygmunt Łempicki. Szczególnie duże pionierskie były zasługi K. Wóycickiego, który jeszcze w 1914 zaczął reformować badania literackie. Wokół niego też wytworzył się ruch młodych, którzy między 1934—39 starali się przełamać złe tradycje humanistyki. Wojna to wszystko zatrzymała. Zginęli najlepsi młodzi badacze: Siedlecki i Hopensztand.

Jak widać metodologia humanistyki u nas wegetowała. Przed 1939 były jednak już objawy zwrotu na lepsze. Trzeba do tych może nikłych, ale własnych tradycji nawiązać. Wykorzystać istniejący dorobek i pchnąć pracę intensywnie naprzód. Tym śpieszniej zaś trzeba pracować, że wyniki dotychczas osiągnięte nie są bezbłędne. I nie mogą na dłużej wystarczyć bez wyraźnej szkody społecznej. Zgodnie bowiem z dominującymi tendencjami w europejskiej teorii nauki i nasi metodolodzy nie tyle wychodzili od analizy faktów naukowych, ile od ogólnofilozoficznych założeń tzw. konwencjonalizmu (niezależne od doświadczenia zdania założone jako podstawa danej teorii, rzekoma niesprawdzalność empiryczna twierdzeń ogólnych tzw. praw natury). To były trudne do przyjęcia założenia, przeczyła im właściwie pod względem technicznym przeprowadzona analiza danych empirycznych. Odbiło się to np. fatalnie na najpełniej uformowanej teorii Znanieckiego, gdzie cały system klasyfikacji różnych dziedzin kultury jest swobodnie założony. A zagadnienia klasyfikacji nie są błahe, bo przesadzają, co w ramach danej teorii jest faktem, a co pozorem. Dla Znanieckiego np. utwór literacki jest obiektywizacją czynności artystycznej — a nie faktem językowym. Doświadczenie nam mówi, że w inny sposób sprawdzamy empiryczność występowania faktów językowych, a w inny sposób wartości artystycznych, które mogą być obiektywizowane w różnorodnym i nie językowym materiale. Przyjęcie więc danej klasyfikacji przesądza rzecz najistotniejszą: kryteria empiryczności sądów egzystencjonalnych. Otóż dla ogólnej teorii kultury rozstrzygającą nie może być z góry założona klasyfikacja, przesadzająca określenie przedmiotu badań dla nauk szczegółowych, a odwrotnie na podstawie rzeczywistej znajomości metodologicznej faktycznie istniejących nauk szczegółowych — można formułować takie sądy ogólne,

Przewyciężenie więc szkodliwych i obcych empiryzmowi przesądów konwencjonalistycznych jest bardzo pilnym zadaniem. A są one zakorzenione w naszej metodologii nauk humanistycznych. Przykład Znanieckiego nie jest odosobniony, przeciwnie można by tu jednym tchem cytować i resztę prac, które posiadamy.

#### IV. Praktyczne wnioski

Niewątpliwie o nikłości ruchu metodologicznego w zakresie humanistyki zadecydował brak w Polsce odpowiedniego środowiska naukowego. Nie było na żadnym uniwersytecie katedry, poświęconej temu przedmiotowi. Nie było nawet zleconych wykładów. O ile wiem, nikt ostatnio na ten temat nie miał nawet monograficznych wykładów. Nie ukazywały się żadne gruntowniejsze publikacje. Nie wychodził żaden specjalny periodyk. A artykuły poświęcone metodologii humanistyki i tematów pokrewnym były niesłychanie rzadko publikowane w pismach filozoficznych i socjologicznych.

Przynajmniej na jednym uniwersytecie trzeba stworzyć katedrę metodologii nauk humanistycznych.

Pozwoliłoby to już dziś na gromadzenie specjalnych bibliotek — a wiemy, że praca taka wymaga lat i specjalnej troski, aby była uwieńczona właściwym rezultatem.

Trzeba wprowadzić konieczne — jak starałem się wykazać — obowiązkowe kolokwium z tego zakresu dla wszystkich studiujących na wydziale humanistycznym, dla wszystkich przyszłych nauczycieli historii i języka polskiego.

Już dziś można przygotować wydawnictwo periodyczne, które mogłoby w znacznej mierze publikować i przekłady odpowiednich prac zagranicznych. To wyodrębnienie osobnego ośrodka badań metodologicznych nad humanistyką od badań nad metodologią nauk ścisłych jest konieczne. Dlatego też nie może nam wystarczyć ośrodek badań nad metodologią nauk ścisłych, który mamy w Krakowie przy prof. Zawirskim. Wśród teoretyków fizyki bowiem jest szczególnie modna neopozytywistyczna tendencja likwidująca odrębność metodologiczną humanistyki. Przy dotychczasowej faktycznej nikłej znajomości struktury teorii humanistycznych ta fałszywa koncepcja szczególnie podoba się zasłużonemu obrońcom empiryzmu w nauce. Otóż, aby pchnąć naprzód szczegółowe badania nad humanistyką taką, jaka ona jest faktycznie — a nie jaką sobie ad hoc projektujemy — trzeba metodologię humanistyki uniezależnić organizacyjnie od metodologii nauk ścisłych. Zwłaszcza, że jest to potrzebne ze względów społecznych, jak się wyżej wykazywało.

Na początek może najlepiej było by powołać taki ośrodek badań przy Uniwersytecie Łódzkim, gdzie jest duże środowisko socjologiczne. A taki kontakt z żywym nurtem badań humanistycznych byłby dla wszelkiego teoretyzowania metodologicznego konieczny i zbawienny.

Gdy zaś wykształcimy sobie w ciągu 4—5 lat zagranicą odpowiednią ilość specjalistów, myślę, że będzie koniecznym ufundowanie katedr metodologii nauk humanistycznych przy wydziałach humanistycznych wszystkich uniwersytetów.

## JUBILEUSZ CZTERDZIESTOLECIA PRACY NAUKOWEJ PROF. JULIUSZA KLEINERA

W roku 1946 przypada jubileusz czterdziestolecia pracy naukowej profesora dra Juliusza Kleinera. Czcigodny jubilat, wykładający obecnie w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim odebrał należny hołd w dniu 3 lutego 1946 r. Zebrani w Auli koledzy, uczniowie i goście uczcili jego doniosłe zasługi naukowe i pedagogiczne.

Imieniem byłych uczniów Ukochanego Profesora przemówił redaktor naszego Czasopisma dr Juliusz Saloni.

Redakcja Zagadnień Literackich przyłącza się do ogólnego hołdu, życząc Dostojnemu Profesorowi jak najdłuższych lat dalszej owocnej pracy w zakresie nauki o literaturze.

*Juliusz Kleiner*

### POJĘCIE STYLU

Paradoksalny na pozór fakt daje się stwierdzić w dziedzinie badań stylu literackiego: bogaty ich rozwój, w ostatnich dziesięcioleciach dochodzący do niezwykłego pogłębienia metod i wyników oraz wielkiej precyzyjności w ujmowaniu zagadnień poszczególnych, łączy się z brakiem ustalonego, ogólnie obowiązującego pojęcia, z brakiem wystarczającej definicji. Rzecz się tłumaczy tym, że dawane przez badaczy określenia są zwykle skrótem pewnej teorii stylu, próbą dotarcia do istoty zjawisk.\*) Tymczasem idzie przede wszystkim o co innego: by znaleźć pojęcie, któremu w sposób niewątpliwy podporządkować można składniki i stosunki badane przez analizę stylu.

Pojęcie stylu, zrodzone w dziedzinie sztuki słowa, w której oznaczało wladanie artystycznymi sposobami użycia słów i ich zespołów, przeniosło się do innych sztuk i poza sferę sztuki — co więcej, skryształizowało się najpełniej w obrębie architektury. Ponieważ w budownictwie odrębność i autonomia form, niezależność ich od kopiowania natury, ich logika własna, ich ustalenie, trwałość typu pewnego w różnych odmianach — występuje ze szczególną wyrazistością, nic więc dziwnego, że pojęcie stylu zyskało tu bezwzględną precyzję. Styl jest w architekturze jednolitością i prawidłowością form oraz ich zespolenia. Z jednolitością łączy się inny rys istotny. Budowla jest czymś samowystarczalnym, w sobie zamkniętym; ale jeżeli jest stylowa, utrzymuje coś z najgłębszej istoty społecznego świata ludzkiego, otwiera perspektywę na duchowość ludzi, którzy czy to ją stworzyli, czy włączyli ją w zespół swego życia: w stylu odczuwa się fizjonomię psychiczną twórców i zbiorowości, z której życiem budowla jest związana.

Architektura, najbardziej będąca przejawem uniezależnienia się człowieka od przyrody, najjaśniej też okazuje tory, jakimi idzie skon-

---

\*) Tak przedstawia się np. ciekawe i głębokie ujęcie stylu przez Zygmunta Łempickiego w rozprawie pomieszczonej na czele tomu tłumaczeń pt. *Z zagadnień stylistyki*, 1937.

struowanie sobie świata własnego, jest najpełniejszym wyrazem stosunku do rzeczywistości. Dwa bieguny w autonomicznym formowaniu życia unacniają się dzięki budowl: samodzielne określenie warunków życia codziennego — i samodzielne włączenie sfer tajemnicy zaziemskiej do bytu zbiorowości. Dom i świątynia z grobowcem — oto zwycięstwa budującego człowieka nad przyrodą. Dwa bieguny organizowania się społecznego ludzi znajdują materialne ramy: stała siedziba rodziny i zamknięta przestrzeń dla solidarnej zbiorowości, budynek publiczny i dom prywatny.

Toteż stosowane tu formy spontanicznie wyrażają postawę duchową. Styl staje się jednolitością i prawidłowością form, w której ukazuje się fizjonomia duchowa.\*) Zasadniczo: fizjonomia zbiorowości — styl architektoniczny odczuwamy jako coś ponadindywidualnego.

Na pozór w innym zupełnie kierunku idzie konstrukcja tego pojęcia w dziedzinie językowej. Jeśli rozpatruje się stosunek tradycyjnej gramatyki i tradycyjnej stylistyki, to właściwie gramatyce przypada w udziale teren prawidłowości i jednolitości językowej, gdy w stylistyce występuje różnaitość i dowolność — w gramatyce zbiorowa sfera ponadindywidualna panuje wszechwładnie, gdy w stylistyce głowę podnosi jednostka. Nie przebrzmiała też jeszcze definicja stylu jako języka indywidualnego.

Pozostając na terenie gramatyki i stylistyki takiej, jaką ukształtowała kultura klasyczna i humanistyczna (nowe bowiem językonawstwo zburzyło rewolucyjnie ich granice) — stwierdzić należy, że gramatyka zajmuje się systemem językowym pewnej zbiorowości i że język sprowadza do jego najprostszycich składników, tj. do zdań, słów, głosek, stylistyka natomiast bierze pod uwagę pewne zespoły wyrazowe użyte w sposób specjalny, zajmuje się językiem zaktualizowanym, zorganizowanym i zindywidualizowanym (niekoniecznie indywidualnym, bo np. język korespondencji handlowej lub język zarchaizowany są w stosunku do mowy ogólnej zindywidualizowane nie będąc indywidualnymi).

W myśl znanych pojęć de Saussure'a *langue*, system językowy należy do gramatyki, *parole*, wypowiedzenie do stylistyki. Nadto rozpatruje stylistyka zespoły słowne nie tylko ze względu na ich funkcję porozumiewawczą, lecz bada, jaki ich dobór, jakie ich użycie odpowiada pewnej treści psychicznej, zwłaszcza emocjonalnej, i może służyć wywołaniu pożądanych oddźwięków psychicznych: przekonywanie, wzruszenie, zaciekawienie, rozśmieszanie. Uwzględnia więc funkcję wyrażenia. Słowem — stylistykę zajmuje język zorganizowany, zaktualizowany, zindywidualizowany, traktowany jako wyraz.

\*) Schopenhauer uznawał styl za fizjonomię ducha.

Czy wystarcza to dla pojęcia stylu w zakresie twórców sztuki słowa? Każdy twór taki w stosunku do języka ogólnego jest czymś zorganizowanym, zaktualizowanym i zindywidualizowanym — więc teza, że badanie takiego języka jest badaniem stylu, byłaby określeniem tautologicznym: kto bada język twórcy literackiego, bada jego styl. To jednak za mało. Pozostaje jako cecha badań stylu traktowanie języka ze względu na funkcję wyrażenia. Ale znowu twór językowy, który nie tylko coś znaczy, lecz coś wyraża — jeszcze nie jest stylowy.

I teraz okazuje się, że tu również istotne są cechy uwydatnione w pojęciu stylów architektonicznych. Dopiero jednolitość i prawidłowość czyni twór stylowym.

Jednolity wszakże i prawidłowy jest twór językowy już dzięki temu, że widać w nim prawa języka, w którym został stworzony. Idzie jednak o to, iż poza prawami ogólnymi języka mogą z zespołami słownymi rządzić inne jeszcze prawa — i właśnie ich panowanie język zmieni w styl.

Wyodrębnić z nich należy pewną kategorię ściśle określoną i autonomiczną. Niezależnie od zmienności zespołów słownych i od zmienności tego, co ma być wyrażone, całością twórcy może włączyć wyraźny organizm foniczny o pięknej regularności. Piękno owo nadane zostaje przez powtarzalność schematów lub powtarzalność poszczególnych elementów czy zespołów. Taki samoistny w stosunku do słów organizm foniczny zmienia tok mowy w mowę wiążaną, w organizm wersyfikacyjny. Wersyfikacja wpływa decydująco na dobór i układ słów i zdań, czyli należy do czynników kształtujących styl, ale stanowi teren samoistny. Badanie stylu mowy wiązanej uwzględni prawa formy wersyfikacyjnej danego twórcy jako prawa stylotwórcze i dołączy do nich inne prawa, w zakresie zaś prozy w ogóle wszelkie prawa sięgające poza obręb ogólnie obowiązujących norm języka, będącego wyłączną dziedziną praw stylotwórczych.

Ale jeśli wszystkie owe prawa mają nadać twórcy wartość odrębną, muszą one być zrozumiane jako wyrażające pewną duchowość, jako przejaw psychicznej fizjonomii.

Styl jest to język zorganizowanych twórców słownych ukształtowany — poza działaniem praw ogólnych języka — według praw odrębnych w związku z określoną fizjonomią psychiczną zbiorową lub indywidualną \*).

\*) Można tu dla samego opisu zjawisk poprzestać na definicji: *Styl jest to język zorganizowanych twórców słownych, ukształtowany według praw odrębnych*, bo ciąg dalszy mieści już — teorię. Pojęcie stylu zbliża się więc do pojęcia języka odrębnego (u teoretyków niemieckich *Sondersprache*), którym pewna zbiorowość, np. zawód pewien, organizacja religijna, związek tajny, odgranicza się od ogółu i od jego mowy.

Co zaś do zrozumienia i odczucia praw jako przejawu duchowości, wynika stąd ważny postulat: jakkolwiek zasadniczym zadaniem badacza będzie opis zjawisk i stwierdzenie praw, zmierzać on musi do wykrycia sensu praw, ich wagi.

Prawa te mogą płynąć z celu praktycznego: tak kształtuje się styl podania, próśby, korespondencji handlowej lub styl telegraficzny. Mogą źródło mieć w temacie: styl opisu naukowego (określony i przez cel i przez temat), styl wojennego sprawozdania. Mogą zależeć od rodzaju literackiego: styl eposu, styl komedii — style ustalające się dzięki tradycji i nacechowane pewnymi konwencjami. Ale wtedy włącza — także inne źródło rodzaj literacki jest przejawem pewnej postawy psychiczno-społecznej.

Dochodzimy do najistotniejszej kategorii stylu, ale najbardziej wymykającej się ścisłemu ujęciu. Obok praw ogólnych języka, obok celu wypowiedzi poszczególnej, obok praw wersyfikacyjnych działają inne jeszcze stałe (stałe w obrębie jednego dzieła lub szeregu dzieł) prawa doboru i układu słów. One to z języka kształtują styl w znaczeniu artystycznym. W nich właśnie bada się istotne przejawy duchowości: fizjonomię psychiczną twórcy, grupy, klasy społecznej, narodu, epoki.

Mogą tu występować przejawy o charakterze ściśle indywidualnym. Jeśli wszakże są tylko, wyłącznie indywidualne, to łatwo obniżą wartość dzieła, odczute będą niekiedy jako jednostkowe dziwactwa.

Sztuka wszelka musi mieć walory ponadindywidualne. Musi wyrażać albo zbiorowość określoną, albo typ w jednostce twórczej bogato reprezentowany. Od tego zależy poziom stylu. Najwięksi — Shakespeare, Mickiewicz, Goethe, Dante, Homer — są właśnie tymi, w których stylu górują prawa ponadindywidualne.

Praw tych szukać pragnie badacz stylu. Nie wystarczą mu klasyfikacje i statystyka środków stylistycznych. Musi z ich jednolitości znaleźć drogę do interpretacji ich waloru, do zrozumienia praw rządzących, do odsłonięcia osobistości indywidualnej i fizjonomii zbiorowej.

*Roman Ingarden*

## O RÓŻNYCH ROZUMIENIACH „PRAWDZIWOŚCI“ W DZIELE SZTUKI

W dziejach teorii sztuki i estetyki, a także w szczegółowych studiach krytycznych, wielokrotnie zajmowano się sprawą prawdziwości w dziele sztuki czy dzieła sztuki i widziano w niej zazwyczaj jedną z wartości, które mogą lub nawet muszą być w nim ucieleśnione. Pogląd ten jednak nie uzyskał powszechnej zgody. Przeciwnie, niejednokrotnie go atakowano, głosząc, że w dziełach sztuki „nie chodzi wcale o prawdziwość“, i zarzucano, że jedynie w tzw. sztuce „naturalistycznej“ może być o tym mowa, ale że zarazem sztuka ta stanowi tylko jedną z postaci sztuki i to raczej pośrednią jej odmianę. Nie było przy tym jasne, czy prawdziwość sama dla siebie jest wartością poza-artystyczną, która jedynie pojawia się w dziele sztuki i podwyższa wówczas jego wartość ogólną, czy też jest czymś, co stanowi istotny składnik artystycznej, względnie estetycznej wartości dzieła, będąc sama jednym z czynników artystycznych natury, przynajmniej w ramach dzieła sztuki. To-

czące się w tych sprawach liczne, nieraz namiętnie prowadzone dyskusje nie doprowadziły do wyjaśnienia zagadnienia. Stało się to mym zdaniem przede wszystkim dlatego, że w dyskusjach tych posługiwano się słowami „prawda“ i „prawdziwość“ w sposób ogromnie wieloznaczny i mglisty. Nie ma chyba słowa tak często używanego, a równie wieloznacznego, i to zarówno w mowie potocznej, jak i w dyskusjach naukowych, zwłaszcza w sprawach związanych ze sztuką. Rozpiętość spływających się zwykle ze sobą znaczeń jest tak wielka, że gdy podejmie się wysiłek rozróżnienia i dokładnego określenia poszczególnych pojęć „prawdziwości“ względnie „prawdy“, to zaczyna się wydawać aż nieprawdopodobne, żeby tak liczne i tak różne znaczenia spływały się z sobą. Niemniej wysiłek ten trzeba podjąć, albowiem bez uzyskania w tej sprawie pojęć sprecyzowanych nie można się spodziewać postępu w toczących się na ten temat dyskusjach.

Temu też zadaniu poświęcony jest niniejszy artykuł. Muszę przy tym podkreślić, że zabrałoby to zbyt wiele miejsca i czasu, żeby przytaczać tu różne teksty z faktycznie istniejących artykułów i przeprowadzać ich interpretację, by pokazać, że faktycznie używano słów „prawdziwość“ i „prawda“ w tak wielu różnych znaczeniach. Toteż posłużyłem się metodą uproszczoną i przeprowadziłem na mym konwersatorium estetycznym (w którym biorą udział przeważnie osoby posiadające ukończone studia akademickie, a nieraz zajmujące stanowiska naukowe na uniwersytecie) dyskusję na temat prawdziwości jako czegoś wartościowego w dziele sztuki. Znaczenia, które tu staram się sprecyzować, zostały w przeważającej mierze przychwyczone na gorącym uczynku. Wkład z mej strony polega właściwie tylko na tym, że przeprowadziłem wyraźne rozgraniczenia i określenia poszczególnych znaczeń przy pomocy aparatury pojęciowej wypracowanej przeze mnie w zakresie filozoficznej teorii sztuki i że w sposób systematyczny uporządkowałem rozróżnione pojęcia.

## I. Prawdziwość logiczna lub ogólniej poznawcza

Słowa „prawda“ lub „prawdziwy“ używa się przede wszystkim w obrębie logiki lub teorii poznania. Rozróżniamy sądy (zdania orzekające) prawdziwe i fałszywe. Powiadamy mianowicie, że sąd jest „prawdziwy“, jeżeli stan rzeczy wyznaczony przez jego treść zachodzi niezależnie od istnienia sądu w obrębie tej dziedziny bytu, w której dany sąd go umieszcza. Sąd zaś jest fałszywy, gdy nie ma w niej tego stanu rzeczy. Ogólniej, ale zawsze w znaczeniu poznawczym, mówi się o „prawdziwości“ dowolnego wyniku poznawczego, uzyskiwanego w jakichkolwiek operacjach poznawczych, a więc np. w spostrzeganiu czegokolwiek, jeżeli wynik ten w jakikolwiek sposób stwierdza istnienie lub zachodzenie akurat tego i takiego przedmiotu, który „rzeczywiście“ istnieje w obrębie danej sfery bytu niezależnie od owego wyniku poznawczego. Jeżeli więc np. spostrzegam maszynę do pisania, na której właśnie piszę, w określonym doborze własności i istniejącą w obrębie świata rzeczywistego,

który zastają w doświadczeniu, to spostrzeżenie to jest wówczas w tym szerszym znaczeniu „prawdzie“, jeżeli ta i taka maszyna rzeczywiście istnieje w świecie.

„Prawdziwość“ jest tu więc pewną własnością sądu lub ogólniej wyniku poznawczego, która przysługuje mu w następstwie zachodzenia pewnego stosunku między sądem (wynikiem poznawczym) a pewną niezależną od niego „rzeczywistością“. Pochodnie „prawdą“ nazywa się sam sąd r e s p. wynik poznawczy prawdziwy. W przenośnym, ale również często, jeszcze od czasów scholastyki, stosowanym znaczeniu „prawdą“ nazywa się sam stan rzeczy wyznaczony przez dany sąd prawdziwy, a istniejący niezależnie od niego, lub ogólniej pewien byt, stwierdzony w pewnym poznaniu. Byłoby raczej wskazane unikać w tym wypadku słowa „prawda“.

Prawdziwość w znaczeniu poznawczym może występować w dziele sztuki tylko o tyle, o ile w jego obrębie występowałyby sądy w znaczeniu logicznym lub inne wyniki poznawcze, lub też, o ile by samo dzieło było jednym z wyników poznawczych. Istnieje więc tylko jedna sztuka, w której obrębie mogłaby się pojawiać „prawdziwość“ w tym znaczeniu: tworzą ją dzieła sztuki literackiej. Czy to istotnie zachodzi, to sprawa, którą należy osobno rozważyć, pamiętając o tym, że istnieje przecież jakaś istotna różnica między dziełami sztuki literackiej, a dziełami naukowymi, sprawozdawczymi, politycznymi i ewentualnie religijnymi, różnica, która chyba nie może się nie odbić na charakterze zdań, które wchodzi w skład danego dzieła. Co zaś do pozostałych typów dzieł sztuki (jak np. dzieł malarstwa, architektury itd.), to mogłyby się one o tyle tylko odznaczać „prawdziwością“ w tym znaczeniu, o ile same mogłyby uchodzić za wyniki poznania. To także sprawa wymagająca osobnego rozważania.

## II. „Prawdziwość“ odnosząca się do przedmiotów przedstawionych w dziele sztuki

Istnieje jednak skłonność do mówienia o „prawdziwości“ występującej w dziele sztuki w ten sposób, że pojęcie to da się trafnie zastosować do wszystkich sztuk „przedstawiających“, a więc zarówno do sztuki literackiej, jak do malarstwa, rzeźby, a być może nawet do niektórych dzieł muzyki, nie mówiąc już o takich sztukach, jak widowisko teatralne, pantomina, film itp. Muzyka zresztą nasuwa osobne trudności.

Pojęcie prawdziwości, które tu wchodzi w rachubę, dotyczy mianowicie przedmiotów przedstawionych w dziele i określa pewną własność, która im przysługuje w pewnych warunkach. M. in. może ona być tego rodzaju, że przysługuje im z uwagi na pewien stosunek między przedmiotem przedstawionym w dziele a przedmiotem poza-artystycznym, należącym do jakiejś rzeczywistości niezależnej od dzieła sztuki. Zależnie od wypadku i rozumienia tej rzeczywistości może ona jednak być jeszcze rozmaita, trzeba przeto te wypadki rozgraniczyć. A mianowicie:



IIa. „Prawdziwość“ jako „wierność“ reprezentowania przez przedmiot przedstawiony w dziele sztuki pewnego przedmiotu poza-artystycznego.

O reprezentowaniu przez przedmiot przedstawiony w dziele sztuki jakiegoś przedmiotu poza-artystycznego i w stosunku do dzieła transcendentnego mówimy tam, gdzie pierwszy z nich dzięki pewnym swym własnościom „udaje“ drugi przedmiot: podaje się jakby za kogo innego, niż sam jest, i w następstwie tego, gdy mu się to powiedzie, uchodzi za ten inny przedmiot. Zazwyczaj dzieje się to dzięki mniejszemu lub większemu podobieństwu jednego przedmiotu do drugiego, ale samo podobieństwo jeszcze nie wystarcza do „reprezentowania“ jednego przez drugi. Świadczy o tym np. podobieństwo, zachodzące między wielu sosnami tego samego lasu, w którym żadna drugiej nie reprezentuje i gdzie wskutek tego nawet, gdyby to podobieństwo było, jak mówimy, „uderzające“, nie jesteśmy skłonni mówić, że jedna sosna jest „prawdziwa“ w stosunku do drugiej. Trzeba jeszcze tej pewnej tendencji podawania się za drugi, nieobecny przedmiot, „zastępowania“ go, tak aby ten nieobecny przedmiot wydawał się nam osobiście obecny w tym, który go reprezentuje. O „prawdziwości“ natomiast mówi się nieraz tam, gdzie wierność reprezentowania zachodzi w tym stopniu, iż postać reprezentująca jest tak łudzaco podobna do postaci reprezentowanej, iż percypując ją prawie zapominamy, iż ona sama nie jest tym, za kogo się podaje. Na czym jednakże polega owo łudzące podobieństwo, czy na zgodności co do bardzo wielu cech obu przedmiotów, czy też tylko na takózsamości cech szczególnie charakterystycznych i narzucających się w percepcji, czy wreszcie na odtworzeniu cech istotnych, czy jeszcze na czym innym — to sprawa dla siebie, której tu rozstrzygać nie można, ale która dużą rolę odgrywa w zagadnieniu kompozycji dzieł sztuki przedstawiającej, a zwłaszcza w sprawie tzw. „realizmu“ i różnych jego możliwych odmian.

Funkcja reprezentowania, a w związku z tym i możliwość pojawienia się „prawdziwości“ w obecnie określonym znaczeniu, zachodzi np. we wszystkich historycznych dziełach sztuki literackiej. Np. Juliusz Cezar w „Kleopatrze“ Norwida „reprezentuje“ realnego Cezara. Ale już np. pan Zagłoba w Trylogii Sienkiewicza nikogo określonego nie reprezentuje, najwyżej jest „przedstawicielem“ — jak się nieraz wyrażamy — pewnego typu szlacheckiego w. XVII i jako taki i on — jak się mówi — „oddaje“ pewną rzeczywistość poza-artystyczną. W obu jednak wypadkach — na tym polega sztuka literacka — uwaga nasza spoczywa na samych przedmiotach przedstawionych, spełniających funkcję reprezentacji: one są tymi, które dzięki szczególnego rodzaju uludzie („udaniu“ — powiedziałby Norwid) „są“ jakby tymi, których reprezentują. To samo zachodzi w malarstwie historycznym, portretowym, a podobnie w rzeźbie.

Nie bez znaczenia jest przy tym dla posiadania, a zwłaszcza dla przypisania dziełu „prawdziwości“ w obecnie rozważanym znaczeniu, jak pojmuje się ową „rzeczywistość“ poza-artystyczną, która jest (lub jak

chęą niektórzy, ma być) w dziele sztuki reprezentowana przez przedmiot w nim przedstawiony. Różne bowiem co do tego zachodzą możliwości. Wskutek tego jedno i to samo dzieło raz może uchodzić za takie, w którym pojawia się „prawdziwość“ w obecnie rozważanym znaczeniu, drugi raz zaś za takie, w którym jej brak.

Mianowicie ową „rzeczywistość“ poza-artystyczną, zazwyczaj znaną perceptorowi dzieła z doświadczeń codziennego życia przed zapoznaniem się z dziełem pojmujemy albo 1) jako rzeczywistość *z a b s o l u t y z o w a n ą*, a więc jedną i tę samą i taką samą dla wszystkich podmiotów poznawczych i autonomicznie dla siebie istniejącą, a w szczególności istniejącą niezależnie od dzieła sztuki, albo 2) jako rzeczywistość wziętą w pewnym szczególnym aspekcie obiektywnym, przy czym jedna rzeczywistość może mieć wiele różnych aspektów i to zwykle nie współwystępujących ze sobą w jednym poznaniu\*), albo 3) może być wiele rzeczywistości różnego typu — jakich, to zależy jeszcze od filozoficznego ujęcia\*\* — z których raz ta, drugi raz inna bywa w dziele sztuki reprezentowana. W stosunku do niej przedmiot w dziele przedstawiony, a spełniający funkcję reprezentacji, może być „prawdziwy“ lub nie.

Jako osobny wypadek należy wyróżnić ten, w którym zachodzi ludzkie podobieństwo przedmiotu przedstawionego w dziele nie do pewnej „obiektywnej“ rzeczywistości, lecz w stosunku do subiektywnego — jak się to zazwyczaj mówi — „obrazu“ rzeczywistości, jaki z niej posiadamy czy to wyobrażając ją sobie w pewien sposób, czy też pojmując ją tylko tak lub inaczej. Ten subiektywny „obraz rzeczywistości“ może być przy tym albo ściśle *i n d y w i d u a l n y*, właściwy tylko jednemu podmiotowi psychicznemu (w szczególności perceptorowi dzieła lub jego twórcy), albo też niejako „ogólny“, przeciętny, nie tylko więc często powtarzający się w pewnym społeczeństwie, ale co więcej taki, który, jak nieraz mówimy, „utarıł się“ w nim dzięki podobnym reakcjom jego członków na otaczającą ich rzeczywistość, podobnym upodobaniom lub awersjom i dzięki wzajemnemu porozumiewaniu się ich między sobą. A więc np. obraz „rzeczywistości“ charakterystyczny dla małomieszczkańskiego świata i sposobu życia na schyłku XIX w., albo „obraz rzeczywistości“ właściwy romantycznemu sposobowi życia i odczuwania itp.

W związku z tym, że można tak rozmaicie rozumieć to, co jest lub ma być wedle intencji dzieła reprezentowane przez przedmioty w nim przedstawione, także i sama „prawdziwość“ w obecnie rozważanym zna-

\*) Takie aspekty mogą być różnorodne, zarówno w świecie materialnym, jak i ludzkim, gdy np. jeden i ten sam człowiek raz odsłania pewien dobór swych właściwości jako członek swej rodziny, drugi raz jako uczonec, trzeci raz jako polityk, czwarty jako pacjent, piąty jako typ przystojnego mężczyzny itp.

\*\*) Tak np. niegdyś L. Chwistek analizując typy dzieł sztuki zestawiał je z różnymi przez siebie rozróżnionymi „rzeczywistościami“. Por. „Wieleść rzeczywistości“. Ale oczywiście możliwa jest całkiem inna koncepcja „wieleści rzeczywistości“ niż ta, którą Chwistek wyznawał.

czeniu ulega zmianie swego sensu. Toteż w każdym wypadku, w którym mówi się przy pewnym określonym dziele o „prawdziwości“ w nim występującej, trzeba ją bliżej określić w myśl wprowadzonych obecnie rozróżnień. Jest to tym ważniejsze, że „prawdziwość“ w jednym znaczeniu może stanowić moment wartościowy w dziele, a w drugim znaczeniu może go nie stanowić, a przynajmniej może stać w innym związku z wartością estetyczną dzieła.

### IIb. „Prawdziwość“ jako proste podobieństwo przedmiotu przedstawionego w dziele do rzeczywistości poza-artystycznej.

Za specjalną odmianę „prawdziwości“ występującej w dziele uważa się nieraz prosty fakt podobieństwa przedmiotu przedstawionego w dziele sztuki do pewnego przedmiotu poza-artystycznego bez względu na to, czy zachodzi przy tym reprezentacja drugiego przez pierwszy, czy nie. To ma się zwłaszcza często na oku np. w dziełach sztuki literackiej, które w żadnym sensie nie są historyczne, a które mimo to uchodzą za „prawdziwe“, jeżeli to, co stanowi ich warstwę przedmiotową, jest podobne do znanej nam skądinąd rzeczywistości poza-artystycznej. Podobnie rzecz się ma w malarstwie lub w rzeźbie.

### IIc. „Prawdziwość“ jako przedmiotowa konsekwencja.

O pewną właściwość przedmiotów przedstawionych w dziele sztuki chodzi również w następnym rozumieniu „prawdziwości“, jednakże o właściwość, która już nie stoi w bezpośrednim związku z funkcją reprezentowania przez przedmiot przedstawiony czegoś, co samo jest poza dziełem. Chodzi o właściwość, która wpływa ze stosunków, jakie zachodzą między cechami *s a m e g* o przedmiotu przedstawionego w dziele. Mianowicie cechy jego mogą być albo zgodne między sobą, albo niezgodne, a nawet sprzeczne. W pierwszym wypadku mówi się zwykle o „prawdziwości wewnętrznej“ dzieła, chodzi zaś o tzw. przeze mnie gdzieindziej „konsekwencję przedmiotową“, a mianowicie o to, że przedmiot przedstawiony posiada wyłącznie cechy, które są *d o s t o s o w a n e* do jego natury, piętnującej jego całość, a określającej go jakościowo. Jeżeli ta „zgodność wewnętrzna“ zachodzi, to wcale to jeszcze nie znaczy, że przedmioty przedstawione w dziele są lub muszą być podobne do rzeczy występujących w poza-artystycznej przyrodzie, że więc sztuka, zachowująca tę wewnętrzną prawdziwość musi koniecznie być „naturalistyczna“. Dobory bowiem własności, które występują w przedmiotach realnych w przyrodzie lub w świecie przeżyć i struktur psychicznych ludzkich, stanowią tylko niektóre możliwości współwystępowania z sobą momentów jakościowych. Dowodzi tego choćby np. fakt, w jak wielkiej mierze różnił się świat istot organicznych w różnych epokach geologicznych. To-

też rozpiętość zespołów jakościowych, występujących w dziełach sztuki w przedmiotach przedstawionych, które zachowują wewnętrzną zgodność (konsekwencję przedmiotową), jest znacznie większa, niż ramy, w których obrębie pozostaje to, o czym nas poucza codzienne doświadczenie świata realnego. Przedmioty przedstawione w dziele sztuki mogą się więc odznaczać znacznymi „deformacjami“ w stosunku do przedmiotów występujących w świecie realnym, a mimo to zachowywać konsekwencję przedmiotową i być w tym sensie „prawdziwe“.

Czasem ta wewnętrzna zgodność jest brana pod aspektem właśnie tych zespołów własności, jakie pojawiają się w codziennym doświadczeniu przedmiotów świata realnego. Wówczas rozważane obecnie rozumienie „prawdziwości“, występującej w dziele sztuki, staje się pokrewne pojęciu „prawdziwości“ omówionej już sub II a. Niemniej akcentuje się tu przede wszystkim zgodność wewnętrzną, a nie taki lub inny stosunek przedmiotów przedstawionych w dziele do przedmiotów rzeczywistych.

### IId. „Prawdziwość“ jako charakter autonomii bytowej.

Całkiem inny wypadek rozważanej obecnie grupy rozumień prawdziwości w dziele sztuki stanowi „prawdziwość“, przy której chodzi o to, że przedmiot przedstawiony — dzięki czy to odpowiedniemu skomponowaniu, czy też dzięki sposobowi, w jaki jest przedstawiony w dziele i receptorowi narzucony — nabiera charakteru *a u t o n o m i i b y t o w e j*: Wydaje się, że istnieje tak właśnie, jak istnieją przedmioty realne, jakkolwiek jako tylko przedstawiony w dziele jest jedynie przedmiotem intencjonalnym, a jako taki istnieje heteronomicznie (niesamodzielnie), a nie rzeczywiście. Ten charakter autonomii, samorodności istnienia jest czasem tak silny i wyraźny, tak się nam narzuca, iż pod jego wpływem prawie zapominamy o tym, iż mamy do czynienia *d e f a c t o* z przedmiotami jedynie przedstawionymi, fikcyjnymi. „Bytem“ — „prawdą“, w jednym z poprzednio omówionych znaczeń poznawczych „prawdy“ — wydaje się nam to, co w dziele przedstawione. Charakter ten jednak nie musi wcale występować koniecznie tam lub też tylko tam, gdzie zachodzi wielkie podobieństwo przedmiotów przedstawionych do rzeczywistości poza-artystycznej lub też, gdzie funkcja „reprezentowania“ jest istotnie „wierna“ co do własności przedmiotów przedstawionych; przeciwnie, może występować tam, gdzie tej funkcji wcale nie ma i gdzie zarazem pojawiają się bardzo silne deformacje przedmiotów przedstawionych w stosunku do danej nam empirycznie rzeczywistości świata realnego. Prawdziwość więc tego rodzaju może się pojawić w sztuce wcale nie naturalistycznej, a mimo to trzeba ją będzie zaliczyć do sztuki „realistycznej“ (i to udatnej!). To pojęcie prawdziwości bowiem o tyle pozostaje w związku z omówionym *s u b* IIa, że gdyby dochodziło do porównywania przedmiotów przedstawionych w dziele, a odznaczających się

owym nadanym im charakterem bytowej autonomii, z przedmiotami realnymi, zachodziłoby między nimi istotnie podobieństwo, ale nie co do ich uposażenia jakościowego, lecz jedynie co do ich sposobu istnienia — efektywnego w przedmiotach realnych i jedynie pozornego, rzekomego w przedmiotach przedstawionych, ale tak się narzucającego perceptorowi, że za efektywny uchodzi. Do przyznania „prawdziwości“ w obecnie rozważanym znaczeniu dochodzi jednak nie przez porównanie z pozartystyczną rzeczywistością, lecz dlatego, iż perceptor stoi pod urokiem pozoru bytowej autonomii przedmiotów przedstawionych i że zarazem skłonny jest „prawdą“ nazywać to, co samo dla siebie istnieje.

## IIe. „Prawdziwość“ jako doskonałość ucieleśnienia.

Gdy jednak uświadamiamy sobie, że istnieją dzieła sztuki (a w szczególności dzieła sztuki literackiej), w których przedmioty przedstawione pozbawione są charakteru bytowej autonomii, a jednak dzieła te przez to nie stają się jeszcze „papierowe“, „martwe“, bo na miejsce tego charakteru pojawia się i n n y charakter bytowy, wówczas zauważamy, że wyłącza się tu jeszcze inne pojęcie „prawdziwości“, które należy wyodrębnić i sprecyzować. Ów odmienny charakter bytowy jest charakterem właśnie pewnej „nierealności“, i to nie w sensie prostego zaprzeczenia, braku realności, lecz w sensie pewnego pozytywnego zjawiska. Chodzi tu nie tylko o wypadki szczególnej fantastyki poetyckiej, ale o całą dziedzinę sztuki, w której świat przedstawiony występuje w charakterze „jak z bajki“, w swojej specyficznej „urojenowości“, w sztuce, w której wcale nie chodzi o nadanie pozoru rzeczywistości, lecz przeciwnie pozoru, swoistego piętna niereczywistości, świata iluzji, rojenia, jakby w jawę przeniesionego śnienia. I gdy sobie to uprzytomnimy, zdajemy sobie zarazem sprawę, że podobnie, jak tam, gdzie chodzi o wcielenie w przedmioty przedstawione charakteru bytowej autonomii (realności), tak i tu może się to udawać, lub też nie udawać, żeby przedmioty przedstawione występowały w charakterze nierealności, żeby miały ów charakter „jak z bajki“. I oto w obu wypadkach, gdy to się udaje, skłonni byłiby może niektórzy z nas mówić o „prawdziwości“ dzieła lub w dziele sztuki. O „prawdziwości“ mówi się więc w tym wypadku w nowym, innym, a może tylko ogólniejszym znaczeniu, niż poprzednio (sub II d), a mianowicie w tym, że „prawdziwym“ jest przedmiot przedstawiony w sztuce, jeżeli — dzięki odpowiedniemu sposobowi przedstawienia, dzięki „sztuce“ właśnie — w sposób doskonały ucieleśniony zostaje \*) w nim pewien charakter bytowy, a tym samym i danemu bytowi przysługujące jakościowe uposażenie. W tej doskonałości ucieleśnienia w przedmiocie przedstawionym zaznacza się pewna jego niezależność od perceptora, która skłania perceptora do przyznania dziełu „prawdziwości“.

*Ciąg dalszy nastąpi*

---

\*) Oczywiście tylko intencjonalnie, a nie efektywnie!

Karol Zawodziński

## WERSYFIKACJA „DOŻYWCIA“

Sukces wznowionego w ubiegłym roku „Dożywocia“ i słuszna decyzja umieszczenia go wśród reprezentacyjnych utworów teatru polskiego, przeznaczonych na jego występy zagraniczne, stwierdzają żywotność tego arcydzieła Fredry. Nie od rzeczy wydaje się więc nam analiza jego wiersza i rola jego wśród czynników nieśmiertelności komedii, zaczerpnięta z nieopublikowanego dotychczas nowego jej opracowania dla „Biblioteki Narodowej“.

### 1. Metrum

„Dożywocie“ jest napisane tetrapodią trocheiczną, czyli (mówiąc po polsku, a zarazem jeszcze ściślej) — ośmizgłoskowcem, w którym akcenty wyrazowe oraz, przy zbiegu kilku wyrazów jednozgłoskowych, logiczne przypadają na miejsca nieparzyste; jeśli zaś na nieparzystym miejscu nie ma akcentu, możemy go przy „skandowaniu“, tj. umyślnym wybijaniu taktu w recytacji w tym tylko właśnie miejscu położyć. Ten wiersz, charakteryzujący się, jak widzimy, stałą ilością zgłoszek i uporządkowaniem miejsc akcentowych, więc należący do sylabiczno-tonicznego systemu wersyfikacyjnego, został zastosowany przez Fredrę z wielką regularnością: na 1942 wiersze utworu naliczyliśmy zaledwie tylko 30 wierszy nie odpowiadających powyżej określonemu schematowi; z nich jednak większość da się do tego schematu sprowadzić drogą nie wymagającego wysiłku przeniesienia akcentu z miejsca, na którym się go w ogólnopolskiej mowie warstw kulturalnych umieszcza. W paru wierszach odstępstwo to tłumaczy się właściwościami gwary lwowskiej, charakteryzując jeszcze bliżej środowisko, w którym akcja się odbywa, np. „Kászlał-és — nie — w karty grałem“, lub „Zdrádział-és mnie tyle razy“, gdzie osobowa końcówka czasownika nie wpływa na zmianę akcentu łączącego się z nim słowa: do dziś dnia we Lwowie mówią „podrápałem się“. Analogicznie: „Galop-em się z miejsca kopnie“. Podobnież na prowincjonalizm wygląda akcentowanie trybu rozkazującego na ostatniej zgłosce, np. „Użycziéż mi waszej dłoni“, „Ach trzymáj, kto w Boga wierzy“, „I zapłać . . . fe! — Dać pod wartę“ (jeśli to nie jest urwane słowo „zapłacić“, co również jest możliwe w kontekście). Szereg innych wierszy da się sprowadzić do regularnego schematu przeniesieniem akcentu przy zbiegu dwóch słabiej akcentowanych wyrazów jednozgłoskowych,

np. „Dasz, daj — tó ty. Cóż u kata!“, „Otóz i on — Bogu dzięki!“ Muszę dodać, że tego rodzaju lekkich transakcentacji nie liczyłem, zwłaszcza, gdy przypadają na pierwszą stopę (to znaczy, w badanym przez nas wierszu, na pierwsze dwie sylaby), uważaną nie tylko w wersyfikacji polskiej — za dowolnie akcentowaną „odbitkę“ („przedtakt“, „anakruzę“), np. „A w mirt ubrał nasze skronie“, lub gdy w dalszych stopach dwojaka

akcentacja jest logicznie dopuszczalna, np. „A więc ty sam odkup sobie“, wreszcie, gdy transakcentacja mieści się w granicach rymu, wyraźnie przez to nakazana przez autora, np. „Nie nabita, prawda i to“,

Ostatni wiersz jest przykładem wewnętrznego rymowania, które tu zastępuje normalne rymowanie końcówek wierszy: wiersz ten nie znajduje odpowiednika rymowego w innym wierszu; takich, tylko wewnętrznie rymowanych wierszy jest kilka. Poza tym „Dożywocie“ jest parzysto rymowane lub, jeszcze częściej, w granicach czterech wierszy. Znajdujemy tu najrozmaitsze układy rymowe: rymy przekładane (abab), obejmujące (abba), a nawet, z przekroczeniem kombinacji czterowierszowej, odpowiedniki rymowe dopiero po trzech lub czterech wierszach; trafia się też rymowanie trzech lub więcej kolejnych albo przedzielonych wierszy. Pewna ilość wierszy w tej fantastycznej różnorodności rymowania, prześlizguje się bez rymu „uchodząc w tłoku“: tak w wierszu 301 („...Normę“), chyba by rym zastąpiony tu był przez assonans (w ścisłym, historycznym znaczeniu) z sąsiednimi końcówkami „łożę“ i „noszę“; kilka razy powtórzony w scenie siódmej II aktu wiersz: „Idź na miasto, mój Orgonie“ z sobą samym się chyba rymuje; w pierwszej zaraz scenie bez rymu obywatela się wiersz 115; przedtem jeszcze powtórzenie tego samego słowa w końcu wiersza stanowi rym w wierszach 62—63: „Pokażno mi te dukaty. — Nic dziwnego — ot dukaty!“.

Poza tym przydłużnym nawiasie, poświęconym rymowaniu „Dożywocia“, wracając do odstępstw od ścisłego porządku rozstawienia akcentów, znajdujemy dalej pewną ilość wierszy, w których odmienne od zwykłego zaakcentowania wyrazów przyszłoby nam już z większą trudnością: bez całkowitej wiary we własne słowa moglibyśmy uznać w wierszu „Nie — chodź i chodź — gdzie, na śledzia“, wstępne przeczenie tak silnie zaakcentowane, że następne wyrazy przez kontrast tracą na sile akcentu, tym bardziej, że wyobrażają monotonię natrętnie powtarzanych nalegań — w ten sposób wiersz miałby efektywne silne przyciski na pierwszej, piątej i siódmej zgłosce, a potencjalne zaakcentowanie spójnika „i“, co i przy skandowaniu godziłoby się z ekspresyjną recytacją wiersza.

Ale nawet i tego wątpliwego oparcia o rzeczywistość języka poza-poetycznego, o melodykę konwersacji (która pośpiechem dykcji całkowicie usprawiedliwia transakcentację w wierszu: „A widzi pan, widzi, widzi“) nie znajdujemy dla usprawiedliwienia odstępstw w wierszach dość ciężko nimi zamąconych metrycznie, mimo, że Franciszek Siedlecki zaliczałby takie wypadki jeszcze do „lekkich transakcentacji“, np. „Zapraszają nas do balona“, „Co? — Schował się — A to na co?“, „I weź się, weź do kuracji“; może do tej samej kategorii zaliczałby on ze względu na enklityczne odruchowo wspierające pytanie „Co?“, następujące wiersze: „I trzeźwo — co? przy tym silnie“, „Ha. — Kolká? Co? Pada, kona!“ — razem pięć wypadków. Ale i dla niego trudną transakcją stanowiąłyby następujące wiersze: „Chodź z nami, chodź — ja się proszę“. — „Nie — chodź i chodź — gdzie? — na śledzia“ (jeśli nie przyjmujemy przed chwilą podanego tłumaczenia) — albo „Przyjaciół młodzieży? —

Zwany“, lub „Więc balón — Nad Pijarami“, „Lecz sercé — blank! blank, panowie“, tym bardziej — „Mógł stanąć tutaj przede mną“, lub „Tam można wolno oddychać“. W sumie: niesprawdzalnych ani żadnymi właściwościami potocznego języka, ani drogą lekkiej wymiany akcentów między jednozgłoskowymi wyrazami — sześć wypadków (jeśli zgodzimy się na moje wyjaśnienie wiersza „Nie — chodź...“). Ign. Chrzanowski parę z nich cytuję na przykład tego, jak „poświęcał Fredro dla prawdy artystycznej formalną poprawność wiersza“, bo w nich „powtarza dosłownie rozmowę“; objaśnienie to, stanowiące odbłask panujących u nas w epoce powstawania znakomitej, zresztą, książki o Fredrze teorii wersyfikacyjnych, których głównym popularyzatorem był K. Wóycicki, nie może ostać się przy konsekwentnej analizie: czyż więc w innych wypadkach wiersz „Dożywocia“ nie jest dosłownym powtórzeniem żywej mowy postaci działających, ujętej w jednolitą sieć konwencji, zamieniającej ją w wiersz? i tylko przy zachowaniu tej jednolitości i ciągłości — niezauważalnej i dopuszczalnej? Inaczej byłby to obraz zakryty wszędzie taflą szklaną, w jednym tylko miejscu stłuczoną, abyśmy się lepiej przyjrzeni barwom malowidła.

Zresztą sprawa transakcentacji, jak pokazała polemika między mną, a ś. p. Franciszkiem Siedleckim\*), jest dość zawiła i wątpliwa. Czy w przytoczonych wypadkach transakcentacja była zamierzona przez autora i dokonywana przez wykonawców, czy też wiersz był czytany bez transakcentacji, a zrównany ze swymi sąsiadami odwołaniem się w świadomości metrycznej kulturalnego czytelnika do odwiecznej tradycji czystosylabicznego ósmiozgłoskowca, używanego zresztą i za czasów Fredry i aż od dni naszych, trudno powiedzieć. W każdym razie nieznaczną ilość odstępstw liczbowo wyrażająca się w paru promille (3, a nawet nie zgadzając z kryteriami Siedleckiego, 5, 7), świadczy o wyraźnym i dokonanym dokładniej, niż u wielu współczesników, zamiarze Fredry użycia wiersza sylabiczno-tonicznego, który był jeszcze wówczas nowością w poezji polskiej: minęło zaledwie lat kilkanaście od chwili, gdy istota sylabiczno-tonicznego wiersza została sformułowana przez teoretyków, a zachęceni przez nich poeci (Brodziński, Zaleski) podali pierwsze jego przykłady. Początek tej reformy wersyfikacyjnej\*\*) zbiega się z początkami

\*) Najobszerniejsze badanie zagadnienia znajdujemy w książce F. Siedleckiego: *Studia z metryki polskiej*, Część II. Problem transakcentacji w wierszu polskim (Wilno 1937). Por. także obszerną moją recenzję w „Życiu Literackim“ z września 1938 r. (i osobna odbitka) pt. *Nowe księgi o wierszu polskim*.

\*\*) Która od razu zainteresowała Fredrę, początkującego poetę. Wśród jego drobnych utworów znajdujemy *Noc bezsenną*, wolne tłumaczenie Goethego wierszem nierymowym (prawdopodobnie sprzed 1820 r.), poprzedzone — jak współczesne temu próby Brodzińskiego i Zaleskiego — graficznym schematem użytego metrum. Zainteresowanie to trwało do późnej starości, czego dowodem jest pierwsza wersja komedii *Jestem zabójcą*, z lat 1865—1868, pisana „wierszem miarowym“ ze wstępem uzasadniającym użycie tej formy.



naszego romantyzmu i jeślibyśmy przechylenie na stronę wiersza sylabiczno-tonicznego mogli uważać za cechę romantyczną, byłby to jeden jeszcze dowód za wysuwaną gwałtownie w naszym stuleciu ale dość słabo uzasadnioną tezą „Fredro — romantykiem“.

## 2. Wartości artystyczne wiersza Fredry

Wstrzymujemy się więc z przyjęciem tego twierdzenia wbrew tym, którzy chcieliby zrobić z naszego wielkiego komediopisarza „poetę“ w romantycznym tego słowa rozumieniu, jedynym, jakie wydaje się im prawdziwe. Ale jest i inne rozumienie słowa „poeta“, bardziej nowoczesne i zwłaszcza w ostatnich czasach we Francji rozpowszechnione. „Poeta“ = artysta w tworzeniu wierszy; poeta to ten, który z surowego materiału poezji, z języka, umie wydobyć autonomiczne wartości spojone w wiersz, jakby w nowy związek chemiczny, w nową swoiście działającą substancję, o właściwościach rozumowo niewytłumaczalnych i nie dających się sprowadzić do żadnych walorów ozdobnej mowy, zwanej „prozą artystyczną“; „poeta“ — którego twórczość emanuje „poezją czystą“, koncentrującą się materialnie choćby w kilku niewyczerpanej siły liniijkach. I w tym jednak rozumieniu Fredro „poetą“ nie był. Jego wierszowi nie można odmówić tego, co mu powszechnie przyznawali współcześnicy, tj. gładkości, wynikającej już w znacznej mierze z jego regularności metrycznej, a także innych zalet, bardzo cennych w zastosowaniu do komedii, o czym będziemy mówili za chwilę. Ale podczas gdy strona metryczna daje się ująć w ścisłe liczby (nie wyczerpując tym jednak całej charakterystyki wiersza, tak jak rysopis paszportowy a nawet zespół pomiarów antropologicznych człowieka nie zastąpi jego portretu), rzecz się ma zupełnie inaczej, gdy chodzi o głębsze i bardziej indywidualne właściwości wersyfikacji danego poety. Formułując nie dające się matematycznie udowodnić wyrażenia, przypiszemy wierszowi Fredry pewną płaskość, nie tylko w zwykłym metaforyczno-pejoratywnym znaczeniu. Nie tylko można mu zarzucić łatwe i pospolite rymy, łątaninę „dla wiersza“ niepotrzebnymi wstawkami, z których najbardziej charakterystyczną, spotykaną i w „Dożywociu“ jest „w tym sposobie“ na końcu wiersza, co daje możliwość użycia w następnym wierszu jakichś łatwych zakończeń w rodzaju „sobie“, „tobie“, „obie“: płaski jest także nieomal dosłownie, pozbawiony wypukłości, miąższości, którą nadają bogate, wyszukane rymy, wypchanie, wypełnienie organicznie związanymi ze stroną dźwiękową wiersza środkami stylistycznymi, obrazowością, plastyką: bo i styl Fredry „płaski“, co odpowiada płaskim, jakby dwuwymiarowym sylwetkom osób działających. Podczas gdy rasowego rzeźbiarza nęci bryła gliny do ulepienia z niej trójwymiarowego posągu, rysownik naszkicuje na jej powierzchni zaledwie linearne odtworzenie rzeczywistości: podobna różnica wydaje się zachodzić między Fredrą a takimi rasowymi mistrzami wiersza polskiego (pomijając różnice między nimi w gładkości, płynności, urozmaiceniu metrycznym, subiektywnej łatwości tworzenia), jak Wacław Potocki, Franciszek Zabłocki (sprawdźmy to np. na różnicy, jaką odczuwa się między wierszem „Zemsty“ a wierszem „Sarmatyzmu“, jako utwór dramatyczny

mimo analogii, o tyle mniej zręcznego, nie mówiąc już o stopniu oryginalności), Mickiewicz, Norwid; lub, że weźmiemy odmienny szereg: Andrzej Morsztyn, Krasicki (porównajmy znowu nieprześcignioną zwięzłość epigramatyczną precyzję bajek X. B. W. z formą bajek Jowialskiego), Asnyk. Wiersz Fredry, jeśli chodzi o jego współczesników, da się najlepiej przyrównać do wiersza Pola lub Zaleskiego.

Ale jeśli Fredro nie był „poetą“ w węższym sensie tego słowa, jako wierszopis, był on, jak już powiedzieliśmy, rymotwórcą gładkim i umiającym znakomicie pogodzić wymagania metrum z żywością i naturalnością dialogu \*, którego był niewątpliwie mistrzem: właśnie koncentracja patosu w ciasnych ramach metrum lub zbytńia precyzja konstrukcji uwydatniająca myśl, dowcip, byłyby sprzeczne z cechami potocznego języka żywych ludzi, jak również wyszukane, uniezwykające mowę, uderzające ucho rymy; rozlewność i swoboda bajek Fredry godzi się lepiej, niżby to było konczyją Krasickiego, w ustach przyjemnego gaduły Jowialskiego, z jego beztroskim, niewysilonym, nie liczącym się z czasem bytowaniem. Z punktu widzenia zalet dialogu rodzaj wiersza w „Dożywociu“ jest dobrany nad wyraz szczęśliwie.

### 3. Przyrodzenie ósmiozgłoskowca polskiego

Nie można bowiem użyć w utworze dramatycznym dla prowadzenia dialogu wiersza uderzającego swą kunsztownością, z trudem realizującego się w danym języku, rzadkiego w danej literaturze, nazbyt uniezwykającego mowę. Wiersz taki, który by mógł wnieść dodatnie wartości do krótkiego utworu lirycznego, raziłby przykro, użyty do przedstawienia rozmowy żywych ludzi: odstraszaającym przykładem tego mogą służyć niektóre poematy dramatyczne Leonarda Sowińskiego, pisane kunsztownymi metrami i strofami poezji lirycznej oraz analogiczne próby K. H. Roztworowskiego; zresztą już wielki Corneille mawiał: „il faut se servir au théâtre des vers qui sont le moins vers“ (trzeba się posługiwać w teatrze wierszem, który by był jak najmniej wierszem). Dramaturgia z prawdziwego zdarzenia używa w każdej literaturze jednej lub niewielu uświę-

\*) Z tego punktu widzenia rozpatrywany, wiersz ujawnia u Fredry swoje najogólniejsze, a dość tajemnicze znaczenie, które posiada w obszernych utworach epickich i dramatycznych. Dotyka tej kwestii Stanisław Ossowski (*U podstaw estetyki*), zaliczając wiersz do czynników stylizacji deformującej rzeczywistość (nie-poeci „toczą rozmowy płynnym aleksandrynem“). Ale „nawet na gruncie bardzo ostrej stylizacji dzieło może osiągnąć pewien realizm i wówczas ten realizm może mieć wartości specjalnego rodzaju... realizm dialogu napisanego wierszem... podoba nam się, że dzieło pomimo zadośćuczynienia wymaganiom konwencjonalnym lub wymaganiom surowej regularności kształtów, mogło osiągnąć taki stopień realizmu. Podoba nam się, że w narzuconych formach udało się artyście chwycić rysy charakterystyczne dla przedmiotu odtwarzanego, że w sztywne kształty włożył tyle życia. W gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z zagadnieniem ogólniejszym: z zagadnieniem wartości artystycznych będących wynikiem walki swobodnych zamierzeń twórcy z narzuconymi ramami“ (str. 119—120).

conych przez tradycję miar wierszowych; wskutek przyzwyczajenia się do nich odbiorcy nie zwracają one skupieniu jego uwagi na treści dialogu, nie uniemożliwiają odczuwania wierszowanych „kwestii“ jako odcinków żywego porozumiewawczego języka ludzi. W poezji polskiej po wszechwładnym panowaniu w teatrze klasyków 13-zgłoskowych, przyszedł czas w epoce romantyzmu pod wpływem Szekspira i jego naśladowców na wiersz „biały“ 11-zgłoskowy „blank verse“ dramaturgii angielskiej), zbliżony do prozy nie tylko brakiem rymów, ale i licznymi niezgodnościami podziału logicznego z podziałem metrycznym, „przerzutami“ zdania z jednego wiersza w następny, czyli „enjambementy“ terminem międzynarodowym). Twórczość Fredry poprzedziła panowanie tego wiersza; posłuszny tradycji, za przykładem swych poprzedników używa on w „Panu Geldhabie“ i najbliższych po nim komediach aleksandrynu, ale czy odczuwa zbyt dużą pompatyczność tego metrum, uwydatnianą, wzorem francuskim, w świetności pojedynczych wierszy, stanowiących wówczas w tragedii klasyków, jak i w poematach opisowych, przedmiot niezmiernie starannego rzeźbienia i polerowania, co bynajmniej nie sprzyjało tej niewymuszonej i potocznej prostocie języka, która powinna cechować w teatrze dialogi żywych osób, zwłaszcza działających we współczesnej komedii; czy też może również znużony monotonią jego wyłącznego panowania, dość już wcześniej zwraca się do innych miar wierszowych: przede wszystkim do rymowanego 11-zgłoskowca, użytego przynajmniej częściowo w „Mężu i żonie“ oraz w „Ślubach panińskich“ (zaczętych w 1826 r.), gdzie sporadycznie zjawiają się też inne metra, mamy tam m. in. monolog Gucia 8-zgłoskowcem.

Ten zaś wiersz jest nie tylko najstarszym, panującym już w średnio-wiecznej poezji polskiej wierszem, ale i najpopularniejszym od owych czasów aż po dziś dzień, jeśli weźmiemy pod uwagę nie tylko zarejestrowanych przez dzieje literatury rymotwórców, co do których trudno by bez dokładnych statystyk zdecydować czy napisali najwięcej 13-zgłoskowców w utworach tej wielkości co „Argenida“ (albo jeszcze większych), czy triumfuje liczebnie 11-zgłoskowiec, zwłaszcza w oktawie tak chętnie używanej od czasu „Goffreda“, czy też 8-zgłoskowiec popularny zarówno w dłuższych utworach lirycznych (np. „Psalmy przyszłości“), jak i w epickich tasiemcach w rodzaju „Ducha od stepu“. Niewątpliwym faktem jest za to, że każdy prawie wierszokleta wiejski, każdy improwizator ludowy, każdy dowcipniś lubiący popisać się łatwością rymowania od razu wskakuje w tok 8-zgłoskowy. Zwróćmy uwagę na młodzież bawiącą się w „sekreতারza“: można ręczyć, że większość uczestników zabawy ucieka się do tego najłatwiejszego, najbardziej „częstochowskiego“ wiersza. Czemu się to dzieje, czy mechanicznym działaniem tradycji, czy jakimś wewnętrznym pokrewieństwem między miarą tego wiersza a ilością zgłosek w częstotkach naturalnie frazowanej mowy? W każdym razie 8-zgłoskowiec (czytostosylabiczny, tj. mieszany, z przewagą jednak wierszy trocheicznych, odpowiadających widać paroksytonicznej akcentacji polszczyzny) jest wierszem najpopularniejszym, jeśli nie na szczytach poezji, to w całości wierszowanej paplaniny. Czymże jest jednak nasza potoczna mowa, o ileż bliższa tego, co można nazwać paplaniną, niż obmyślanego i kunsztownie skon-

struowanego języka prozy naukowej czy sztuki poetyckiej? Dlatego też 8-zgłoskowiec, posiadając na równi z 13- i 11-zgłoskowcem zaletę zwykłości, a nawet w jeszcze wyższym stopniu niż jego konkurenci spopolitowany, najbardziej nadaje się do oddania żywości i potoczności mowy codziennej, jaką jest i powinien być dialog komedii. Ale i w dramacie, dramacie romantycznym, przeciwstawiającym się napuszonej, sztywnemu patosowi abstrakcyjnej tragedii klasyków, zbliżenie do mowy potocznej użyciem najbardziej bezpretensjonalnego spospolitowanego wiersza polskiego jest pożądane; w dodatku aktor jest silniej utrzymany w dyscyplinie metrum tym krótkim wierszem; dykcja jego nie przechodzi w prozę, jak to się dzieje najczęściej z 11-zgłoskowcem i z aleksandrynem, bardziej podległymi „przerzutom“ („enjambementu“); częściej wracające rymy przypominają uparciej i słuchaczom i wykonawcom, że przecież z wierszem zawsze mają do czynienia.

#### 4. Historyczne znaczenie inicjatywy wersyfikacyjnej Fredry

Z powyższych względów użycie 8-zgłoskowca przez Fredrę w „Dożywociu“, drugim po „Zemście“ utworze, pisany całkowicie tą miarą, możemy uważać za wynik szczęśliwego natchnienia i oryginalną inicjatywę poety, który w tym nie mógł się wzorować na literaturach, których znajomość pomagała mu w twórczości, tj. ani na francuskiej ani włoskiej (Metastasio nie może wchodzić w rachubę ze stylem swych „melodramatów“ dostosowanych do wymagań muzyki i wykonywanych śpiewem). Obie więc te komedie, stanowiące szczyt twórczości ich autora i zamknięcie zarazem znanego współczesnikom, najszcześniejszego okresu jego twórczości, mogą być uważane za trafne zapoczątkowanie nowej tradycji najwłaściwszego dla poezji dramatycznej polskiej metrum. Wprawdzie zupełnie niezależnie od Fredry, wiemy bowiem dokładnie, że pod wpływem Calderona, nie w komedii już, lecz w dramacie zastosuje ten wiersz Słowacki, pisząc nim swoje najoryginalniejsze, najbardziej swoiste dla jego dramaturgii i najwięcej przez niego samego cenione utwory („Książę Marek“, „Sen srebrny Salomei“, a także „Samuel Zborowski“ w stanie niewykończonym w jego spuściźnie i szereg in., dochowanych; zauważyć trzeba, że nie używa on regularnej tetrapodii trocheicznej, pozostaje przy tradycji czystosylabiczno-8-zgłoskowca, łącząc nim od czasu do czasu inne, najprzedziwniej mieszane metra); pierwszeństwa jednak nie podobna odmówić Fredrze. Tę nową tradycję podejmuje „Młoda Polska“ w swej — cokolwiek byśmy mówili o absolutnej jej wartości — nadzwyczaj bujnej i dominującej przez pewien czas w literaturze poezji dramatycznej. Różnej wartości i różnych kategorii literackich, różnie też dające się ocenić w szerszych ramach czasu i przestrzeni dzieła, takie jak „Wesele“ i „Zaczarowane koło“ zawdzięczają niewątpliwie znaczną część swej popularności możliwością trafienia do ucha publiczności wierszem łatwym i nie fatygującym uwagi, wierszem, z którego Wyspiański i Rydel korzystaliby w poważnej części swej twórczości, ale i późniejsi epigoni młodopolskiej dramaturgii, że wymienimy K. H. Rostworowskiego i L. H. Morstina, pomijając jednorazowe występy innych. Jeśli z wymienionych utworów, zwłaszcza z „Wesela“, niejedno po-

większyło „przysłowia mowy potocznej“, zawdzięcza się to również szczęśliwie wybranej mierze wiersza: wszak i z komedii Fredry żadna nie upowszechniła tyle swych wierszy w żywej mowie ogółu, co „Dożywocie“ wraz z „Zemstą“.

*Andrzej Boleski*

## W Ś R Ó D C Z A S O P I S M

### O POEZJI I POETACH

Takim wspólnym tytułem obejmując szereg wynurzeń, jakie się pojawiły w ostatnich czasach na temat twórczości poetyckiej i w ogóle pracy pisarza, a nadto parę charakterystyk oddzielnych. A co w tym zakresie godne uwagi, to wszystko wyszło spod pióra samych poetów. I tak jest właśnie dobrze. Oni to przed wszystkimi innymi czują się powołani do odpowiedzi na pytanie, jakimi drogami chce iść w przyszłość poezja nasza. Niepokoilo ich to już pod uciskiem zmory wojennej. W ten odmět wątpliwości, w ten trud jasnego widzenia drogi koniecznej wprowadza nas — a głęboko wzrusza swą spowiedzią — Adolf Rudnicki: „My, którzyśmy kochali sztukę, czuliśmy się oszukani... Sztuka nie wypełniła swych zadań. Ponieważ nie wypełniła zadań — powiadaliśmy sobie — jest współwinną przeto, współodpowiedzialna za pieczę krematoryjne, za mydło z ludzi, za dzieci spalone żywcem. Nabraliśmy bezwzględniego przekonania, że sztuka popłynęła w fałszywym kierunku. Powinna — orzekliśmy — wyglądać inaczej, ale to całkiem inaczej, powinna mieć całkiem inny punkt wyjścia, i nurzać się w całkiem innych źródłach; powinna być jedna, moralna i w służbie prawdy, która wydawała nam się prosta i uchwytna, jak zawsze ludziom w obliczu śmierci... Powiadaliśmy sobie, że trzeba zniszczyć sztukę dotychczasową, wydrzeć jej piękno i związać z prawdą. Nie chcieliśmy piękna. Chcieliśmy tylko prawdy.“ (*Piękna sztuka pisania*, „Kuznica“ Nr 12, z 18 listopada 1945). Tak było zrazu, takim był pierwszy odruch. A dzisiaj? Zapewnieniom pisarzy, że się zmienili, autor nie bardzo dowierza: „Brak książek jest wiernym stróżem tych cennych wyznań, których moc podważa prawdopodobnie pierwsze publikacje“. Z podziału, jaki — oczywiście upraszczając sprawę — autor przeprowadza pośród pisarzy odpowiadających na pytanie, „jaka powinna być literatura“, widać, że nieufność jego dotyczy wyłącznie (może tylko zwłaszcza) tak nazwanych przez niego „tradycjonalistów“. „Mowa tradycjonalistów jest mową rozłożonych bezradnie rąk“. Drugi obóz — to „rewolucjoniści“: „Ci, jak zwykle rewolucjoniści, waleczą. Nie mówią zbyt dobrze, mówią ciężko, nurzają swe niespokojne ręce w czułych wnętrznościach ludzkich, — bo czymże innym jest sztuka? — pchają się z receptami, których być nie może, popelniają setki głupstw, jak zwykle pionierzy. Ale w tym, co mówią, jak w gniewie proroków, tłucze się lęk minionej nocy, drży głos przestrogi ukrzyżowanego świata: nigdy, nigdy więcej tego rozdwojenia! nie masz prawa do piękna, jak długo istnieje jedna choćby szansa powtórzenia się tego, co było!“. I oto tak — w tej dokonanej harmonii piękna z prawdą — snuje się na tej karcie z „Dzienników“ rzecz aż ku najwyższemu u końca akordowi, kiedy autor nawiązując do starej legendy o paru sprawiedliwych, dla których Bóg wstrzymuje swój wyrok zagłady nad pełnym grzechów

światem, zamyka całość wyznaniem: „Proroków już dawno nie ma. Ale, proszę, proszę was, wskażcie mi pisarza, w którym legenda ta nie budzi tajemnej, drżącej, szalonej, radosnej, jedynej nadziei!“.

Wołanie o harmonię piękna z prawdą rozlega się także i w bardziej teoretycznych rozważaniach. Przoduje tu innym Mieczysław Jastrun, który też bodaj najwięcej okazuje zrozumienia dla tejże dążności, realizowanej w swoisty sposób przez wielką naszą poezję romantyczną. W niejednym z licznych artykułów swoich daje Jastrun wyraz swemu przekonaniu, że „właśnie artyzm najwyższy można ocalić tylko rewolucją moralną“. Na tej drodze widzi zetknięcie się poezji z współczesnością naszą. I z tego punktu widzenia obey ma są „stylizatorzy, których nasyca czysta gra wyobraźni“. Ci właśnie poeci, uprawiający owo „przestylizowanie“ winni są („częściowo“), że „dzisiejszy czytelnik oduczył się brać serio poezję“... Wyjmując te tak znamienne zdania z bardzo godnego utrwalenia artykułu pt. *Godzina myśli — wiek poezji* („Kuznica“ Nr 11 z 11 listopada 1945). Poemat Słowackiego, którego prekursorskie piękno i rewelacyjną prawdę życia duchowego kilkoma mocnymi rysami wydobył, staje się dla poety-autora punktem wyjścia dla rozejrzenia się w całym wieku następnym poezji europejskiej. Jakoby „w jednym błysku“ ogląda „całość obrazu“. Wzięcia syntetyczną jest mu właśnie owo wahanie się poetów i poezji pomiędzy prawdą i pięknem. W tym oglądzie (warto to podkreślić: podobnie, jak w omówionym studium Wyki) autor określa zwickłane linie rozwoju, ale nie nie przekreśla: „Nie wolno nam przekreślać tych zdobyczy, ale musimy odróżniać, wybierać i pamiętać, że to, co było zdobyczą w pewnym okresie, w innym może być zawadą“. Ostre wystąpienie przeciwko skrajnemu „stylizatorstwu“, zdanie w artykule (z myślą o pisarzach współczesnych) takie: „Kto przeżył tę wojnę, ma tylko jedną drogę: do „wielkiego ludu świata“, o którym marzyli także nasi najwięksi poeci“ — mogło to wszystko wywołać nieporozumienie, jakoby właśnie pisanie „recept“, „których być nie może“ (Rudnicki). Wyczuł dobrze Jastrun tę atmosferę z różnych stron idących nacisków i rozprawił się z nimi chyba ostatecznie w artykule *O pracy pisarza* („Kuznica“ Nr 15, z 9 grudnia 1945). Obok postulatów wejścia w nurt współczesności, wskazania związku „rewolucji moralnej“ z „najwyższym artyzmem“, brzmi tu głośno tak zdawałoby się proste i zrozumiałe żądanie: „Pozwólmy pisarzom pracować w zakresie ich sztuki“. Brzmi w wyniku ostatecznym szeregu znanych przecież dobrze przykładów, prawdę tę wielką ilustrujących, że „artysta, aby dokonać dzieła, musi wprząć w służbę sztuki całego siebie. Biada tym, którzy chcieliby oddać jej połowę serca“. Obrona swobody kroczenia własnymi, z istoty pracy artystycznej wywodzącymi się drogami skierowana jest przede wszystkim przeciwko owym działaczom politycznym, co to „są często podobni do tych, którzy w szlachetnym zapale wylewają wraz z wodą dziecko. Nie każdy z nich ma głębokie zrozumienie literatury. Często tracą cele dalekosiężne dla bliższych, nie mają cierpliwości, której wymagają „pieśni“, co jak wiadomo „długo rosną“.

Jakie to są więc te drogi własne dzisiejszej poezji naszej? Na ogół, poza odrębnościami indywidualnymi, obserwujemy dziś gromadny odwrót od awangardy, która przecież przed wojną zdawała się być zapowiedzią nowej, właśnie w przyszłość idącej poezji. A oto niewątpliwym chyba znakiem czasu jest, że dziś jeden z jej czołowych przedstawicieli ogarnia ją już prawie tylko wzrokiem perspektywy dziejowej, — jako zjawisko skończone i przebrzmiałe. Artykuł Adama Ważyka *U źródeł nowatorstwa w poezji* jest w znacznej mierze takim historycznym oglądem („Kuznica“, Nr 12, z 18 listopada 1945) Jest to przytem ciekawa próba objaśnienia zjawisk literackich

przemianami w życiu gospodarczym, społecznym, politycznym. Oczywiście w tak zwięzłym z konieczności ujęciu tylu kierunków nowatorskich, jak futuryzm, kubizm, nadrealizm itp., itp. nie mógł autor postawić wszędzie równie mocno też swoich. Ale wśród nich niejedna budzi żywe i trwałe zainteresowanie i obrazową postacią swoją wraża się w pamięć. Np. kiedy o futuryzmie włoskim czytamy, że „objawił się (w nim) bohaterski okres kapitału monopolistycznego. W siodle bohatera siedział kościotrup“. Albo: „Futurystyczne wybuchy poezji rosyjskiej, które dotarły do Polski po wojnie, brano u nas za wynik rewolucji, gdy tymczasem w ogniu rewolucji eksplodowały ostatnie bomby nagromadzonego przed wojną lumpiarskiego dynamitu“... Ale najistotniejsza jest końcowa charakterystyka i zarazem ocena poezji nowatorskiej. Ważyk odrzuca (ze względów, które tu musimy pominąć) mniemanie, jakoby poezja ta podnosiła zasadę „eksperymentu artystycznego“. Zjawisko to miało podług niego inny charakter: „Może słuszniej byłoby nazwać je nie pokojem technicznym. Poeta nie godził się na formy znane już i przyjęte, zmieniał i odnawiał środki poetyckie“. „Czy był to popęd do wynalazczości, czy walka?“, zapytuje autor i odpowiada: „Jedno i drugie przenikało się wzajemnie“. Ów „popęd do wynalazczości“ autor łączy z ogólnym w tym okresie pędem do inwencji technicznej, przedsięwzięcia kapitalistyczna „nadawała tajemniczą siłę“ zdolną przekształcać przedsiębiorstwa, niszczyć stare, budować nowe. „Magia wynalazku wykraczała poza naukowe tajniki techniki, stawała się przemożną siłą zdolną do przewracania naopak stosunków gospodarczych i ludzkich“. Ulega tej sile i dziedzina sztuki. „Odrzucając stare reguły i znajdując nowe, poeta miał nie tyle poczucie wynalazcy, ile satysfakcję człowieka przekształcającego świat“. Tak wystąpił popęd do walki — walki z treścią humanistyczną, — „kłamliwą“, „bo nie pokrywała się z praktyką społeczną“. „Nie mogąc zdobyć się na inną, prawdziwszą, prowadził boje o „nowe formy“, bez jasno określonych celów ludzkich, moralnych, społecznych, choć cele takie mogły mu być znane i bliskie. Słowem, nie mogąc przenieść walki o przewrót w życiu społecznym, robił przewroty w formach sztuki“. Mamy chyba prawo w tej ostatniej, podkreślonej tu wypowiedzi widzieć coś więcej niż pogląd historyka, wysnuć z niej wniosek, że w tak do głębi zmienionych warunkach współczesności dzisiejszej zmienia się także postawa poety wobec zagadnienia przewrotów w sztuce.

Ale jakże inaczej brzmi płomienna, tętniąca poczuciem jedynej, bezwzględnej prawdy — właśnie obrona poezji nowatorskiej pióra Juliana Przybosa. Jego zaledwie pół strony „Odrodzenia“ zajmujący artykuł *Na linii poetyckiej* (Nr 56/57 z 23—30 grudnia 1945) jest z początku tylko stanowczym odparciem wszelkich zakusów na swobodę twórczą poety, na jego święte prawo do pozostania sobą. Odrzuca Przybós z oburzeniem uroszczenia zarówno tych, co wołają: „Poezja dla wszystkich! Poezja winna zejść w tłum...“, jak i tych, co radzą poecie „dobierać treść i formę do pojemności myślowej i przypuszczalnej wrażliwości estetycznej odbiorcy“. W wołaniu tamtych bardzo często „huczy demagogia ludzi objętych dla sprawy poezji, a potrzebujących jedynie materiału propagandowego... Propaganda (zaś) bywa pasożytem sztuki“. Drugim wyjaśnia: „Kto stawia takie wymagania poecie, nigdy nie pojmie ani poezji, ani poety. Najpierwszym obowiązkiem społecznym artysty jest obowiązek wobec sztuki...“ (uw. wszystkie podkreślenia pochodzą tu od samego autora; artykuł czerni się od tak już wzrokowo narzucających się — zdawa-

łoby się przecież — oczywistych prawd). Ale dopiero po tej odprawie rozwijają się tezy zasadnicze. Na doradę fikcyjnego rozmówcy: „Piszcie więc tak, żeby was mogli czytać i rozumieć ci wszyscy, którzy czytać umieją“ itp. — Przyboś odpowiada: „Czy może być poeta niezrozumiała? Nie, może być tylko wiersz nie dokształcony, niewykończony, a więc półfabrykat niejasny wskutek tego, że autor nie potrafił swojej wizji dać wyrazu doskonałego“. Cały następny wywód na temat „niezrozumiałości“ poezji nabiera pod piórem Przybosia szczególnej wagi — wypowiedzi bezwzględnie osobistej. Otrzymujemy, obok kilku wcześniejszych, a ostatnio zwłaszcza przedmowy do tomu *Miejsce na ziemi*, dokument, którego ważność wywodzi się wprost z pozycji, jaką twórczość Przybosia zajmuje od dawna i bez wątpienia nie na dziś tylko. Inaczej tu, niż u Ważyka, objaśnia się samo zjawisko poezji nowatorskiej, całkiem inną wyznacza się jej rolę. Oto: „jak w każdej prężnej epoce istnieją i teraz poezja nowatorska, poezja świadomie gardząca szablonami i odkrywająca nowe zasady poetyckiego piękna. Zrozumiałe jest, że takiej poezji nowatorskiej nie można mierzyć kryteriami starej poetyki, którą ona odrzuca, trzeba ją mierzyć jej kanonami, tj. tym, z czego te kanony się rodzą: trzeba ją mierzyć nową wrażliwością, trzeba ją cenić wzruszeniem, które ona odkryła. Trzeba dorosnąć psychicznie do jej wymiaru; trzeba poszerzyć swoją duchowość o jej zakres wzruszeń, trzeba ją przyjąć tak, jak się przyjmuje nową muzykę. Jeśli się do niej rozkwita i nie wznosi — nie ma się prawa o niej mówić“. Czy więc należy poezję tę, nowatorską, uznać za jedyną mającą rację bytu? Przyboś pytaniam tego wprost nie stawia, ale odpowiedź na nią daje, wyróżniając w sztuce (analogicznie do nauki) „odkrywców i wynalazców“ — i „popularyzatorów“. Połączenie się tu porównaniem, jakiego użył Majakowski w odpowiedzi swojej na zarzut niezrozumiałości. Jak istnieją niezliczne centrale energii elektrycznej, z których płynie prąd do wielu mniejszych stacji, z tych do jeszcze mniejszych, stąd dalej do miasteczka i wsi i do poszczególnych domów i chat — podobnie: „Są poeci — centrale, od których płynie prąd na wielu mniej odkrywczych, ale bardziej popularnych, „łatwiejszych“ autorów. Taka jest rola społeczna poezji nowatorskiej, bez jej odkrycia poezja popularna wyschłaby w łożysku oklepanych form i banałów“. Wydaje mi się, że odpowiedź ta, którą Przyboś za swoją przyjmuje, zawiera nie tylko najwięcej powszechnie obowiązującej prawdy, ale że też jest istotnie nowym postawieniem sprawy. Jest niewątpliwie wyrzeczeniem się głoszonej ongi wylączności, ale też wyrazem faktycznego stanu rzeczy: ile mianowicie zawdzięcza poezja, literatura w ogóle, pionierskiemu trudowi nowatorów! Toteż kiedy poeta odwołuje się do przyszłości, która dopiero „rozstrzyga, ile w autorze niepopularnym było trwałych osiągnięć, a ile w popularnym nietrwałej aktualności“ — sądzymy, że ze spokojem może w tę przyszłość patrzeć. Ma jednak zupełną słuszość, domagając się by krytyka kładła pomost ku owej „szczęśliwej przyszłości“, „kiedy każdy człowiek będzie mógł korzystać ze wszystkich dóbr kulturalnych“. Bowiem „dzis — wiele, bardzo wiele zależy także od światłej krytyki, od umiejętności uprzystępnienia masom „trudnej sztuki“.

Zagadnienie stylu w poezji, w ogóle w literaturze współczesnej jest oczywiście w całej tej dyskusji, której ostatnie głosy tu rejestrujemy, zagadnieniem centralnym. Próbuje ją też w ten sposób ująć Jerzy Zagórski w zeszytach 5 „Twórczości“ (grudzień 1945) i już w tytule stanowisko swoje uwydatnia: „Dążenie do klasycyzmu“ chce widzieć autor jako jedynie zgodne z nową rzeczywistością. „Jest... celem tego artykułu wykazanie, że w obecnej fazie historycznej w sztuce jest nieuniknione zwy-



cięstwo form prostych...“ Stąd też wywodzi się bezwzględny sprzeciw autora względem kontynuatorów (jak podkreśla) awangardy, pojętej zresztą po prostu jako styl „mieszczańskich osobliwości“ w sztuce. Jaki to ma być klasycyzm, nie bardzo to jasno w artykule postawione, zwłaszcza wobec tego, że autor widzi „powrót do równowagi, rzeczowości“ w tzw. „syntetyzmie“ i „autentyzmie“, co przecież wymaga samo bliższych wyjaśnień.

Zamknijemy te uwagi postulatami, które przy końcu swego artykułu „Z rozważań nad drogami literatury współczesnej“ wypowiada prof. Juliusz Kleiner („Tygodnik Powszechny“ Nr 35 z 18 listopada 1945): „Chcemy literatury, która by wolna od fałszu i pozy a prawdą tchnąca, ujmowała pełnię życia, która by mocną podstawę miała w poznaniu rzeczywistości i która by jednocześnie zajmowała wobec świata postawę aktywną, twórczą, kształtującą... Niechaj pisarz będzie pełnym człowiekiem, zrośniętym z rzeczywistością społeczną i narodową, ale nie pochłoniętym przez jej chwilowe naciski. I niechaj czuje się za swoje słowo intelektualnie, etycznie i artystycznie odpowiedzialny.“ — Z pewnością znikąd to sprzeciwu nie wywoła.

\*

Przyboś artykuł swój *Na linii poetyckiej* zakończył, jak widzieliśmy, wołaniem o świat tego krytyka. Otóż ocenę jego ostatniego tomu pojawiło się więcej, ale bodaj jedna tylko realizuje w pełni wołanie poety. Autorem jej Kazimierz Wyka, a ukazała się w Nr 45 „Odrodzenia“ (z 7 paźd. 1945). Daleki od gołosłownej chwalby, zarówno jak od wzruszenia ramion (ma to być wyrazem poczucia wyższości, a jest najczęściej tylko znamieniem bezsily i bezradności myśli). krytyk wiedzą swą i talentem prowadzi nas nieomylnie w samo wnętrze tak przedziwnie swoistej poezji. Nie ulega przy tym, w swych założeniach i wnioskach, sugestii danych przez samego poetę określeń, co bynajmniej łatwe nie jest. Kiedy więc poeta oświadcza: „moje piarstwo... osadziłem tyleż na nieobliczalnym wzruszeniu, ile na woli wymiernego kształtu“ — krytyk poprawia: „przede wszystkim, głównie na tej woli“. Wyka wykazuje, jak Przyboś doszedł od obrazów „tylko w i e d z i a n y c h“ (właściwych Peiperowi) do „jak najściślejszej współpracy pomiędzy w i e d z ą p o e t y a j e g o o k i e m“ i „od baroku słów“.. „do oszczędnej wizji rzeczy“. Jednocześnie „rozbity został jego (tj. obrazu) charakter nieruchomy i opisowy“, co stanowi „analogię. zupełną z tym pomnożeniem możliwości wizualnych człowieka, jakiego dostarczyła technika współczesna“, a mianowicie kamera filmowa. Szeregiem charakterystycznych urywków ilustruje Wyka zasadnicze chwytty techniki poetyckiej Przybosia — i to w sposób absolutnie przekonywujący, niejednokrotnie wprost rewelacyjny. Odnosi się to zwłaszcza do zasadniczej tezy o przemianie, jaka się dokonała w poezji Przybosia w okresie wojny. W utworach dawniejszych — „w centrum jego obrazowania“ (którego osobliwość wywodzi się z wyżej wskazanej analogii) „jawi się u Przybosia c z ł o w i e k c y k l o p, człowiek zdolny do dzieł metaferycznych, na które nie stać go w świecie rzeczywistym“, ale co jest wyrazem „zaufania w jego siły twórcze“. Podaję tu jeden tylko z elementów analizy przeprowadzonej przez autora w stosunku do poezji Przybosia przedwojennej. Utwory powstałe w czasie wojny — cykle: „Póki my żyjemy i „Do ciebie o mnie“ — „zakreślają inne koło doświadczeń poetyckich Przybosia, tylko częściowo pokrywające się z zasięgiem przedwojennego kręgu... Uspokojeniu uległ onegdajszy niecierpliwy rozpęd, gwałtowna i spęzona dynamika kierunków

obrazowych". „Dokonało się u k l a s y c z n i e n i e i u c i s z e n i e (podkreślenie moje) obrazowania poety". Zniknął zwłaszcza „moment cyklopi", w czym podług Wyki „wyraża się podważona przez wojnę wiara w sam dynamizm kultury ludzkiej, jako zasadę niekontrolowaną"... „Na opuszczone miejsce wkroczył liryzm w rozmiarze nie spotykanym dotąd u poety". Jako dalszą przemianę autor wskazuje „rozbudzenie się świadomości, kto jest właściwym sprawcą... związków pomiędzy obrazem poetyckim, rzeczywistością a wzruszeniem, które odnajdujemy u Przybosia".

Sprawcą tym „jest samo s ł o w o, słowo, które w y r a ż a j ą c — s t w a r z a". „Rzeczy tknięte moim wyruszeniem przytaczają się słownie" — cytuje autor z „Jesieni 1942" — i dodaje: „Tę rolę słowo, znak nazywający pełniło u poety zawsze, ale teraz dopiero Przyboś podnosi je na tarczę". Zatrzymuje się dłużej nad tą krytyką. Jest ona bowiem takim niewątpliwie cennym i trwałym osiągnięciem w dziedzinie tak ciągle jeszcze skromnej w wynikach naszej poetyki. Bezwzględnie też trwałą jest jej teza końcowa, wskazująca, że owa „wola wymiernego kształtu", która zawsze prowadziła poetę, „nie należy do dziedziny przemijającego eksperymentu. Stanowi jedno z odwiecznych dążeń sztuki, któremu w poezji międzywojennej i obecnej nikt nie dał wyrazu bardziej ucziwego i męskiego niż Julian Przyboś".

## OD REDAKCJI

Książki do recenzji należy nadsyłać w dwóch egzemplarzach pod adresem: Redakcja „Zagadnień Literackich”, Łódź, Kościuszki 85, IV p.

---

# POLONISTA

DWUMIESIĘCZNIK

poświęcony sprawom nauczania języka polskiego  
wydawany przez Oddział Łódzki Towarzystwa Literackiego  
im. Adama Mickiewicza

Zeszyt pojedynczy 25 zł. Prenumerata roczna 132 zł

Adres Administracji: Państwowe Zakłady Wydawnictw  
Szkolnych, Łódź, Piotrkowska 123

---

## SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA „POLONISTA”

przyjmuje zapisy osób i instytucyj na członków Spółdzielni

UDZIAŁ 200 ZŁ, WPIS 20 ZŁ

Zarząd czynny codzien od godz. 12 do 14. Łódź, ul. Narutowicza Nr 58

---

*Drukarnia Państwowych Zakładów Wydawnictw Szkolnych w Łodzi,  
ul. Warszawska Nr 9*

D-09216—86/46

BIBLIOTEKA

Uniwersytecka

Gdańsk

C II 107