



# ŻYCIE LITERACKIE

(ZAGADNIENIA LITERACKIE.)

DWUMIESIĘCZNIK  
POŚWIĘCONY NAUCE O LITERATURZE

Rok V — Zeszyt 3-4

Maj — czerwiec — lipiec — sierpień  
1947

ŁÓDŹ

1947

---

Oddział Łódzki Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza  
SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA „POLONISTA“

GA 107

**TREŚC ZESZYTU III—IV:**

	Str.
Jan Trzynadłowski: O istocie fikcji artystycznej . . . . .	57
Wiktor Żirmunskij: W sprawie „metody formalnej“ . . . . .	64
Maria Brodowska: Lingwistyka a stylistyka . . . . .	76
Karol W. Zawodziński: Równodzielny ośmiogłoskowiec staropolski . . . . .	81

**Sprawozdania i oceny:**

Stefania Skwarczyńska: Nad książką K. Górskiego „Poezja jako wyraz“ . . . . .	89
Czesław Łatawiec: Nowe prace o twórczości Prusa . . . . .	95
Artur Hutnikiewicz: Nowe studium z literatury staropolskiej . . . . .	108
Janina Kulczycka-Saloni: Wśród czasopism	112

Redaktor:

**Juliusz Saloni**

Kolegium redakcyjne:

**Andrzej Boleski, Janina Kulczycka-Saloni**

*Wydane z zasłku Ministerstwa Oświaty*

Prenumerata roczna wraz z przesyłką pocztową ~~420~~ zł

Cena pojedynczego numeru 70 zł

Adres Redakcji: J. Saloni, Łódź, Al. Kościuszki 85 m. 7

Adres Administracji: Narutowicza 58, tel. 140-82. Godziny urzędowania: od g. 14 do 15 codziennie. Ze wszystkimi sprawami dotyczącymi administracji czasopism Polonista i Życie Literackie (również przesyłki pocztowe i pieniężne) należy zwracać się pod wyżej wskazanym adresem

Prenumeratę i wszelkie należności prosimy wpłacać na konto PKO VII — 1078 Spółdzielnia Wydawnicza „Polonista“

Zarząd czynny w poniedziałki od g. 17 do 19 Narutowicza 58, tel. 140-82

D 439-2/74/cz. 30, —



Jan Trzynałowski

## O ISTOCIE FIKCJI ARTYSTYCZNEJ

### 1. Ogólne pojęcie fikcji<sup>1)</sup>

Sztuka literacka, podobnie jak wszelka sztuka, wyrasta z życia i życiem się legitymuje. Nawet najbardziej abstrakcyjna twórczość artystyczna polega na takiej czy innej kombinatoryce „elementów zastanych” i znajduje argumenty dla swej sprawdzalności w otaczającym nas świecie. Sztuka jednakże nawet w swych naturalistycznych przejawach to nie naśladownictwo, ale wynik artystycznego przekształcania i przetwarzania. Świat przedstawiony w dziele sztuki zbudowany jest wedle innych zasad organizujących, niż te, które obserwujemy w obiektywnej rzeczywistości. Świat ten posiada charakter pewnej fikcji.

Rozważania poniższe mają na celu wyśledzenie podstawowych praw rządzących fikcją artystyczną, szczególnie w odniesieniu do utworu literackiego.

\* \* \*

Imaginowany świat dzieła sztuki skonstruowany jest zupełnie inaczej, niż świat realny. Biorąc więc pod uwagę ten zestrój cech świata sztuki, określić go możemy jako fikcję artystyczną.

Fikcję pojmować możemy rozmaicie. Gdy na plan pierwszy wysunie się problem innej logiki związków przyczynowych i sprawa przebudowy praw rządzących w przyrodzie, spotkamy się z tzw. światem fantastycznym. Będzie to tzw. fikcja estetyczna odnosząca się nie tylko do postawy „romantycznej”. Bo przecież liryczne przeżywanie świata to też swego rodzaju fantastyka.

Przetworzenie świata obiektywnego może iść po linii artystycznego dopełniania zjawisk przez celowo wykoncypowane związki, których istnienie i uznawanie jest nam niezbędnie potrzebne do pełnego przeżycia sensu istnienia. W takich wypadkach obraz rzeczywistości bywa dopełniany momentami zbudowanymi ściśle wedle „logiki obiektywnej”. Gdy zajdzie takie zjawisko (na terenie szeroko pojętego realizmu), spotkamy się również z fikcją, bo z całością mimo wszystko wytworzoną sztucznie. Tego rodzaju fikcję określić możemy jako fikcję intelektualną.

Istnieje jeszcze trzeci rodzaj tworzenia oderwanych konstrukcji myślowych dla celów nauki — fikcji naukowej. Jest ona bardzo ważna dla naukowej pracy myśli. Fikcja naukowa byłaby właśnie ze względu na swą autonomiczność i samoistne trwanie jak gdyby sięgnięciem świata artystycznego w odrębną świat nauki. Jednakże racja bytu

<sup>1)</sup> Por. J. Kleiner, *O fikcji intelektualnej w literaturze. Studia z zakresu literatury i filozofii*, W-wa 1925, str. 125 i nast.

fikcji naukowej nie leży w samym fakcie „artystycznego” istnienia tej konstrukcji. Podyktowana jest ona czym innym: fikcja naukowa ma być jedynie narzędziem pomocniczym w poszukiwaniu i budowaniu zasadniczych twierdzeń naukowych.

Termin fikcja określa więc pewną odrębność konstrukcyjną wytworów umysłu ludzkiego (świata sztuki). Jak już widzieliśmy, charakter tych odrębności opierać się może na rozmaitych aspektach i może być rozbudowany w różnych kierunkach. Tworzenie nowych praw, rządzących światem fikcji artystycznej zależy od nastawienia i programowych założeń szkoły, czy kierunku w sztuce, a także od indywidualnych zamierzeń poszczególnych twórców. O wskazanie jakichś zasad dość tu trudno: do wniosków doprowadzić może analiza prądów i dzieł jednostkowych, a wiemy przecież, że *quot opera tot modi*. Nas interesuje obecnie zagadnienie takie: w jakim zakresie fikcja artystyczna w dziele sztuki jest wynikiem przewyciężenia przez twórcę następstwa faktów, czyli jak twórca wyłamuje się mocą swej wyobraźni z realnie nieubłaganych pęt czasu. Idzie w tym wypadku o to, że pojęcie fikcji w sensie cudownego przetworzenia i zmiany rzeczywistości na kształty i związki jedyne i niepowtarzalne, może w pewnym momencie skonfrontowane z obiektywnym bytem doprowadzić nas do wniosku, iż ta realność obiektywnego świata zdołała już urzeczywistnić to, co w dziele wydawało się fikcją. (Dostatecznym argumentem może tu być odkrywanie przez naukę coraz to nowych praw i związków realnych, pełniejsze poznawanie tej rzeczywistości i jej „dopełnianie”). Fikcja okaże się przeto jedynie hipotezą. Natomiast w dziedzinie czasowości fikcja artystyczna zawsze pozostaje fikcją i ten właśnie aspekt postaramy się obecnie poddać analizie, uwydatniając przez to autonomiczność wizji artystycznej i zestawiając koncepcje malarskie z literackimi. Nadamy więc przez to pojęciu fikcji artystycznej sens czegoś zupełnie specyficznego i niezależnego.

## 2. Przełamanie form następstwa czasowego.

W rozplanowaniu perspektyw czasu wewnętrznego, w utworze literackim zachodzi charakterystyczne zjawisko apelowania do przeszłości i przyszłości w formowaniu zestrojów sugerowanych treści dzieła, przy równoczesnym ściąganiu jak gdyby tych szerokiach czasowych horyzontów na jedną syntetyczną płaszczyznę przeżywaną w całości dzieła terażniejszości. Utwór, w którym artystyczne zawartości rozwinięte są chronologicznie, a więc zgodnie z naturalnym porządkiem rzeczy, zdaje się ograniczać kompetencje przeszłości i imaginowanej przyszłości na rzecz stale narastającej współczesności, jaką świadomości odbiorcy podaje utwór, będący całością wyznaczników i całością przeżyć<sup>2)</sup>. Otóż więc czasowy aspekt tej całości, którą stanowi „konkretyzacja” dzieła,

<sup>2)</sup> W sprawie czasowego rozplanowania świata przedstawionego w dziele lit. por. R. In g a r d e n, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów, 1937.



zestawiony z aspektem czasowym analogicznie rozwijających się faktów rzeczywistych, zmusza nas do wniosku następującego: zjawiska obiektywne istnieją jedynie w absolutnej terażniejszości, nieustannie odpływającej w przeszłość i stale bogacącej swe treści utrwalonymi wynikami zmian już dokonanych, przeszłość jest pewnym wycinkiem „dokonanej” terażniejszości, oglądanym *sub specie* tych utrwalonych efektów zmian; przyszłość jest potencjalną możliwością dalszego szeregowania zjawiska zmiany i oglądania z kolei naszej terażniejszości w tej postaci już gotowej i utrwalonej; poprowadzenie granicy stałej pomiędzy zjawiskami zmiennymi i płynnymi możliwe jest tylko w dziedzinie ogólnego określenia — wskazać można natomiast na zasadnicze różnice w cechach: zmiana utrwalona, zmiana dokonywująca się i możliwość zmiany. W literaturze i te cechy są płynne: w chwili percepcji *w s z y s t k o* ulega zmianie i stale narasta nowymi warstwami cech i szczegółów, a więc jest nieutrwalone, ale stające się dopiero, ma zasadnicze cechy terażniejszości. W momencie zamknięcia procesu percepcyjnego *w s z y s t k o* kończy swą ewolucję, ulega utrwaleniu i tym samym odpływa niejako w przeszłość. A więc wizja artystyczna w utworze literackim nacechowana jest ogólnym syntetyzmem czasowym oraz jednolitością aspektów, a wewnętrzne apelowanie do przeszłości lub przyszłości jest związane z koniecznością układania związków i nawarstwienia faktów. W przeżyciu natomiast (inaczej niż w funkcjonalizmie lub układzie strukturalnym) panuje postawa zasadniczej jedni czasowej i na tej oto właściwości zasadza się odmienność fikcji artystycznej w stosunku do rzeczywistości realnej. Wskazanie tego syntetyzmu umożliwi fakt, iż utwór literacki to tylko wycinek całości „bytu”. Rzeczywistość obiektywna natomiast jest trwałym i nigdy nie zamykającym się *continuum* faktów i związków.

W dziedzinie twórczej wyobraźni pisarz potrafi jednak zupełnie inaczej zapanować nad tym prawem czasu, które wyraża się koniecznością stałego przemijania faktów i spychania ich w dziedzinę zjawisk już spełnionych i dokonanych — w sferę „przeszłości”. Chronologiczne rozwijanie treści wyobraźalnych jest zabiegiem stosunkowo prymitywnym. Twórca komponuje swe artystyczne całości wedle innej zasady: przszeregowuje je achronologicznie, wydarzenia wcześniejsze ukazuje później, skutki umieszcza przed przyczynami, zaciera często naturalną linię związków, lub sugeruje związki, które świadomość odbiorcy musi później uznać za nieistotne z „realnego” punktu widzenia, a ważne jedynie dla dynamicznego układu dzieła. W ten sposób zawartość utworu literackiego staje się całością, którą rządzi inne prawa czasowe, gdzie dla rozwoju artystycznych faktów nie tylko potrzebne jest swobodne przegrupowanie tego, co przeszłe i co przyszłe, ale że takie spychanie przeszłości w przeszłość jest możliwe. Fakty wyobraźalne danego utworu rozwijają się konsekwentnie od punktu a w czasie a do punktu b w czasie b, czy też od a do faktu x w czasie x, zaś odbiorca towarzyszy temu tokowi rozwojowemu wedle prawa naturalnego płynięcia w czasie, ale wewnętrzny, artystyczny układ wypadków powiązany

jest w zwartą całość istniejącą trwale wedle innej kolejności czasowej. Odbiorca zdaje sobie sprawę z tego przestawnego nawarstwienia treści dzieła i w swej świadomości dokonywa „porządkowania” przeżywanym sugestyj, albowiem jako część składowa obiektywnej rzeczywistości zmuszony jest myśleć jej kategoriami, wedle których terażniejszość odpływa stale w przeszłość i już nie wraca. Porządkowanie to jest naturalnie tylko ułatwieniem sobie „rozumienia” dzieła, a równocześnie fałszowaniem istoty podawanych układów treściowych, gdyż przerabianie achronologiczności na czasową posobność równa się tworzeniu nowej, odmiennej rzeczywistości. Samo natomiast dzieło w jego postaci danej i gotowej, oryginalnej, zachowuje swój układ i dalej żyje wedle praw własnej czasowości. Rzeczywistością dzieła literackiego jest nie indywidualna interpretacja odbiorcy, ale artystyczny, stały zestrój elementów utrwalonych i zasugerowanych.

Jest rzeczą jasną, że taka kolejność związków, jaka jest dana w jednostkowym utworze literackim, nie mogłaby istnieć w rzeczywistości realnej. Zdajemy sobie sprawę z jej autonomicznej odrębności: dzieło sztuki nie jest bowiem tylko reprodukcją zewnętrznej rzeczywistości, ale organizmem samodzielnym, choć na tej rzeczywistości w pewien swoisty sposób się wspierającym. A więc skoro spojrzymy na wewnętrzną zawartość utworu literackiego jako na nową istniejącą rzeczywistość, w której następstwa dzieją się realnie przed przyczynami, albo tych przyczyn wcale nie posiadają, zrozumimy, iż jest to najzupełniej odrębny byt rządzący się własnymi prawami. W tej właśnie odrębności logicznej leży istota fikcji literackiej.

### 3. *Przełamanie zasad przyczynowości.*

Swoiste operowanie związkami faktów w czasie nie wyczerpuje cech istotnych fikcji literackiej. Idzie ona często w kierunku przełamania zasady przyczynowości w jej realnym sensie i zmierza do zbudowania w tym także zakresie praw własnych, możliwych jedynie na terenie literackiej rzeczywistości.

Bez względu na rozumienie i interpretowanie istoty przyczynowości, czy to idealistyczne, upatrujące w przyczynowości aprioryczną zasadę, będącą warunkiem naszego poznania, czy to materialistyczne, widzące w niej realnie i niezależnie od umysłu ludzkiego istniejące i działające związki pomiędzy zjawiskami, godzą się wszyscy na to, że zasada ta podtrzymuje nasze rozumienie rzeczywistości i wiąże je w konsekwentną całość. W dziedzinie fikcji literackiej autor milcząco ją zakłada i przyjmuje, a odbiorca w swej świadomości rekonstruuje tylko i wiąże poszczególne związki w pełne i sensowne ciągi.

Literatura „tradycjonalistyczna” budowała wewnętrzny sens swoich treści na zasadzie ogólnie przyjętych powiązań kompozycyjnych w zakresie motywacji logicznej (epika i dramat) lub emocjonalnej (liryka). Przemilczenie, jako artystyczny zabieg kompozycyjny, miało w budowaniu motywacyjnej ciągłości pierwszorzędne znaczenie jako



element sprężający dynamizm utworu. W tym zakresie fikcja literacka stwarzała swoiste wartości, nie posiadające odpowiednika poza dziełem, a więc typowo artystyczne, możliwe jedynie w dziele sztuki<sup>3)</sup>. Celowe zatarcie więzi wynikania przyczynowego było stwarzaniem sztucznych zatorów, na których „nieartystycznie” nastawiona świadomość odbiorcy (myślącego i odczuwającego wedle kategorii codzienności, nie sztuki), zmuszona była do stwarzania wartości typowo artystycznych — widzenia odrębności istoty świata literackiego. Jednakże pełne przeżywanie dzieła oparte na konstruktywnej pracy rozumienia nie ulegało zasadniczemu zamąceniu, (zależnie zresztą od intelektualnej indywidualności odbiorcy). W przeżywanym świecie fikcji literackiej mieściła się „normalna” logika, w mniejszym albo większym stopniu podobna do logiki codziennej. Przebudowa związków przyczynowych opierała się przeto na zacieraniu, lub też na opuszczaniu ogniw pośrednich w ciągłym łańcuchu więzi poszczególnych faktów artystycznych. Natomiast w momencie, kiedy odbiorca nie zdołał na podstawie samej zawartości dzieła zrekonstruować sobie całości związków przyczynowych w pełnym zestroju treści wyobraźalnych, czynił utworowi usprawiedliwiony zarzut uchybienia kompozycyjnego w zakresie artystycznej motywacji.

W tym miejscu należy uczynić pewne ważne zastrzeżenie co do charakteru spełnienia czy też niespełnienia postulatów motywacyjnych w poszczególnych utworach literackich.

Jak już zaznaczono, fikcja artystyczna w dziele literackim może posiadać charakter tzw. fikcji estetycznej w utworach operujących fantastyką, a więc opartych na innej więzi logicznej niż ta, która obowiązuje w naszym świecie realnym, (np. świat baśni, rzeczywistość utworów romantycznych, symbolicznych, mistycznych itp.). Proces motywowania odbywa się tu nie po linii zgodności z prawami przyczynowości obiektywnej, ale wedle organizowania faktów wynikających konsekwentnie z podstawowego założenia artystycznego, jakim jest tzw. estetyczny albo formatywny punkt wyjścia. O ile więc autor założył, że w jego świecie nie ma przepaści między bytem transcendentnym a empirią, to wtedy nasza logika codzienna nie ma prawa oburzać się na romans parobka z nimfą jeziora, bo takie jest właśnie formatywne założenie utworu; skoro jednak idealna, wieczyste bytująca zjawą daje się ująć i złowić w realne sieci, jak ryby z mięśni i łusek — to jest to wyraźnym naruszeniem podstawowego założenia, a więc motywacyjnym uchybieniem<sup>4)</sup>.

W ten sposób właśnie możemy śledzić odrębność i istotność fikcji literackiej w estetycznym zakresie i w konfrontowaniu zasugerowanych faktów z założeniem formatywnym odbudowywać właściwy sens arty-

<sup>3)</sup> Por. St. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, Łódzkie T-wo Naukowe, Sprawozdania. 1946, nr. 2.

<sup>4)</sup> W *Świtezii* A. Mickiewicza. Uwagę na to zwrócił w swych wykładach prof. E. Kucharski.

stycznych związków przyczynowych. Tak pojęta i przeprowadzona fikcja świata literackiego stwarza nowe podstawy logiki faktów, ale równocześnie daje odbiorcy niejako klucz do odcyfrowania wewnętrznych tajników wyimaginowanego świata i pozwala mu się dokładnie zorientować w niesamowitym splocie „fantastycznych” wydarzeń. W rezultacie w miejsce przyczynowości realnej przychodzi zasada przyczynowości innego typu, niemniej wszakże pewna zasada i określone prawa. Nie ma miejsca na nieokreśloność i chaos.

Ale oto pojawia się „nowa” sztuka i wnosi nowe, odrębne i zupełnie inne pojęcie przyczynowości. Twórca staje na stanowisku nadrzędności świata nauki w stosunku do bytu realnego i stwierdza z wewnętrznym przekonaniem, starając się dać mu zarazem wyraz artystyczny, iż przyczynowość w jej pojęciu codziennym staje się już niewystarczająca na terenie sztuki. Świat dzieła literackiego ma się rządzić innymi zasadami, stworzonymi przez siebie i dla siebie. Że stanie się przez to mniej, albo też zgoła zupełnie niezrozumiały? Nic to nie szkodzi. Tym lepiej, bo przeżywanie dzieła to rzecz istotna, a do pełnego i właściwego przeżywania utworu literackiego rozumienie nie jest wcale warunkiem koniecznym<sup>5)</sup>.

Tak więc naruszona zostaje dotychczasowa zasada pewnego paralelizmu w przeżywaniu świata i fikcji artystycznej, gdzie stworzenie pojęcia założenia formatywnego było ogniwem wiążącym i orientującym. Ale teoretycy nowych kierunków zastrzegają się kategorycznie, że takie anarchizowanie nie jest równoznaczne z anarchią:<sup>6)</sup> utwór musi posiadać w sobie jakiś element logizujący całość jego organizmu. I w tym celu ci twórcy, którzy zdołali wyjść szczęśliwie z przedwstępnej fazy eksperymentowania na drogę pozytywnej konstrukcji, stwarzają w swych utworach takie momenty wiążące: jedność nastroju, jedność w rozwinięciu podstawowego obrazu poetyckiego, wspólność w widzeniu świata. Są to jednakże raczej „emanacje wtórne”, niż zjawiska dane konkretnie; kto wejdzie w ten świat z pojęciami „spodnad” — utonie w odurzającym irracjonalizmie. Ten typ wizji najlepiej reprezentuje literacka fikcja surrealizmu.

Nowy typ fikcji literackiej znajdujemy tam, gdzie nadrealizm został szczęśliwie przewyciężony w jego najniebezpieczniejszym punkcie, jakim jest niewątpliwie brak kryteriów estetyczno-poznawczych. Aprzyczynowość ustępuje miejsca tej przyczynowości, jaka wiąże dwa najodleglejsze bieguny śmiałej metafory. Nazwać ją można przyczynowością obrazową. Polega ona na tym, że dwa elementy zestawione w śmiałej metaforze dopełniają się nie prawem poetyckiego synonimu, ale że wprowadzają cały szereg ważnych — choć niejako ubocznie wprowadzonych związków. Jest to przyczynowość peł-

<sup>5)</sup> Peiper, *Nowe usta*.

<sup>6)</sup> Tamże.



niejszego widzenia. Jej wielką racją bytu jest estetyczne poznanie świata, prowadzące w konsekwencji do poznania immanentnego, bo właśnie sztuka jest poznaniem wyższego rzędu i tylko ona stwarza takie możliwości poznania, jakie na innej drodze są wręcz nieosiągalne. Że nie jest to tylko bezpodstawny mistycyzm, nic z nauką nie mający wspólnego, niech świadczy fakt, iż sztuka uzewnętrznia i utrwała w sposób najpełniejszy podświadomość<sup>7)</sup> człowieka jako jednostki indywidualnej i społecznej i że ona pokazuje często ze ścisłością dokumentu, jak podmiotowe reakcje estetyczne i uczuciowe na dalekorzędne związki pomiędzy zjawiskami świata wewnętrznego i realnego wpływają na formowanie stosunków międzyludzkich. Sztuka więc utrwała nieuchwytnie i wypowiada niewyraźne<sup>8)</sup>.

Spróbujmy przeżyć taki utwór J. Przybosia: *Póki my żyjemy*.

Huk armat na wysokości łun  
wzrósł,  
niebo wali się z trzaskiem.

Bezbronny, wbity pociskami w grunt  
błagam o karabin, jak skazaniec o  
[ łaskę, ]

i tylko krzyczę — niecelnie,  
z rannych i z martwych wstawszy.

Mój wzrok po torach bomb strącony  
[ w gruz ]  
przypada do Warszawy.

Aż w rozpękły na dwoje słuch  
płacz mężczyzn wpadł i ich, jak  
[ nabój, milczenie. ]

W tej chwili zginął mój brat.

Żegnaj was, unoszący za granicę  
[ głowy, ]

uciekający od broni,  
gdy tu, w rozwalonym schronie,  
z jeszcze żywych ostatniego tchu  
odtworzyłbym nasz hymn narodowy.

Cały utwór jest jedną wielką, rozbudowaną metaforą, wspierającą swą konstrukcją na mniejszych metaforach formatywnych. Przeżywana treść obrazu i dynamicznej emocji przewala się nieustannie z jednego bieguna sugerowanych przedstawień w drugi: błaganie o broń i niecelny krzyk, ruiny, polegli i hymn narodowy — symbol wiecznego życia, katastrofa o kosmicznym zakroju i mały, bezbronny człowiek. A nad wszystkim tym dominujący emocjonalizm, jako skonkretyzowany wyraz związków, nie realnie widocznych i empirycznych<sup>9)</sup>, ale

<sup>7)</sup> Terminu „podświadomość“ użyto tu nie w znaczeniu freudowskim (stany nie mogące się wydostać na powierzchnię świadomości). W naszym wypadku idzie o elementy mało lub wcale nieuświadomione bez pomocy dzieła sztuki.

<sup>8)</sup> Oczywiście niewyraźne w języku „laickiej“ codzienności.

<sup>9)</sup> Przytoczony wiersz Przybosia ma wprawdzie b. realny i „empiryczny“ przedmiot, jednakże artystycznie operuje on „skróconą metaforą“, która *impli-cite* wnosi realność faktów, dosłownie zaś jest fikcją. Człowiek „wbity pociskami w grunt“ jest strzępem mięsa — w powyższym jednak zestroju ten zwarty i świetny obraz narzuca zupełnie jednoznacznie interpretację motywacyjną.

wyczutyh intuicyjnie — choć niezawodnie, przez poetę i przez odbiorcę. To estetyczne widzenie realiów, zależności i emocjonalności wydarzeń, dokonane i utrwalone w sposób tak pełny i przekonujący może dać jedynie estetyczna, obrazowa fikcja literacka. Jej wewnętrzna przyczynowość stwarza wyłącznie fantazja twórcza. (d. c. n.)

Wiktor Żirmunskij

## W SPRAWIE „METODY FORMALNEJ” \*)

1923

Ogólną i nieokreśloną nazwą „metody formalnej” oznaczane bywają zazwyczaj najrozmaitsze prace, poświęcone zagadnieniom języka i stylu poetyckiego w najszerszym znaczeniu słowa, poetyce historycznej i teoretycznej, tj. badaniom metryki, instrumentacji, melodyki, stylistyki, kompozycji fabuły, historii rodzajów literackich, stylów itp. Wyliczenie to, które nie jest ani systematyczne, ani wyczerpujące, wskazuje, że zasadniczo było by słuszniej mówić nie o nowej metodzie, lecz o nowych zadaniach badań, o nowym zakresie zagadnień naukowych.

Rozszerzenie widnokręgu naukowego w kierunku zagadnień formalnych wyraźnie zaznaczyło się w ostatnim dziesięcioleciu. Zainteresowanie specjalną dziedziną zagadnień, wiążących się z problemem stylu poetyckiego w szerokim znaczeniu słowa, tj. z jednej strony z badaniem poezji jako sztuki, z drugiej z badaniem języka jako materiału językowego twórczości, łączy w chwili obecnej w sposób istotny olbrzymią większość młodych uczonych samodzielnie pracujących w dziedzinie badań literackich bez względu na różnice ich poglądów w zakresie zagadnień ogólnofilozoficznych, historycznych, estetycznych i językoznawczych, czyli innymi słowy bez względu na metody stosowane przez nich dla rozstrzygnięcia tego problemu, przed którym stanęła obecnie nauka. W Niemczech o odpowiednim przełomie zainteresowań naukowych świadczą w pierwszym rzędzie prace Oskara Walzela, Dibeliusa, Seufferta, Sarana, Spitzera i innych<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> W. Żirmunskij, *Nowiejszije tieczenijsa istoriko literaturnoj mysli w Germanii, Poetika*. (Leningrad 1926 — 1929 Academia) z. II .1927).

\*) K woprosu o „formalnom metode“ Pierwodr. jako przedm. do ros. wydania artykułu O. Walzela *Problema formy w poezii* Leningrad 1923. Academia; przedruk w zbiorze rozpraw W. Żirmunskiego *Woprosy teorii literatury* Leningrad 1928 Academia s. 154 — 174.

Przekład z oryginału rosyjskiego Stefanii Knisplówny.

Artykuł niniejszy wchodził w skład książki pt. *Rosyjska szkoła formalna 1914 — 1934*. Archiwum tłumaczeń z zakresu teorii literatury i metodologii badań literackich, zeszyt 5, wydrukowany w 1939 r., której cały nakład uległ zniszczeniu w czasie działań wojennych.



Owocność tych dążeń oceni zapewne przyszły historyk literatury — polega ona, jak sądzę, niezależnie od pasji metodologicznej, na konkretnych rezultatach przepracowania szeregu zagadnień, w rosyjskiej nauce zupełnie niezbadanych, a mało przemyślnych przez naukę zachodnioeuropejską. Dzięki wyjątkowemu zainteresowaniu, jakim cieszy się poezja jako sztuka, rezultaty te mnożą się z każdym rokiem, świadcząc tym samym o owocności nowego podejścia do zjawisk literackich.

W zestawieniu z tym faktem w rozwoju nauki znacznie mniej istotne wydają się zarówno nieoparty na głębszych podstawach entuzjazm publiczności, goniącej za nowością, jak jej rozczarowanie do tego ruchu, graniczące wręcz z „nagonką na formalizm”. Cóż dać mogą w samej rzeczy zwykłemu inteligentowi studia nad metryką, melodyką, stylistyką, kompozycją itd.? Niestety — z powodu braku specjalnych naukowych wydawnictw, prace takie pojawiały się w publikacjach obliczonych na szeroką publiczność, wprawiając ją w zrozumiąle zakłopotanie, gdy z drugiej strony niejednokrotne wystąpienia niektórych formalistów na dyskusjach i wiecach na temat sztuki jakby świadomie prowokują obywatela do zabierania głosu w sprawach nauki ściślej. Czy nie należało by wyciągnąć z tego wniosku nie tyle o naukowej nieprzydatności tzw. „metody formalnej” i o niecelowości wysuwania formalno-estetycznych problemów, ile o tym, że czas już nauce pożegnać się z laikiem, zrezygnować z rozgłosu i powodzenia u „inteligentnego czytelnika” i nie lękać się z drugiej strony jego krytyki i niezrozumienia? Albowiem o wartości badania naukowego nie rozstrzyga ani jego dostępność i atrakcyjność dla przeciętnego czytelnika (czyż można uczynić przystępną i zajmującą teorię względności Einsteina?), ani nawet praktyczna pożyteczność dla społeczeństwa (odwieczne pytanie: co pożyteczniejsze — Szekspir czy buty?) lecz ta cząstka obiektywnej prawdy i istotnej wiedzy, którą zawiera ta czy inna naukowa teoria, system i dyscyplina. W tym zaprzedzeniu wartości prawdy naukowej, jako systemu czystej wiedzy, widzę jeden z przejawów wrodzonego rosyjskiemu czytelnikowi Rousseauizmu, którego genialnym wyrazicielem był w swoim czasie Tołstoj. W Niemczech nikt nie kwestionowałby naukowej wartości czy pożytku społecznego pracy z zakresu metryki Goethego, u nas klasyczne studium o metryce Puszkina pióra jedyne specjalisty w tym kierunku kilka lat nie znajdowało wydawcy<sup>2)</sup>, a artykuł młodego filologa<sup>3)</sup>, który pierwszy odkrył nieznaną genezę opowiadania Gogola *Nos* w zapomnianych dziennikach z lat trzydziestych, wywołał całą literaturę polemiczną, w której z zapałem kwestionowano samą możliwość wysuwania podobnego problemu.

<sup>2)</sup> Mowa o pracach B. Tomaszewskiego, zebranych później w tomie studiów Tomaszewskiego *O stiche*. Leningrad 1929 Priboj.

<sup>3)</sup> W. Winogradow: wzmiankowana praca znajduje się w tomie zebranych studiów Winogradowa, *Ewolucija ruskogo naturalizma. Gogol-Dostojewskij*, 1929 Academia.

Mówiąc o samoistnej wartości wiedzy naukowej, bynajmniej nie uważam jej za praktycznie bezużyteczną. W szczególności poetyka, jak w ogóle każda nauka o sztuce, może odgrywać istotną rolę praktyczną w wychowaniu artystycznym, a więc okaże ona pomoc i krytykowi literackiemu, i pedagogowi i wreszcie nawet „inteligentnemu czytelnikowi”, kształcąc w nim zainteresowanie artystyczną stroną utworu literackiego, wyostrzając i pogłębiając wrażliwość artystyczną. Ale zanim krytyka czy pedagogika zdołają te czy inne specjalne naukowe osiągnięcia uczynić ogólnie dostępnymi, musi upłynąć niemało czasu, w ciągu którego jedyną podniętą do pracy naukowej jest nietyle bezpośrednia korzyść czy interesujący wynik, ile dążenie do prawdy. Jest rzeczą zupełnie jasną, że to twierdzenie odnosi się w równej mierze do „metody formalnej” jak i do „teorii względności”.

Znacznie żywotniejsze niż te dość bezpłodne spory jest pytanie, w jakich granicach może być stosowana „metoda formalna”, oraz jaki jest stosunek problemów formalno-estetycznych do innych możliwych problemów w nauce o literaturze. Obecnie dla niektórych wyznawców nowego systemu, porwanych i zachwyconych nową, twórczą pracą, metoda formalna staje się jedyną zbawczą teorią naukową, nie tylko metodą, ale światopoglądem, który wolałbym nazwać już nie formalnym, lecz formalistycznym. Niejednokrotnie miałem okazję wypowiadać się na ten temat, a to w związku z pracami R. Jakobsona i Wiktora Szklowskiego<sup>4)</sup>, B. Ejchenbauma<sup>5)</sup> i innych. Obecnie uważam, że czas jest zagadnienia te rozważyć z bardziej ogólnego punktu widzenia. Nasuwające się tu dylematy zgrupuję dokoła czterech następujących problemów: 1) sztuka jako chwyt; 2) poetyka historyczna i historia literatury; 3) tematyka i kompozycja; 4) sztuka słowa i literatura.

1. Formuła „sztuka jako chwyt” została wysunięta w zbiorze *Poëtika* (1919)<sup>6)</sup>. Zdaje mi się, że może ona mieć dwojakie znaczenie. Z jednej strony oznacza metodę badania sztuki: badając utwór literacki jako dzieło sztuki z punktu widzenia poetyki historycznej albo teoretycznej, winniśmy rozpatrywać każdy element tego utworu pod kątem jego funkcji estetycznej, a więc jako zjawisko, oddziaływające artystycznie w określony sposób — jako chwyt poetycki. Poetyka rozpatruje utwór literacki jako system estetyczny, uwarunkowany jednością koncepcji artystycznej, tj. jako system chwytów. Z tego punktu widzenia w procesie badania utworu artystycznego układ metryczny, styl językowy, ukształtowanie fabuły i sam nawet wybór tego lub innego tematu są dla nas chwytami, tj. uważamy je za estetycznie celowe zjawiska, zdeterminowane przez ich teleologię artystyczną. Ten pogląd na pojęcie

<sup>4)</sup> Naczala, nr 1.

<sup>5)</sup> *Melodika sticha* (w tomie Żirmunskiego *Woprosy teorii literatury*).

<sup>6)</sup> (Chodzi o studium Szklowskiego *Iskusstwo kak priem*, które jednak ukazało się w 1917, nie 1919 roku).



„chwyt” starałem się wyjaśnić w rozprawce *Zadaczi poetiki*<sup>7)</sup>. W takim rozumieniu obok formuły „sztuka jako chwyt” mogą istnieć inne, równie uprawnione formuły, np.: sztuka jako wytwór procesów duchowych; sztuka jako zjawisko społeczne i jako czynnik społeczny; sztuka jako zjawisko moralne, religijne, poznawcze itp. Zadaniem metodologii jest rozgraniczenie właściwych zakresów tych ewentualnych sposobów podejścia do utworu literackiego, wskazanie celu badań i dróg jego urzeczywistnienia, zabezpieczenie badacza przed mimowolnym wtargnięciem w cudzą dziedzinę.

Inne znaczenie przybiera ta formuła, kiedy pod wpływem właściwego wielu metodologicznego realizmu dowolnie obrana metoda badania utożsamia się z samym jego przedmiotem, umownie obrane zadanie — z ostateczną i jedyną istotą rozważanego zagadnienia. Taki światopogląd formalistyczny da się sformułować w sposób następujący: w sztuce wszystko jest i tylko artystycznym chwytom, w sztuce w rzeczywistości nie ma nic prócz zespołu chwytów. W naiwnym ujęciu pogląd ten przypisuje poecie cele wyłącznie artystyczne; jednakże wyznania zarówno samych poetów, jak i współczesnych im, nazbyt wymownie dowodzą istnienia w procesie twórczym celów pozaestetycznych (w szczególności celów moralnych). Ale nawet, niezależnie od tego bardzo rozpowszechnionego subiektywno-psychologicznego rozumowania, pogląd, że w sztuce nie ma nic prócz sztuki, będący spadkiem przebrzmiałej epoki estetyzmu, wymaga poważnej rewizji.

Istotnie sztuka czysta („sztuka jako chwyt” i tylko „jako chwyt”) będąc wytworem bardzo późnego zróżnicowania kulturalnych wartości, wyodrębnia się dopiero w wyniku długiego procesu ewolucji kultury. Jak wiadomo w pierwszym stadium tego procesu panuje synkretyzm wartości kulturalnych, taka synkretyczna sztuka służy jednocześnie różnym celom: i wyłącznie estetycznym, i poznawczo-religijnym, i moralno-praktycznym. Pieśń bojowa, która wzbudza zapał w rycerzach idących do bitwy, sławiący Boga hymn i pieśń obrzędowa, wierszowany mit, zawierający pierwowotną teogonię lub kosmogonię, związaną z poetycką kroniką apoteozowanych przodków, pieśń o czynach poległych bohaterów są ogólnie znanymi przykładami takiej synkretycznej sztuki. Do niej zalicza się przysłowie, stworzone jednocześnie jako utwór artystyczny i jako wyraz mądrości ludowej, jak również poetyckie aforyzmy filozofa Heraklita, przypowieść ewangeliczna, ludowe zamawiania i zaklęcia i wierszowane formuły starogermańskich praw.

Nie należy sądzić, że synkretyczne formy twórczości kulturalnej spotkać można tylko w kulturach prymitywnych: poetyckie „fragmenty filozofii Novalisa, *Zaratustra* Nietzschego, liczne utwory Andreja Bielyja mogą służyć za przykład współczesnego synkretyzmu filozoficzno-poetyckiego. W nieco innym sensie należy tu obszerna dziedzina tzw.

<sup>7)</sup> (W tomie rozpraw Żirmunskiego *Woprosy teorii literatury*. Po polsku *Wstęp do poetyki*. Warszawa 1934, Archiwum tłumaczeń, z. 1).

poezji tendencyjnej, w której cel poetycki łączy się z celem moralno-społecznego pouczenia, emocjonalno-woluntarnego oddziaływania, niekiedy podporządkowując się obcemu sztuce celowi, niekiedy współistniejąc z nim. Tendencje w szerszym znaczeniu, tj. określone nastawienie moralne, w większym czy mniejszym stopniu posiada w istocie chyba przeważna część utworów poetyckich i w tym względzie współczesny ekspresjonizm niemiecki zwraca się do dawnej, ugruntowanej tradycji poetyckiej, wzmacniając jedynie tę tendencję, jak się to dzieje przy każdej reakcji<sup>\*)</sup>. Czy nie są tendencyjni *Zbójcy* Schillera, albo *Gore oi uma* Gribojedowa, w których monologom bohatera-protagonisty nadano formę patetycznej deklamacji, obliczonej na efekt moralny rzucanych widzowi oskarżeń, czy pobudzających jego wolę wezwań? Albo znów polityczne pieśni Bérangera, których cały wielki artyzm ma na celu bezpośrednie oddziaływanie emocjonalno-woluntarne, dąży do wzbudzenia unicestwiającego śmiechu, gwałtownego oburzenia, podkreślanego retorycznym refrenem? Lub wreszcie liryczne poematy Byrona z ich dążeniem do żywiołowej emocjonalnej ekspresywności, narzucającej czytelnikowi liryczne współczucie poety i jego emocjonalne oceny?

Tu poezja graniczy z retoryką, tj. z taką mową, która jest obliczona na emocjonalno-woluntarne oddziaływanie na słuchacza. Ale granice między poetyką i retoryką nigdy nie były zbyt wyraźne: obie często konstatowały identyczne „chwyt” oddziaływania i być może, że przy analizie licznych utworów poetyckich (np. Nekrasowa, Herwegha, a nawet Byrona i młodego Schillera) należało by się liczyć z istnieniem takiego właśnie retoryczno-deklamatorskiego nastawienia, z jego swoistą teleologią i nie ograniczać się tylko do analizy formalno-estetycznej. Ale nawet na wyższych szczeblach zupełnie zróżnicowanej „czystej sztuki”, wolnej od celów pobocznych, pozbawionej bardziej jawnych form filozoficzno-poetyckiego i moralno-poetyckiego synkretyzmu, może artystyczna twórczość implicite zawierać w sobie element poznawczy, moralny, religijny<sup>\*\*)</sup>. W ten sposób pełnia czysto artystycznego przeżycia utworu Puszkina *Kapitanskaja doczka* wymaga naturalnie uwzględnienia i tej swoistej atmosfery moralnej, która otacza utwór. Tragedia Racine'a, bez względu na swój przede wszystkim formalny charakter, w rozwoju i rozwiązaniu konfliktu tragicznego opiera się na określonych moralnych tradycjach poety i czytelnika. Wszystkie te przykłady wysuwają zagadnienie granic poetyki historycznej i wydzielenia jej zadań spośród problemów szerszej od niej nauki o literaturze.

2. Jeżeli „chwyt” — nie jest jedynym zjawiskiem, istniejącym w utworze poetyckim, to nie jest on również jedynym czynnikiem rozwoju literatury. Tak więc J. Bédier w swoim klasycznym studium

<sup>\*)</sup> Por. O. Wa l z e l, *Impressionizm i ekspresjonizm w sowremennoj Germanii* Petersburg 1922 Academia.

<sup>\*\*)</sup> Co do tego por. A. Smirnow, *Puti i zadaczi nauki o literature*. „Literaturnaja myśl” (Peterburg) 1923 nr. 2, s. 91 — 109.



o francuskim eposie bohaterskim (*Les légendes épiques*) zupełnie słusznie poddaje analizie wpływ kultury klasztornej, celi kościelnej i klasztornej polityki i specyficzność środowiska duchownego. Podobnie np. uprawione jest uwzględnienie, przy badaniu twórczości Nekrasowa, wpływu idei Bielińskiego i jego otoczenia, dzięki któremu rodzą się nowe tematy poetyckie; historycznie takie wyjaśnienie jest słuszniejsze niż wysunięta niedawno teoria, według której polityczne tematy zjawily się u Nekrasowa jako „usprawiedliwienie” dojrzałej konieczności zerwania z przeżyta i nieaktualną poetyką epoki puszkłnowskiej<sup>10)</sup>. Innymi słowy poetyka historyczna nie wypełnia całej dziedziny historii literatury, w której obok tendencji artystycznych współistnieją i działają inne czynniki kulturalne. Jednocześnie z tym upada formuła wysunięta przez R. Jakobsona: „Jeżeli literaturoznawstwo chce rzeczywiście stać się nauką, to za jedynego swego „bohatera” musi uznać chwyt<sup>11)</sup>”. Naturalnie, że myśl o tym, żeby wyrwać historię literatury z pozbawionego zasadniczych podstaw eklektyzmu metodologicznego, drogą wyodrębnienia szeregu estetycznego i ustalenia jego wewnętrznej prawidłowości, jest pod kątem metodologii niezmiernie pociągająca. Historia komedii klasycznej we Francji, albo poematu lirycznego w epoce Byrona, studium melodycznego stylu rosyjskiej liryki romantycznej, albo techniki kompozycyjnej powieści w formie listów pociągają przede wszystkim wyrazistością i wewnętrzną jednolitością postawionego zadania, czego brak w szkolarskich badaniach starego typu. Nie należy jednak zapominać, że wyodrębnienie w procesie rozwoju literatury autonomicznego szeregu estetycznego jest umownym, choć uprawnionym, chwytem metodologicznym, i że impulsy rozwoju wewnętrznego wyodrębnionej dziedziny częstokroć przychodzą do niej z zewnątrz.

Istnieje wprawdzie pogląd, wyraźnie sformułowany w zbiorze *Poętika*<sup>12)</sup> i w dalszych pracach jego współautorów, że „nowa forma nie po to się rodzi, by wyrazić nową treść, lecz po to, by zluzować starą formę, która już swój artyzm utraciła”<sup>13)</sup>. W ten sposób zarysowuje się schemat rozwojowego procesu literatury, kusząco przypominający teorię Darwina, schemat, który pojawienie się nowych form poetyckich tłumaczy mechanicznym procesem odnawiania i przystosowywania, dokonywującym się w granicach samej sztuki, niezależnie od innych zjawisk życia historycznego; dawne chwyt w sztuce zużywają się i przestają być skuteczne, to, do czego przyzwyczailiśmy się, nie zwraca uwagi, automatyzuje się; nowe chwyt powstają jako odchylenie od kanonu,

<sup>10)</sup> B. Ejchenbaum, *Nekrasow* (w tomie jego rozpraw *Skwoz' literaturu*, Leningrad 1924 Academia).

<sup>11)</sup> R. Jakobson, *Nowiejszaja russkaja poezja*, Praga 1921 s. 11 n.

<sup>12)</sup> Oczywiście chodzi o tom wydany przez Opojaz (1919), a nie o serię pięciu zeszytów zbiorowych, wydanych pod tą samą nazwą w latach 1926 — 1929 przez instytut wyd. Academia.

<sup>13)</sup> Szkwłowski, *Swjaz' priemow szjuetosłoženija*.

jakby przez kontrast, aby wytrącić świadomość z automatyzmu przyzwyczajenia. Nie będę zatrzymywać się nad tym, że zasada ta da się zastosować jedynie do epok krytycznych w rozwoju sztuki, z gwałtownymi i częstymi przełomami, lecz nie do epok organicznych, w których powolnie dojrzewa konserwatywna tradycja. Znacznie istotniejsza jest ta okoliczność, że zasada kontrastu określa nowy kierunek tylko negatywnie, wcale nie wyznaczając treści pozytywnej i kierunku procesu historycznego; kiedy dany styl literacki przeżywa się, mogą w drodze kontrastu zaistnieć najróżnorodniejsze nowe tendencje. Pięknie mówi o tym w swej *Estetyce* Jonas Kohn: „Możemy pominąć próby wyjaśnienia zmian stylów przez ogólne dążenie do nowości i znudzenie tym, co się zestarzało, podobne momenty mogą wyjaśnić jedynie samo zjawisko zmiany stylu, ale nigdy nie wytłumaczą kierunku, w którym ta zmiana zachodzi”. W rzeczywistości jednak w przebiegu zmiany stylów występują nie różnorodne nowe chwytów, nie skoordynowane „próby” odchylenia od kanonu, ale jednolita dominująca tendencja artystyczna, sygnalizująca pojawienie się nowego stylu jako zamkniętej całości lub systemu wzajem uwarunkowanych chwytów. Przy tym różni poeci, niezależnie jeden od drugiego, stosują równocześnie jednakowe chwytów. Ruch taki może, jako jednakowy impuls twórczy ogarniać równocześnie różne kraje, por. np. epokę romantyzmu lub symbolizmu. Ewolucja stylu jako zamkniętej całości środków wyrazu artystycznego — chwytów wiąże się ściśle nie tylko ze zmianą psychicznej i artystycznej postawy, nawyków i gustów artystycznych, ale też i ze swoistością całego odczucia świata w danej epoce. W tym znaczeniu wielkie i zasadnicze zwroty w sztuce (np. renesans i barok, klasycyzm i romantyzm) ogarniają jednocześnie wszystkie dziedziny sztuki i są wyznaczone przez ogólne przesunięcia w całej kulturze duchowej. Nawet w innych dziedzinach sztuki, bardziej wyodrębnionych pod względem technologicznym, formalnym, rozpatrując samodzielny rozwój szeregu estetycznego — np. ewolucję ornamentu od odrodzenia do baroku — widzimy tylko szereg faktów zewnętrznych, następczą przemianę zjawisk, podczas której jedne formy artystyczne następują w czasie po innych, niepodobnych do nich; przyczyna tej przemiany, od której uzależniony jest proces rozwoju, pozostaje poza granicami szeregu.

Oto dlaczego w zasadzie odchylenia od istniejących szablonów, w „chwycie odpowszednienia” i „formy utrudnionej” (*Poetika*, s. 105)<sup>19</sup>) widzę nie czynnik organizujący i kierowniczy w rozwoju sztuki, lecz tylko wtórną oznakę, odzwierciedlającą jedynie dokonaną już ewolucję w świadomości tych czytelników, którzy nie nadażyli za rozwojem sztuki. Götz Goethego wydawał się trudny, niezrozumiały i dziwny nie entuzjastom Szekspira z koła „burzliwych geniuszów”, lecz czytelnikowi wychowanemu na francuskiej tragedii i twórczości dramatycznej Gottscheda lub Lessinga, dla samego Goethego nie był on „zahamowaną” i „trudną” formą, którą charakteryzuje kontrast z czymś ogólnie przyjętym, ale najprostszy, całkowicie adekwatnym wyrazem jego upodobań artystycznych i artystycznego odczucia świata. Goethe



myślał przy tym, jak wiemy, nie o stworzeniu nowych konwencji i „trudności” dla czytelnika, lecz tylko — o zburzeniu istniejących już konwencji francuskiego teatru przez nową formę poetycką, bardziej wyrazistą i indywidualną, tj. adekwatną jego przeżyciu artystycznemu. Metafory Błoka, lub rytmika Majakowskiego robią rzeczywiście wrażenie mowy poetyckiej „zahamowanej” i „wypaczonej”, ale jedynie na czytelniku wychowanym — powiedzmy — na A. Tołstoj, Połonskim lub Ballmoncie, jakby jeszcze niewprowadzonym, nieprzyzwyczajonym do nowej sztuki lub odwrotnie — na przedstawicielu młodego pokolenia, odczuwającego te sztuki jako konwencję, która przestała już być zrozumiała i wyrazista. W ten sposób wrażenie „odpowszednienia” i „trudności” poprzedza przeżycie estetyczne i oznacza bezradność wobec nieznanego obiektu estetycznego. W momencie przeżycia wrażenie to ustępuje i zamienia się w poczucie prostoty i zwykłości.

3. Znana jest formuła estetyczna Kanta: „piękne jest to, co podoba się niezależnie od swej treści” („schön ist, was ohne Begriff gefällt”). W słowach tych wyraża się formalistyczny pogląd na sztukę. Jako przykłady czystego lub „swobodnego” piękna, Kant podaje piękne upierzenie ptaka (o ile nie myślimy o jego przeznaczeniu), barwy i kształty kwiatu, świetną barwę muszli, ruch linii ornamentu, muzykę instrumentalną. Piękno twarzy ludzkiej jest dla Kanta nie „swobodne”, lecz „związane” — dlatego, że twarz ludzka jest piękna nie jak muszla lub ornament dzięki zwykłemu połączeniu barw i linii jako takich, ale w związku z sensem, jaki mają te formy; zupełnie tak samo sąd o pięknie świątyni wiąże się z myślą o przeznaczeniu tego dzieła architektury.

Przeciwstawienie dwóch typów piękna może być wzięte za podstawę dwóch różnych poglądów na sztukę. Rozróżnienie, o którym mówię, krzyżuje się ze zwykłym podziałem: malarstwo, architektura, rzeźba, ornament — sztuki symultatywne, kształtujące się w przestrzeni, podporządkowane kompozycyjnej zasadzie symetrii, oraz muzyka, poezja — sztuki sukcesywne, rozwijające się w czasie, podporządkowane rytmowi; dodam jeszcze dla pełni obrazu taniec i teatr — sztuki łączące zasady przestrzennej i czasowej kompozycji, symetrii i rytmu. We wszystkich trzech grupach możliwe są z jednej strony sztuki czyste, formalne, bezprzedmiotowe, jak ornament, muzyka i taniec. Sam materiał, z którego ukształtowane są te sztuki, jest nawskroś konwencjonalny, oderwany, estetyczny — przystosowany specjalnie i wyłącznie do celów artystycznych, nieobciążony treścią, znaczeniem rzeczowym, celem praktycznym. Artystyczne oddziaływanie czystej sztuki sprowadza się do gry pięknych form — linii i barwy, dźwięku i ruchu, które zadawalniają nas swą kompozycją artystyczną, realizując w przestrzeni lub czasie czyste formy symetrii i rytmu. Z drugiej strony w sztukach przedmiotowych, czy tematycznych, jak malarstwo, rzeźba, poezja, sztuka teatralna, obciążonych znaczeniem, materiał sztuki nie jest wyłącznie estetyczny, posiada znaczenie rzeczowe i wiąże się z życiem praktycznym. W takich sztukach zasady kompozycji artystycznej nie mogą panować niepodzielnie, w każ-

dym razie nie są one w utworze jedynym momentem organizującym. Tak np. ukształtowanie elementów portretu nie może być całkowicie wyznaczone przez kompozycyjną koncepcję formalną; uzależnione jest ono od rzeczywistej budowy twarzy ludzkiej, od przedmiotowej treści koncepcji artystycznej; artysta nie może dla zadośćuczynienia zasadzie kompozycji formalnej umieścić na twarzy człowieka dwóch nosów, lub na tułowiu dwóch głów — ściślej mówiąc może tylko wówczas, gdy przekroczy granice malarstwa i wejdzie w dziedzinę ornamentu dekoracyjnego, bezprzedmiotowego traktowania koncepcji. Z drugiej strony dziedzina malarstwa nasuwa nowe specjalnie tematyczne możliwości artystyczne, niedostępne dla sztuk bezprzedmiotowych: np. — w portrecie — czysto artystyczne pojęcie ekspresywności twarzy, wyrazistości gestu i pozy, realistycznego lub abstrakcyjnie stylizowanego otoczenia itp. Tak więc, jeżeli z jednej strony sztuka tematyczna nie zna czystych form symetrii i rytmu, kompozycji podporządkowanej wyłącznie prawom artystycznym, to z drugiej strony wprowadzenie elementu tematycznego wiąże się z nowymi zadaniami artystycznymi, niedostępnymi dla sztuki bezprzedmiotowej.

W poezji jako w sztuce przedmiotowej i tematycznej nie ma czystego rytmu muzycznego i melodii. Zmienne tony samogłosek z nieokreślonymi interwałami i nieharmonijne szmery spółgłosek nie stanowią odpowiedniego materiału dla ściśle formalnej kompozycji muzycznej, a nieokreślone trwanie sylab i nierówna siła akcentów przeszkadzają bezwzględnie wprowadzeniu w życie zasady rytmu. Materiał słowny nie podporządkowuje się formalnemu prawu kompozycji (por. tzw. „odstępstwa” od metru istniejące we wszystkich językach) dlatego, że słowo nie jest stworzone specjalnie dla celów sztuki, jak np. zorganizowany całkowicie według zasady artystycznej abstrakcyjny materiał tonów, którymi posługuje się muzyka; słowo jest przede wszystkim narzędziem praktycznego kontaktu między ludźmi. Ale obciążone znaczeniem dźwięki mowy ludzkiej, jak i linie portretu, realizują określoną koncepcję tematyczną; wobec tego kompozycję utworu poetyckiego wyznacza w znacznym stopniu rzeczowa, przedmiotowa jedność jego treści. Nawet w dziedzinie rytmu obserwujemy tę kompozycję znaczeniową: niedoskonały pod względem akustycznym rytm wierszowy stanowi jednocześnie jednolitą całość znaczeniową, co specjalnie wyraźnie występuje w kompozycji syntaktycznej wiersza; w wyodrębnianiu wiersza lub strofy, jako jednolitej całości znaczeniowej, w zjawisku rytmiczno-syntaktycznego paralelizmu itp.<sup>45)</sup>

Tak więc dla sztuk tematycznych, jak malarstwo, rzeźba, poezja, porównanie ze sztukami bezprzedmiotowymi (z muzyką, ornamentem) możliwe jest tylko w tych dziedzinach, w których nie występują specy-

<sup>44)</sup> Szklowski, *Iskusstwo kak priem.*

<sup>45)</sup> Por. Zirmunskij, *Kompozicija liriczeskich stichotworenij*, Peterburg 1921, Opojaz.



ficzne cechy obu grup, uwarunkowane obecnością elementu tematycznego lub jego brakiem. Badanie poezji z punktu widzenia sztuki wymaga uwzględnienia jej strony tematycznej, samego wyboru tematu, w równej mierze jak i jej budowy, opracowania kompozycyjnego i związku z innymi tematami. W tym sensie tematem dla poety staje się każdy oddzielny wyraz, posiadający znaczenie rzeczowe: tu tematyka łączy się z semantyką poetycką; tym bardziej też należy traktować jako temat każdy motyw, którym posługuje się poeta w treściowej kompozycji całości artystycznej. Jest rzeczą charakterystyczną, że tak istotne dla literatury pojęcie rodzajów poetyckich jako odrębnych całości kompozycyjnych wiąże się w poezji (jak również w malarstwie) z definicją tematyczną: epopeja heroiczna i poemat liryczny, oda i elegia, tragedia i komedia różnią się między sobą nie tylko swą budową, ale każda z nich ma nadto swój odrębny zakres tematów. W przeciwieństwie do tego w muzyce, jako w sztuce bezprzedmiotowej, możliwe jest ściśle formalne kompozycyjne zdefiniowanie każdego rodzaju: np. symfonii, sonaty itp.

Podstawową wadą większości współczesnych prac z zakresu zagadnień poetyki jest świadome lub nieświadome faworyzowanie zagadnień kompozycji kosztem zagadnień tematyki. Jest ono zupełnie uprawnione jako indywidualna skłonność do określonej grupy zagadnień, ale traci prawo istnienia, gdy uzasadnia się je jako teorię estetyczną. Nie ulega wątpliwości, że w tym swoistym odchyleniu przejawia się wpływ niektórych najnowszych prądów artystycznych; przecież to pod wpływem estetyki futuryzmu wielokrotnie wysuwało się, ostatnio w dziedzinie malarstwa, poezji, teatru tę zasadę „sztuki bezprzedmiotowej”. W zagadnieniu tym należy specjalnie wyraźnie przeprowadzić granicę między formalnymi zadaniami nauki o literaturze, a formalistycznymi zasadami jej badania i interpretacji. Nie wolno sądzić, że zagadnienia metryki, instrumentacji, syntaktyki i fabuły wyczerpują dziedzinę poetyki: krąg zadań analizy utworu literackiego z punktu widzenia wyłącznie estetycznego wtedy się dopiero zamknie, kiedy w zakres badania wejdą również tematy poetyckie, tzw. „treść”, rozpatrywana jako element, posiadający swą rolę artystyczną.

W tym względzie poczyniono w ostatnich czasach istotne postępy, polegające na tym, że poetyka włączyła w zakres swych badań zagadnienia fabuły<sup>16)</sup> (w Niemczech w pracach B. Seufferta i W. Dibeliusa,

<sup>16)</sup> Użyte przez Żirmunskiego terminy „temat“ i „sujet“ (czyt. sjużet) — ten ostatni nie posiadający odpowiednika w języku polskim — oznaczają pojęcia przeciwstawiane sobie przez autora: w „fabule“ („sujecie“) istotna jest nie jego zawartość treściowa, lecz struktura kompozycyjna. Zawartość treściową oznacza autor terminem „temat“.

Należy pamiętać, że w dotychczas przyjętej terminologii „fabuła“ ma nieco inne znaczenie, niż tak zdefiniowany „sujet“ (Przypisek tłumacza).

w Rosji Szkłowskiego i Ejchenbauma). Jednak tu właśnie znalazła wyraz ta charakterystyczna formalistyczna filozofia, która problemy tematyki zastępuje zagadnieniami kompozycji. *Utwór literacki jest czystą formą* — pisze Szkłowski — *nie jest on rzeczą, ani materialem, lecz stosunkiem materiałów...* Dlatego obojętna jest skala utworu, arytmetyczna wartość jego licznika i mianownika, ważny jest ich stosunek. Zartobliwe i tragiczne, światowe i kameralne utwory, przeciwstawienia dwóch światów czy też kota i kamienia — są sobie równe<sup>17)</sup>. Ta negacja artystycznego znaczenia tematu poetyckiego, owych motywów, które uczestniczą w budowie („arytmetycznego znaczenia” elementów „stosunku”), doprowadza autora do przekonania, że w fabule istotny jest nie jej aspekt tematyczny, lecz tylko jej struktura kompozycyjna. Stąd utożsamianie fabuły poematu *Eugeniusz Onegin* z miłością Rinalda i Angeliki w *Rolandzie zakochanym Boiarda*: cała różnica w tym, że u Puszkina „przyczyny niejednoczesności ich wzajemnych uczuć są podane w skomplikowanej motywacji psychologicznej, a u Boiarda tenże chwyt jest uzasadniony czarami”<sup>18)</sup>. Moglibyśmy wymieniać tu również znaną bajkę o żórawiu i czapli, gdzie wcielono tenże schemat kompozycji tematycznej w „obnażonej” formie: „A kocha B, B nie kocha A; kiedy zaś B pokochało A, to A przestało już kochać B”. Zdaje się jednak, że dla wrażenia artystycznego *Eugeniusza Onegina* to pokrewieństwo z bajką jest zupełnie drugorzędne, i że znacznie istotniejsza jest ta głęboka różnica jakościowa, która powstaje dzięki różności tematu („arytmetycznej wartości licznika i mianownika”), w jednym wypadku Onegina i Tatjana, w drugim żórawia i czapli. Do takich bardzo pośpiesznych utożsamień doprowadza nieuchronnie analiza formalistyczna utworu literackiego, świadomie lekceważąca tematyczne wypełnienie kompozycyjnego schematu fabuły.

4. Zestawiając utwór czysto liryczny ze współczesną powieścią fabularną lub psychologiczną, łatwo możemy stwierdzić, że w granicach samej literatury stosunek wzajemny między kompozycją i tematyką może być bardzo różny. Im bardziej zaakcentowany jest element kompozycyjny, im wszechstronniej opanuje on całe dzieło sztuki słowa, a więc również i materiał językowy, jego zewnętrzną formę dźwiękową, tym mniejsza jest rola elementu tematycznego i tym bardziej formalny, zbudowany nawskroś według zasad artystycznych, staje się utwór; tak czę-

<sup>17)</sup> Szkłowski, *Rozanow*. Peterburg 1921 Opojaz, s. 4 (przedrukowane w obu wydaniach *O teorii prozy p. 1. Literatura wne „szuzeta“*; cytata w wyd. 2 *O teorii prozy* na s. 226).

<sup>18)</sup> Szkłowski, *Razwertjwanie szuzeta*. Peterburg 1921 Opojaz, s. 4 (przedrukowane w obu wydaniach *O teorii prozy* jako dwie rozprawki osobne: *Srojenje rasskaza i romana* oraz *Kak sdetan Don-Kichot*, cytata z pierwszej rozprawki o teorii prozy, wyd. 2, s. 65).



sto jest w czystej lirycie. I odwrotnie, im mniej dobitna jest koncepcja kompozycyjna, im mniej gruntownie obejmuje ona strukturę materiału językowego, ograniczając się do szerokiej i uogólnionej kompozycji fabuły, tym bardziej obciążony bywa utwór treściowym ładunkiem, tym dalej odbiega on od pojęcia czystej sztuki; za przykład służyć mogą powieści L. Tołstoja. Niedaremnie badacze struktury artystycznej powieści współczesnej (np. prof. Walzel) zwracają specjalną uwagę na początki i zamknięcia rozdziałów: są to zaczątkowe formy artystycznego obramowania obszernych bloków językowych, zbudowanych w dużym stopniu niezależnie od zasad artystycznego kształtowania; są to jakby szczątki precyzyjnej i spajającej formalnej struktury kompozycyjnej tkwiące w utworze w pewnej mierze oderwanym od słowa. Kompozycja metryczna (wersz), tj. uporządkowanie zewnętrznej, dźwiękowej warstwy materiału językowego jest jedynie zewnętrzną oznaką mniej lub bardziej głębokiego opracowania artystycznego całego materiału językowego. Podczas gdy wersz liryczny istotnie jest utworem sztuki słowa — tak w doborze jak i ugrupowaniu wyrazów czy to pod względem znaczeniowym, czy to dźwiękowym całkowicie podporządkowanym koncepcji estetycznej — to nieskrępowana w swej kompozycji językowej powieść L. Tołstoja posługuje się słowem nie jako elementem o funkcji artystycznej, ale jako obojętną artystycznie warstwą czy też zespołem znaków podporządkowanych jak w mowie potocznej funkcji komunikatywnej i wprowadzających nas w oderwany od słowa strumień elementów tematycznych. Takiego utworu literackiego nie można nazwać utworem sztuki słowa, a w każdym razie nie w tym znaczeniu, co wersz liryczny. Naturalnie, istnieje proza wyłącznie estetyczna, w której kompozycyjno-stylistyczne arabski, językowe chwytły narracyjne, wypierają elementy tematyki niezależnej od słowa (stosują to w różnym stopniu Gogol, Leskow czy Remizow, Bełyj, *Serapionowy brat'ja*<sup>19</sup>). Jednak właśnie na tle tych przykładów specjalnie wyraźnie odbijają takie wzory współczesnej powieści (Stendhal, Tołstoj), w których słowo jest pod względem artystycznym elementem obojętnym.

Przedyskutowanie tych zagadnień nie byłoby, zdaje mi się, bez znaczenia przy dalszym rozpatrywaniu tzw. „problemów formalnych”<sup>20</sup>).

---

<sup>19</sup>) (Ugrupowanie literackie, które powstało w zimie 1922 r.; należeli do niego Szkłowski, M. Słonimskij, Zoszczenko, Zamiatin, Kawerin, Wsewołod Iwanow, N. Tichonow, Fedin i in.).

<sup>20</sup>) (Przekład według wydania z r. 1928).

Maria Brodowska

## LINGWISTYKA A STYLISTYKA

Referat, wygłoszony na pierwszym powojennym Zjeździe Kół Polonistycznych w Krakowie.

Ustalenie granicy — językoznawstwo a stylistyka — to jedno z najczęściej na terenie językoznawstwa omawianych zagadnień metodologicznych. Pojawilo się na ten temat wiele prac, większość jednak ujmuje zagadnienie w sposób czysto teoretyczny. Niemiejsza rozprawka ma na celu dorzucenie do omawianego już tylokrotnie zagadnienia kilku uwag, które wyfonily się na konkretnym materiale, w pracy o języku *Pana Tadeusza*. Szumny tytuł *lingwistyka a stylistyka* należało by właściwie zamienić na bardziej odpowiadający treści referatu *kilka uwag o lingwistycznej metodzie badań języka indywidualnego*.

Monografii językowych o ujęciu czysto lingwistycznym mamy na ogół bardzo mało. Fakt to zupełnie zrozumiały na tle rozwoju językoznawstwa. Dopóki przeważały w językoznawstwie koncepcje języka pojmovanego jako *Ergon*, dzieło, dopóty nie mogła się wytworzyć atmosfera sprzyjająca badaniom języka indywidualnego. Dopiero humboldtowskie przestawienie z *Ergon* na *Energiea*, działanie, otworzyło przed językoznawstwem nowe horyzonty. H. Paul patrzy już na język jako na proces, działanie — język ogólny jest dla niego abstraktem. De Saussure'owskie pojęcie *langue et parole* w myśl większości interpretatorów skazuje język indywidualny na banicję, udzielając mu schronienia jedynie na terenie stylistyki.

Dziś w Polsce coraz szerzej uznaje się potrzebę, konieczność badań języka indywidualnego dla celów wyłącznie lingwistycznych. Zaraz jednak u wstępu tego rodzaju monografii wyłania się poważna trudność metodologiczna: potrzeba wyraźnego wyodrębnienia się spoza stylistyki, potrzeba stworzenia własnych lingwistycznych metod. Postulatowi temu wiele trudności przyczynia fakt dużej jak dotychczas płynności granic samej stylistyki.

Idealistyczna szkoła niemiecka rzutuje zjawiska językowe na tło psychologiczne. Ma charakter wybitnie indywidualizujący. Francuską szkołę stylistyczną zajmują fakty uczuciowej ekspresji językowej, przy tym najbardziej charakteryzuje ją postawa wybitnie antyindywidualistyczna. Formalizm ujmuje zjawiska językowe jako całość artystyczną; wszystkie zabiegi formalistycznej analizy skupiają się około opisu struktury i kompozycji językowej dzieła literackiego.

W znanej dyskusji z roku 1922 na łamach *Języka Polskiego*<sup>1)</sup> wypowiedzieli się K o w a ł s k i, Ł o ś, N i t s c h, W ę d k i e w i c z i w tym samym roku w pracy pt. *O zadaniach stylistyki*<sup>2)</sup> H. G a e r t n e r. Chodziło tu właśnie o wytyczenie granicy między stylistyką a językoznawstwem.

1) *Język polski*, VII, rok 1922.

2) *Prace Komisji Językowej P. A. U.*, nr 10, Kraków 1922.



W ujęciu prof. Nitscha stylistyka i lingwistyka pracują na tym samym materiale—jest nim język indywidualny. Różnica polega na obraniu odmiennego punktu widzenia; jeżeli chcemy w języku tym widzieć przedstawiciela ogółu, to mamy do czynienia z gramatyką, jeżeli zaś go z ogółu wyodrębniamy, to jesteśmy na terenie stylistyki. Łoś podkreśla teleologiczny charakter stylistyki: to badanie stosunku między językowym wyrażaniem a odpowiadającą mu treścią myślową. Gramatyka zaś operuje pojęciami przyczyny i skutku, nigdy celu. W roku 1939 Milewski<sup>3)</sup> odgranicza lingwistykę, badającą konieczności ponad-indywidualne, jakim jednostka musi się podporządkować, od stylistyki rozpatrującej indywidualny wybór między istniejącymi możliwościami.

Na takich podstawach można by dojść do sformułowania kilku, negatywnych wprawdzie tylko, wytycznych dla lingwistycznej metody badań języka indywidualnego, a więc w tym duchu ujęte monografie językowe:

1. nie mają się zajmować psychiką autora, przejawiającą się w rozpatrywanych dziełach;
2. nie mają ograniczać się do rozpatrywania uczuciowej funkcji form językowych;
3. nie mają badać struktury i kompozycji dzieła;
4. mają pominąć wszelkie zagadnienia związane z realizacją twórczych zamierzeń artystycznych.

W takiej monografii chodzi o umieszczenie jednostkowych, w tym wypadku mickiewiczowskich faktów na tle ogólnym, *podstawowym postulatem . . . — ma tu być — postulat zespolenia drobiazgowej analizy szczegółowych faktów z dążeniem do ogarniania szerokich horyzontów, gdyż nie ma dwóch lingwistyk, szczegółowej, pracującej nad materiałem i ogólnej, zajętej problematyką, bo materiał bez problematyki jest tylko martwą masą, problematyka zaś bez materiału — to puste ramy, schematycznie wypełnione treścią* (W. Doroszewski: *Studium języka a studium literatury*<sup>4)</sup>).

Ujęta w tym duchu praca o języku *Pana Tadeusza* polegała: po pierwsze na wynotowaniu wszystkich faktów językowych, znajdujących się na terenie *Pana Tadeusza* a odbiegających od dziś obowiązujących norm, po drugie na odpowiednim ugrupowaniu osiągniętego tą drogą materiału.

W wyniku powyższych czynności praca rozpadła się na następujące działy: fonetyka, słowotwórstwo, fleksja i składnia. Przykładowo powyższa metoda dała następujące wyniki:

W dziale słowotwórstwa dość dużą grupę stworzyły przymiotniki. Wśród derywowanych sufiksem *ny* wyodrębniły się trzy poddziały: formacje denominalne, deverbale i od wyrażzeń przymikowych. Np. wśród pierwszej grupy

3) T. Milewski: *O zakresie i przedmiocie badań stylistycznych*. *Język Pol.* XXIV, str. 33, rok 1939.

4) W. Doroszewski, *Studium języka a studium literatury*, Łódź 1939. *Prace Pol.*, ser. III.

znalazły się następujące przykłady: *owocny* — *Był sad. Drzewa owocne zasadzone w rzędy*<sup>5)</sup>. Formacja dziś używana w funkcji przenośnej, a konkretną, posesywną przejął sufiks *-owy*. Dawniej było inaczej: *Owocny skład*, Cnapius, *Owocne i kuchenne ogrody*, Świtkowski, *Drzewa owocne*, Troć. *Zalotny: Niech się inaczej spór nasz zalotny rozstrzygnie*<sup>6)</sup>. Dziś mówiąc o zalotnej dziewczynie o wiele bardziej straciliśmy kontakt z właściwymi zalotami, niż w zacytowanym przykładzie. Tu w funkcji strukturalnej tyle, co *dotyczący zalotów*. Dziś obserwujemy całkowitą już niemal leksykalizację wyrazu. Mówiąc o zalotnej dziewczynie, myślimy o pewnej określonej cesze kokieterii, pustoty itp., a bardzo mało lub wcale o właściwych zalotach.

Na podstawie takich i tym podobnych przykładów można dojść do wytyczenia przypuszczalnej linii rozwojowej tego rodzaju formacji. Pierwszy etap: pień nominalny rozszerzony sufiksem *-ny* występuje w funkcji czysto strukturalnej, ta formacja z łatwością może być zastąpiona takimi wyrazami, jak *należący do pnia*, *posiadający pień*, *podobny do pnia* itp. Drugi etap: dłuższa symbioza pnia z sufiksem doprowadza do wytworzenia samoistnej cechy (np. dzisiejsze znaczenie *owocny*). Trzeci etap: osiągnięta na tej drodze całkowita leksykalizacja formacji (np. dzisiaj *zalotny*). O powszechnym niemickiewiczowskim charakterze tych uogólnień decyduje materiał słownikowy, popierający każdą pozycję, nadto pożyteczne jest wprowadzenie tytułem sprawdzianu pewnej ilości przykładów z *Pana Tadeusza*. A więc np. pod hasłem *nędzny* słowniki notują poza dzisiejszym znaczeniem i inne zapewne starsze: *Mam-li nędzna wdowa . . . głodem umierać*<sup>7)</sup>, albo pod hasłem *głodny*: *Rok głodny*<sup>8)</sup> itp.

Tak w skróceniu wygląda metoda lingwistycznej (a nie stylistycznej) monografii języka *Pana Tadeusza*: zebranie i rozklasyfikowanie materiału bez względu na kompozycję całości, a następnie wczepienie jednostkowych pozornie faktów w ramy ogólnych, pozamickiewiczowskich procesów językowych.

Na przykład w korespondencji Mickiewicza niemal stale pojawia się biernik rzeczowników na *-ja* w formie na *-ą*. Rzecz dziwna, że w *Panu Tadeuszu* forma ta pojawia się raczej rzadko. Dlaczego? Nasuwa się przypuszczenie, że autor musiał mieć jakieś zastrzeżenia w stosunku do tej formy, skoro tak umiarkowanie nią operował. Może nosiła ona w tym środowisku pewne piętno starości czy obcości. Zagadnienie wyraźnie istotne dla języko-

<sup>5)</sup> *Pan Tadeusz*, księga II, wiersz 400.

<sup>6)</sup> *Pan Tadeusz*, księga X, wiersz 365.

<sup>7)</sup> *Słownik Karłowicza, Kryńskiego*.

<sup>8)</sup> Tamże.



znawstwa, a jednak, aby je rozeznaczyć, trzeba bliżej, bardziej *stylistycznie* wejrzeć w dzieło, poszperać w zamierzeniach artystycznych, przyjrzyć się, jak rozwiązuje autor zagadnienie indywidualizacji językowej: może *gracyją* przernacza tylko jakimś wybrańcom, może tylko przedstawiciele starszego pokolenia znają *gracyją*.

Niestety w tym miejscu wylania się wielka trudność graniczna — zachodzi bowiem potrzeba przekroczenia tabu lingwistycznego, konieczność wejścia w zagadnienia realizacji świadomych zamierzeń artystycznych.

Takich wątpliwości pojawiło się w pracy dość dużo. Oto jeszcze jeden przykład: „O wiosno, kto ciebie widział, jak byłaś kwitnąca zbożami i trawami a ludźmi błyszcząca”, albo „Gdy jestem nędzarz *sercem*, *ręką* będę wielki”. Wyglądało by, że nad takimi konstrukcjami językoznawca nie powinien się zatrzymywać, mają bowiem one wszelkie cechy konstrukcji poetyckiej. Sprawa się skomplikuje, gdy zestawimy te zdania z innymi mniej już poetyckimi: „rzucając na stół kiesę ciężką *dukatami*”, ale i to by można uznać za manierę artystyczną. Gorzej, że podobne konstrukcje pojawiają się i w prozie owej epoki. np. w *Pamiętnikach Fr. Mickiewicza* czytamy: „Sławny jest tylko *postrachem* Moskwicina i *darem* szaty przez szymatyka”. Wreszcie sprawę tę wyraźnie interesującą dla językoznawstwa czyni jeszcze jeden fakt. W kajecie Bernarda Gedymina, ucznia Mickiewicza<sup>9)</sup>, znalazłam bardzo ciekawą notatkę uczynioną ręką Mickiewicza. Uczeń miał za zadanie opis burzy. Jedno ze zdań tego ćwiczenia brzmiało: „Przymuszony więc byłem ukryć się pod obfite w gałęzie i liście a niezbyt wyniosłe drzewa” — Mickiewicz poprawił na: „obfite gałęzią i liściem”, czyli w nowej redakcji zdanie brzmiało: „Przymuszony byłem ukryć się pod obfite *gałęzią* i *liściem* a niezbyt wyniosłe drzewa”. Trudno przypuszczać, żeby Mickiewicz narzucał swojemu uczniowi koturnowe konstrukcje poetyckie.

Resumując, czy konstrukcje narzędnikowe typu „O wiosno... kwitnąca zbożami i trawami a ludźmi błyszcząca” może językoznawca uznać za dowody zanikającego dziś syntetycznego charakteru języka? Aby stwierdzić stopień pożyteczności lingwistycznej tych konstrukcji, aby stwierdzić, czy reprezentują one pewne normalne stadium przekształceń form językowych, czy też są czystą manierą poetycką, należało by sięgnąć chyba do naszego Oświecenia, np. do Trembeckiego i innych, i zobaczyć, czy nie jest to przypadkiem pokutująca od tamtych czasów maniera poetycka. (Z drugiej strony należało by prześledzić, czy to nie wpływ konstrukcji łacińskich). Będzie to jednak wejście na nieswoje tereny, studia nad chwytami poetyckimi wyraźnie stylistyczne.

9) *Ż. N i k l e w s k i, Kajet ucznia Mickiewicza, Płock 1913.*

Okazuje się więc, że powyżej sformułowane wytyczne nie wystarczają nawet do pełnego ujęcia problemów czysto językowych. W tym miejscu wydaje się, że duże poszerzenie granicy: lingwistyka—stylistyka, przynosi praca prof. Klemensiewicza, referowana na komisji językowej PAU, drukowana pt. *Jak charakteryzować język osobniczy*<sup>10)</sup>. Pod terminem *język osobniczy* rozumie Klemensiewicz przedmiot lingwistycznych badań w przeciwieństwie do stylu, będącego przedmiotem badań stylistyki. W języku osobniczym wyróżnia dwa złoże: złoże własne i złoże postronne. Złoże własne to te spontaniczne formy językowe, te formy, wśród których jednostka mówiąca urodziła się i wzrosła; złoże zaś postronne, to formy świadomie sobie przez jednostkę przyswojone z innego środowiska, bądź z innej epoki. Wyodrębnienie złoże postronnego wydaje się czymś zupełnie nowym na terenie dotychczasowych metod. Usankcjonowanie takiego działu w badaniach lingwistycznych pociąga za sobą daleko idące konsekwencje. W ten sposób językoznawstwo zostaje poniekąd uprawnione do wkroczenia w dziedzinę produktów świadomości, a nawet świadomej woli artystycznej. Jest to zatarcie już i tak wątlej granicy: lingwistyka—stylistyka. W praktyce granica została już przekroczona w tym duchu, najlepszym dowodem może tu być świetny artykuł Antoniny Obrębskiej *Od archaizmu do nowej formy językowej*<sup>11)</sup>. I wydaje się, że nieraz dla odtworzenia pełnego rozwoju jakiejś formy językowej trzeba przebrnąć nie tylko przez spontaniczne, codzienne formy, ale i przez produkty świadomej woli artystycznej. Wydaje się, że to w tym, a nie w innym, sensie powinna lingwistyka korzystać z pewnych osiągnięć stylistyki.

Na zakończenie jeszcze jeden przykład, ilustrujący powyższą metodę: *Genetivus qualitatis* w formie bezprzyimkowej żył w staropolszczyźnie w złożach własnych ówczesnych Polaków. Oto np. zdanie z XVI wieku: „Ludzie *subtelnego ciała* sprawniejszego bywają *rozumu*”<sup>12)</sup>, podczas gdy dziś żyje w złożu postronnym w języku poety:

„Trudna jest walka z ludźmi *martwego promienia*”<sup>13)</sup>.

10) Z. Klemensiewicz: *Jak charakteryzować język osobniczy? Zagadnienia Literackie*, r. IV, zeszyt II, Łódź 1946 r.

11) Antonina Obrębska: *Od archaizmu do nowej formy językowej. Język Polski* X, str. 161.

12) Andrzej z Kobylina: *Gadki o skłonności członków człowieka*, 1535 r.

13) M. Jastrun: *Wyzwanie*, wiersz drukowany w *Odrodzeniu*, rok III, nr. 34, miesiąc VIII, rok 1946.



Karol W. Zawodziński

### RÓWNODZIELNY OŚMIOZGŁOSKOWIEC STAROPOLSKI

Przed dwudziestu niespełna laty podana została po raz pierwszy do wiadomości publicznej w ogólniejszej formie, choć tylko w postaci uwagi okolicznościowej, teza o atoniczności wiersza staropolskiego. Z uwagą i wyjątkową inteligencją, właściwą niedziałowanemu młodemu badaczowi, podjął ją w całej doniosłości Fr. Siedlecki na wstępie swej kariery naukowej (choć jej nie przyjął, gdyż sformułowana następnie przeze mnie, już dokładniej, w mej książeczce, skłoniła go do wysunięcia, uzasadnianej w całym tomie jego *Studiów z metryki polskiej*, własnej tezy „o transakcentacji metrycznej”) — była następnie przedmiotem ożywionej polemiki, przerwanej przez wybuch wojny; wypowiadał się w niej m. in. W. Borowy w sensie kompromisowym. Ostatnim w niej głosem była moja recenzja dzieła Siedleckiego w *Życiu Literackim* 1938, zes. 4. Już po wojnie, niestety, nie mogąc być wysłuchanym przez zmarłego w 1942 r. mego oponenta, przedstawiłem tę tezę, wspartą ją możliwie najściślejszą argumentacją, Towarzystwu Naukowemu Warszawskiemu, oraz w formie odczytu wygłoszonego na Zjeździe Literackim im. Prusa w Warszawie.

W pewnym więc momencie, przynajmniej, w ruchu naukowym w dziedzinie wersologii (bardzo żywym, gdy brutalnie go przerwał wybuch drugiej wojny światowej) problemat ten zajął w niej miejsce centralne. Nie można się temu dziwić: od jego rozstrzygnięcia zależała cała budowa nauki o wersyfikacji polskiej i stosowność jej metod, tych samych na całym obszarze poezji naszej, czy też odmiennych, jeśli chodzi o poezję staropolską, niż te, przy których pomocy analizujemy wiersz dzisiejszy. Sprawa ta zresztą nie była pozbawiona wydźwięku filozoficznego, łączyła się bowiem z zagadnieniem odrębnego, niedostępnego po zamknięciu danej epoki, odczuwania estetycznego twórców sztuki; nakazywała przenieść się, także na tym odcinku, na stanowisko historyczne; wiązała się z zagadnieniem monizmu czy pluralizmu w zakresie podstaw wersyfikacji danej literatury.

Staram się podnieść znaczenie tego zagadnienia, tym bardziej że w dość obfitych ostatnio płonach odradzającej się po wojnie nauki o wierszu, które to plony niezadługo będą miały możliwość na tym miejscu omówić, nie znajdujemy uwzględnienia, ani tym bardziej docenienia wagi omawianego problemu.

Wracając do jego przedwojennej dyskusji, trzeba zaznaczyć, że z obu stron spożytkowano materiał faktyczny, dostarczany przez „odstępstwa przedśrodkówkowe”, głównie w trzynastozgłoskowcach staropolskich, których interpretację, a raczej uzgodnienie ze zwykłą recepcją wiersza polskiego, inaczej podawał Siedlecki, inaczej znów, opierając się zresztą na zebranych tegoż staraniem danych statystycznych — autor niniejszego. Dopiero później, w czasie wojny, przy redagowaniu „metryki szczegółowej wiersza polskiego”, znalazłem inne zastanawiające fakty, wiążące się z zagadnieniem. Oto one.

Przy bliższym rozpatrzeniu się w ośmiozgłoskowcu staropolskim, nie mogłem pominąć jego odmian, choć sprawa średniówki w nim nie nasuwała

się z całą koniecznością, gdyż w myśl dawnej i szerokiej tradycji, zapewniającej, że dopiero wiersz dziewięciozłogłowy i dłuższy może posiadać średniówkę, a wiersze krótsze, do 8-zgł. włącznie obywają się bez tego „naturalnego zawieszenia myśli i głosu” — w tę stronę nie kierowałem pierwotnie specjalnej uwagi. Jednak traktując średniówkę szerzej, jako stałą przerwę metryczną, nasi teoretycy, którzy chcieli w formuły sylabiczne ująć całą bujność życia wiersza polskiego, od jego początków aż do dni naszych — ich reprezentantem może być uznany M. Rowiński — musieli wprowadzić znacznie mniejsze i częstsze podziały metryczne, także i do krótszych wierszy. Przyjmując prawie w całości (mimo ogarniających go niekiedy wątpliwości i trudności stosowania) podstawy teoretyczne wersyfikacji polskiej od Rowińskiego, Jan Łoś, w swym dotychczas niezastąpionym przeglądzie historycznym wierszy polskich, zwraca często uwagę na stały podział ośmiozłogłowca na dwie części czterozłogłowe. Przykłady znajduje już w średniowieczu. Na ogół jednak, mimo że nie pomija wypadków, gdy przyjęta, jakby się zdawało, norma metryczna nie jest we wszystkich absolutnie wierszach utworu utrzymana, mniejszość tylko jego wzmianek odnosi się do poezji staropolskiej, większość natomiast do nowożytniej, od „wielkiej fali reformatorskiej” w dziedzinie wersyfikacji, od drugiego dziesiątka lat XIX wieku poczynając. Oczywiście, w tym drugim okresie mamy do czynienia z zagęszczonymi przykładami odrodzonego wówczas 8-zgł. w jego nowożytniej postaci, różniczkowanego w ramach systemu sylabiczno-tonicznego (w szero-kim, tak jak to ja stosuję, sensie) i wydzielonego w swej postaci trocheicznej, od razu, od tej epoki, uzyskującej najszerszą popularność, nawet w masowym użyciu (Fredro, Pol, Syrokomla i inni, a potem przede wszystkim Konopnicka). Łoś, wierny teoretycznym założeniom Rowińskiego, nie przestaje stosować w analizie wszelkich sylabiczno-tonicznych wierszy (w węższym nawet sensie, tzw. „wierszy miarowych”) schematów sylabicznych — wytykając jako „usterki” brak średniówki w najregularniejszych anapestach (M i c k i e - w i c z a : *A u wrót stoi straż pułkownika . . . Przyszedł lud widzieć zwłoki rycerza . . .*) lub jambach (T e t m a j e r a : *Walczą wśród konwulsyjnych drgnień . . . Nie miała wypieszczonej ręki . . .*), gdzie średniówka nie wchodzi między czynniki metryczne wiersza — dopiero w *Zakończeniu* swej, niezastąpionej zresztą, księgi okazuje skłonność do pewnych ustępstw na rzecz istnienia wierszy „tonicznych”, „zbudowanych na tej samej zasadzie co i tak zwane toniczne wiersze rosyjskie”. Ale, wracając do naszego tematu, Łoś nie miał tak wielu tych usterek ze swego zasadniczego stanowiska do wytknięcia polskim 8-zgł. o toku trocheicznym. Okazują one niepokonaną skłonność — czy to wskutek właściwości materiału językowego, czy wskutek niezerwanej pewowiny z ich matką, formułą sylabiczną 4+4, przeważającą w 8-zgł. staropolskim — do podziału na dwie równe części (m. in. u Konopnickiej), tak że ten podział można wziąć mylnie za ich cechę metryczną.

Ale jak sprawa tego ośmiozłogłowca przedstawia się w poezji staropolskiej? Łoś notuje jego występowanie w dwóch wypadkach przed Kochanowskim, a od niego aż do Karpińskiego również tylko dwa razy. Od Karpińskiego, kiedy to wszczyna się proces (nie przeze mnie tylko zauważony) różniczkowania się 8-zgł., zaczyna się nowa faza w jego dziejach i odtąd nie



możemy identyfikować go z jego staropolską postacią. Zatrzymamy się więc nad wzmiankowanymi przez Łosia wypadkami. Pomijając zaś przykłady z okresu średniowiecza — jeden z *Bogurodzicy* wchodzi do złożonego układu stroficznego i liczy niewiele wierszy, a i w nich nie wszędzie wzór metryczny (jeśli istniał) został utrzymany, drugi, z *Nuż wy bielscy panowie*, choć jest konsekwentny, ale również szczupłą ilość wierszy obejmuje, wszystkiego cztery, też wchodzących w skład różnomiarowej zwrotki — wskazówki w tej księdze, przynajmniej zarejestrowane w wykazie rzeczowym treści, odnoszą się tylko do 8-zgl. Kochanowskiego i Miaskowskiego.

Blizsze rozpatrzenie „casus Kochanowski” pokazuje, że znajdujemy się tu jednak poza dziedziną metrum, a w obrębie tego, co Siedlecki nazywał „zmiennym prądem wolnego rytmu”. Nie możemy bowiem stwierdzić w poczty Kochanowskiego metrycznego użycia 8-zgl. typu 4+4. Na dwa tysiące z górą użytych przez niego 8-zgl. znajdujemy tylko dwie czterowierszowe fraszki, jako przykłady zastosowania na całej rozciągłości utworu wiersza równodzielonego. Ich jednolitość pod tym względem możemy więc uznać za wynik trafu, gdyż i w innych, dłuższych utworach, pisanych 8-zgl., zdarzają się nie tylko pojedyncze czterowiersze, ale i całe ich szeregi, z równodzielnych wierszy złożone, obok innych, pisanych 8-zgl. asymetrycznie dzielonym, lub, co najczęstsze, mieszaniną jednych i drugich. Utwory te nie mogą więc świadczyć o metrycznej intencji autora, zwłaszcza że nie znajdujemy tam i ubocznych poszlak (jakich — zobaczmy niżej), które by potwierdzały wysilek do respektowania tego wzoru metrycznego. Inna rzecz, iż przewaga równodzielnych 8-zgl. jest niezaprzeczoną właściwością wersyfikacji Kochanowskiego: procentowy ich udział wynosi blisko 71, przy czym wahania są bardzo znaczne między utworem a utworem, nawet należącym do tej samej grupy czy cyklu: np. w *Pieśni Świętojańskiej o Sobótce* od 64,2% do 85,6% (przeciętna dla niej 74,1%, więc równa prawie odsetkom obliczonym w kilku bajkach Ezopa, gdzie można by się doszukiwać resztek toniczności średniowiecznej — zgodnie z ogólną hipotezą Siedleckiego o polskim wierszu średniowiecznym, zakładając praktycznie równodzielność równą trocheiczności). W *Psalterzu* przy 69,3% równodzielnych, wahania jeszcze większe od 57 do 87,5%. przy czym jednak, wbrew impresjom W. Weintrauba, niesposób ustalić nomotetycznie związku między użytym rytmem, a nastrojem danego psalmu.

Słowem, u Kochanowskiego możemy mówić o zniezróżniczkowanym 8-zgl., z oczywistą przewagą równodzielnych, przy czym przewagi tej nie można zapisać na karb przypadku lub mechanicznego rezultatu właściwości materiału językowego (te ostatnie zdaje się, wyjaśniałyby niewielką przewagę — parę procent ponad połowę — którą odnajdujemy np. u Reja, i którą, prawdopodobnie, stwierdzilibyśmy na bardzo wielkich liczbach, wciągając do statystyki wszystkie 8-zgl. niezróżniczkowanego użycia w wierszopisarstwie polskim na przestrzeni pięciu wieków). Niewątpliwie, była w tym intencja poety, ale jaka — nie łatwo się do badać. Wszelkim hipotezom pole tu otwarte, nie wyłączając nawet (tymczasem) i dążności do stosowania toku trocheicznego, co nie stoi (mimo pozorów) w sprzeczności z moją tezą atoniczności wiersza staropolskiego: wszak nie świadczy o stopowości tonicznej wiersza francu-

skiego ten czy inny wiersz np. Racine'a, spośród jego najstawniejszych, którego wdzięk polega, m. in. na utrzymanym, na krótkiej przestrzeni wiersza czy nawet półwiersza, regularnym porządku akcentowym („Le jour n'est pas plus pur que le fond de son cœur” — półwiersz jambiczny, drugi anapestyczny).

Tę przewagę 8-zgł. typu 4+4 należy rozpatrywać na tle szerszego kontekstu literatury staropolskiej. Moje wrażenia (o wrażeniach mogę tylko mówić, po zbadaniu bardzo szczupłego materiału, bez poprzedników i, na razie, bez współpracowników) podsuwałyby mi następujące ujęcie sprawy w ramy chronologicznych okresów: (1) wybitna przewaga równodzielnych w poezji XVI w., w kręgu bezpośrednich oddziaływań poezji czarnoleskiej; (2) znakomity spadek tej przewagi, niekiedy jej zanik, przewaga 8-zgł. asymetrycznych w poezji XVII w. w *Roksolankach*, u Morszlyna, z jednym wyjątkiem, nie pod tym tylko jedynie względem podającego rękę Kochanowskiemu poprzez stuletni przedział czasu — Wespazjana Kochowskiego.

Inaczej niż Kochanowski przedstawia się „casus Miaskowski”. Zwracał on na siebie od dość dawna uwagę miłośników poezji, a mianowicie już we wczesnym romantyzmie, gdy rozkwitły na dobre, jeśli nie badania, to przynajmniej zainteresowania wersyfikacyjne. Przeszło sto lat temu A. Tyszyński w swej *Amerykance w Polsce* cytował przykład dowodzący, że Kacper Miaskowski całe utwory pisał wierszem trocheicznym: *Staranność w nich o miarę wyraźna i nieraz staje się powodem nazbyt śmiałych przekładni: „Trzykroć miasto o szczęśliwe . . . Padną na twarz wszyscy razem Najwyższego przed obrazem . . .”* W ujęciu sprawy Tyszyński jest zgodny z tendencjami swojego czasu, rytmiczność wiersza zasadzającego na stosowaniu schematów metrycznych w ich unowocześnionej przez Niemców, Anglików, Rosjan itd. postaci, ale samo spostrzeżenie jest zasadniczo trafne i cenne dla jego następców w badaniach. Trzydzięci parę lat później Sienkiewicz w swym doskonałym studium (potwierdzającym mój sąd, że od początku, gdziekolwiek dotkniemy działalności znakomitego pisarza, wszędzie okazuje się on „doskonałym literatem”), broniąc Miaskowskiego przed zarzutem „nadętości” (owszem, przypisując mu prostotę), opartym na jego „dziwnych i zgoła zaciemniających sens przekładniach”, wysnuwa ich usprawiedliwienie z *innej leżącej jego duszy przyczyny, która mu ostatecznie za zaletę wychodzi. On pierwszy u nas zrozumiał muzykę słowa, czuł, że w poezji winno być jeszcze coś takiego, co by zarówno obie dopełniało . . . Miara i akcent były mu formą . . . Niektórych jego miarowo-stopowych rytmów nie zaparłby się najśpiewniejszy z naszych dzisiejszych poetów Zaleski; z dawnych nikt go nie doszedł, nikt mu nie wyrównał. Ucho jego nadzwyczaj drażliwe na ilość układów i układ akcentów nie dozwalało najmniejszego zboczenia w tym względzie, wolał raczej ze szkodą jasności przełożyć wyrazy, jak na przykład w cytowanym już przez nas wierszu: *Malowane a jagody*.*

Jak widzimy, Sienkiewicz stoi na gruncie tej samej, co Tyszyński, interpretacji metrycznej ósmiozgłoskowca Miaskowskiego. Inaczej już traktuje sprawę Łoś, posługując się metodą Rowińskiego, znacznie bardziej nadająca się, a właściwie skonstruowaną specjalnie do analizy wierszy sylabicznych:



konstatuje on stałość przedziałów międzywyrazowych, wyłączając tym samym milczaco (w czym mu przyznać musimy rację) interpretację sylabiczno-toniczną. Również i on zwraca uwagę na przykładnie Miaskowskiego, świadczące o jego intencji metrycznej, urzędziwistnionej na przestrzeni obszernych stosunkowo utworów, a więc nie zrzadzeniem trafu, co byłoby możliwe w krótkich wierszykach, tak jak to rozumieliśmy u Kochanowskiego. Właściwie do jego interpretacji nie ma co dodawać, chyba pomnażając jej egzemplifikację dla uplastycznienia zjawiska oraz ujmując je w ściślejsze cyfry.

Tylko w pięciu utworach Miaskowski (fanatycznie przywiązany do 10 zgł. typu 5+5, który posiada, bodaj absolutną, przewagę liczebną wśród używanych przezeń metrów, a którego jego twórczość jest chyba najobszerniejszym przykładem — zwracam na to uwagę ze względu na symetryczność tego wiersza; symetryczność, która, ulubiona poecie, mogła go skusić do zastosowania jej również na terenie 8-zgł.) używa — ośmizgłosowca. Wymieniam je podług i w porządku wydania Turowskiego z 1861 r.:

1. *Szopa zbawienna*. 180 wierszy, jedno odstępstwo od wzoru: *Do tak wesolej nowiny*, nieuzasadnione niczym, tak łatwe do poprawienia (*Do wesolej lak nowiny*), że wydaje się niedopatrzaniem, a najprędzej — zepsuciem tekstu, wobec tego zwłaszcza, że właśnie z tego utworu pochodzą te wielokrotnie cytowane przekładnie, których celem może być tylko dopasowanie materiału językowego do zadania metrycznego: *Nader miasto o szczęśliwe...* (tak brzmi cytowany nieco inaczej przez Tyszyńskiego, widać z pamięci, wiersz), *Padną na twarz wszyscy razem Najwyższego przed obrazem...*, *Malowane u jagody...* i wiele innych, niezauważonych (np. *Rzeczysz ciężkie że łomoki...*) lub mniej jaskrawych. Nietrocheicznych wierszy liczy ten utwór 27, w tym takie, łatwe do poprawienia na tok trocheiczny przestawieniem jednego słowa: *Anielski wstyd i kwiat prawy...*, *Rumiane nam słońce daje...*, *Arabskim mu wiedzie smugiem...*, *Roześlesz nam głosy żywe...* Autor, który nie cofa się przed gwałtem nad językiem, by osiągnąć wzór 4+4, palcem jednak nie ruszy, żeby uporządkować akcenty w rytmie trocheicznym. Widzimy stąd, jakie układy Miaskowski uważał za pożądane i obowiązujące dla postawionego sobie zadania metrycznego, a jakie były mu obojętne: jaka cecha — mianowicie stały przedział międzywyrazowy, specyficzna właściwość systematu sylabicznego — była przezeń zachowywana z całą konsekwencją, a jaka cecha — umiejscowienie akcentów, właściwość systematu sylabiczno-tonicznego — wcale go nie obchodziła.

2. *Apologia na Paszkwil*. 276 wierszy, w tym trzy odstępstwa od formuły 4+4: dwa wywołane niemożliwością umieszczenia w niej wyrazów pięcizgłoskowych (*Gdy go do Sardanałala...*, *Kleta i Parmeniona*), trzeci jest niedopatrzaniem lub popsuciem tekstu (*Że za dzielnymi hetmany...*): pełno przekładni poświadczających intencję metryczną poety, takich jak *A ci płaszczem pod wolności...*, *Polska wolność bo na zgonie...*, *Dobry ojca płód ochronił...* i ten cytat *Łosia Marmorowe a klasztory Obrócone w sprosne dwory...*, dowód świadomej intencji poety do zachowania stałych członów 4-zgł. a nie — toku trocheicznego, gdyż w tej samej zwrotce mamy, o czym nie wspomina Łoś: *Kto hojnych łez nie wyleje Wspomniawszy na one dzieje...* Takich napraszących się o poprawki w naszej świadomości metrycznej,

wychowanej na sylabo-tonizmie, całe mnóstwo (*Panieński wstyd tajny komu*); razem nietrocheicznych 39 wierszy. Wnioski te same, o istocie sylabicznej, a w najmniejszym stopniu nie-tonicznej, systematu wersyfikacyjnego, którego poszczególny przypadek mamy przed sobą.

3. *Na sejm w roku 1615 do JM Ks. Eust. Wołowicza*. 104 wiersze, wszystkie wzoru 4+4. Przekładnie w rodzaju *Wzdy na samym acz nie zgonie*, i inne, mniej jaskrawe, zaciemniają sens. Nietrocheicznych wierszy 13: *A karki swe, jako głąby... Więcej on mąż, on dwurogi*, łatwe do zmiany na trocheiczne; rymy, podobnie jak w poprzednich utworach, okazują nieraz wzgardę dla akcentu: *Ozow niemniej ojczyźnie się...*

4. *Wieniec krześny*. 84 wiersze, wszystkie równodzielne; przekładnie wskazujące intencję metryczną: *Cynozura gdzie wysoko*; nietrocheicznych 7 wierszy, w tym takie jak *Do rączki twej dam klejnoty...*

5. *Na suszę roku 1612*. 24 wiersze, wszystkie równodzielne, nietrocheicznych trzy: *A zagon zwiądl obumarły... I mokry zaś Auster wienie...*, a zwłaszcza *Astrolog nasz się w tym myli...* zapraszają do uporządkowania akcentów.

Tak więc, co do Miaskowskiego, stwierdziliśmy, że ośmiozłoskowiec, którym on pisze, wiernie zachowuje wzór metryczny 4+4; innego nie używa wcale. Czy to wprowadzenie średniówki do krótkiego wiersza możemy właściwie do szerszej kategorii zjawisk „drobienia wierszy na cząstki”, charakterystycznej dla XVII w. od jego pierwszych dziesięcioleci, czy raczej przypisać indywidualnej skłonności Miaskowskiego do metrów symetrycznych — trudno rozstrzygnąć. W każdym razie, zbadanie tego staropolskiego metrum pozwoliło ukazać nadzwyczaj plastycznie przepaść, dzielącą wersyfikację atoniczną od sylabiczno-tonicznej oraz mylność interpretacji stosowanej przez Tyszyńskiego i Sienkiewicza.

Ale czy to metrum Miaskowskiego było zjawiskiem odosobnionym, czy nie miał on poprzedników a zwłaszcza następców w długim jeszcze, przeszło stuletnim po nim rozwoju wersyfikacji staropolskiej, czysto-sylabicznej? Tak mógłby sądzić czytelnik Łosia, nie przeprowadzający samodzielnych, źródłowych badań. Za to błędne mniemanie odpowiadałby zasłużony badacz, nie dlatego, że nie mógł objąć całości materiału w swej gigantycznej i bez tego pracy, lecz że w tym wypadku udzielił błędnej informacji, pewno ze zbytelnego zaufania do któregoś współpracownika (jeśli miał takich), któremu powierzył zbadanie pewnego tekstu poetyckiego: *Nie zauważyliśmy u Kochowskiego skłonności do dzielenia wierszy ośmiozłoskowych... na stałe dwa człony*. Opierając się na tym\*), nie poszukiwałem u Kochowskiego metrycz-

\*) Podnosząc omyłkę Łosia nie mam bynajmniej zamiaru uchybić pamięci znakomitego uczonego, ani umniejszyć jego zasług także i w tej specjalnej dziedzinie wersologii. Przeciwnie, niniejsze studium jest przykładem niezbędnej w rozwoju każdej nauki kontynuacji wysiłków poprzedzających badaczy. Uzupełnianie tego, co wysiłkiem jednego człowieka w zupełności ogarnięte być nie mogło, a nawet poprawianie jego błędów czy zaniedbań jest taką kontynuacją, specjalnie pożądaną w dziedzinie badań nad wersyfikacją, gdzie prawie każdy debiutant zaczyna od wy-



nie zastosowanego równodzielonego 8-zgł. Ponieważ jednak pobieżna nawet i urywkowa moja znajomość tego poety pozwoliła mi zauważyć jego wyjątkową na tle XVII w. skłonność do równodzielnych 8-zgł., postanowiłem dokładniej zbadać tę sprawę dla porównania z Kochanowskim, którego o sto lat późniejszy poeta-współzemiaanin tak często i tak ostentacyjnie za wzór sobie obierał. Rezultat badań przeszedł moje oczekiwania: jak się okazuje wśród *liryków Niepróżnującego próżnowania* wszędzie znajdujemy olbrzymią przewagę równodzielnych, dochodząca przeciętnie do 90 %, a nawet wyższą w poszczególnych utworach. W niektórych znajdujemy te same co u Miaskowskiego, niewątpliwie oznaki intencji metrycznej autora (Ep. XVII: *Pięknym Sierko gdy pochopem, Nieprzyjazną że Taurydą, Meotyckie aż za brody*, itp. inwersje: jednak na 44 wiersze, cztery asymetryczne! Podobne stosunki znajdujemy w I, 35, I, 36, IV, 36). W sześciu tylko jednak utworach zamiar jest wykonany bez uchybienia: II, 2 (w 14 w. 8-zgł.), III, 5 (w 22 w. 8-zgł.), IV, 4 (w 48 w. 8-zgł.), IV, 10 (w 16 w. 8-zgł.: IV, 11 mamy wśród 112 wierszy 8-zgł. tylko dwa asymetryczne, więc i ten utwór można praktycznie zaliczyć, zwłaszcza ze względu na pełną werwy sekwencję 8-zgł. w jego strofice a a a b b b, za reprezentację tegoż metrum (załamanie, podobnie jak u Miaskowskiego, jest tam, gdzie niezbędne było użycie 5-zgł. słowa: *Zły znak tą antypatya*; drugie załamanie nie ma tego usprawiedliwienia: *Wyszedszy z swego parowu* — nieprzechwyczenie oporu materiału językowego). Równie charakterystyczny dla intencji metrycznej i dla „drobienia wierszy” jest I, 12 (na 45 wierszy 8-zgł. — cztery nierównodzielne) oraz IV, 21, pisany, jak i poprzedzający, zwrotką 8 a b b c 4 d d 7 c: tu (IV, 21) wszędzie 8-zgł. (w liczbie 35) bez uchybienia równodzielne (podobnie jak w Ep. IX: w 52 wierszach 8-zgł.). Występują w tej zwrotce parzysto rymowane 4-zgł. (których w chwili obecnej nie biorę, mimo ich pokrewieństwa, pod uwagę, w statystyce 8-zgł., choć często jako jeden wiersz graficznie przedstawiane), i to ścisłe połączenie 8-zgł. równodzielnych z 4-zgł. jest dodatkowym świadectwem żywej intencji metrycznej Kochowskiego w użyciu 8-zgł., wśród których do wyjątków należą utwory o znacznie większym udziale asymetrycznych, co się najczęściej zdarza tam, gdzie 8-zgł. jest składnikiem strofy, połączonym z metrum zasadniczo asymetrycznym, np. z 12-zgł. (7+5): takim jest np. IV, 35 (w 26 wierszach 8-zgł. — 12 asymetrycznych). Wyjątek ten świadczy, jak mi się zdaje, o odmiennym, być może, w tych warunkach traktowaniu 8-zgł. przez Kochowskiego i „potwierdza правило” o równodzielności 8-zgł. tego poety, acz nie zawsze praktycznie dotrzymanej, ze względu na słabą tradycję ją

kladu swoich nowych „podstaw wersyfikacji”, pogłębionych do stopnia oryginalnej filozofii tej dyscypliny. Sam Łoś w swej księdze daje dobry przykład pokory badawczej, przyjmując gotowe założenia teoretyczne Rowińskiego: nie było to pozbawione złego wpływu tu i ówdzie w rezultatach jego badań, ale o ileż większe pomimo tego, a może i dla tego, są ich rezultaty pozytywne, zdobyte erudycji, nie oglądającej się na założenia filozoficzne.

wspierającą. Co innego średniówka 13- lub 11-zgłoskowca, za którą już u Kochowskiego stały wieki użycia w krociowych czy milionowych egzemplarzach; a co innego znów zadanie metryczne indywidualnie podjęte, reguła samemu sobie nałożona, a może nie dość jasno sformułowana: od jego wypełnienia zrozumiała jest odwrót (psychologicznie analogiczny do łatwego zwalniania siebie od danego sobie słowa) przy najmniejszym oporze materiału językowego, odwrót w stronę długą tradycją niezróżniczkowanego 8-zgł. wskazywaną. Ostatnia uwaga jest *mutatis mutandis* do zastosowania przy badaniu odstępstw od przypuszczalnej normy metrycznej i w innych wypadkach bardziej indywidualnych, rzadszych rodzajów wiersza staropolskiego. Być może należy rozciągnąć to tłumaczenie także na dokładność, nie zawsze idealną, w urzeczywistnianiu się nowych norm wersyfikacji sylabiczno-tonicznej w poezji polskiej XIX i XX w., a w ich liczbie także zróżniczkowanego (już na innych podstawach!) 8-zgłoskowca.

Wracając do naszego ściślejzego zagadnienia — równodzielnego ośmiogłoskowca w poezji staropolskiej, kto wie, czy nie powinniśmy zastosować podanej ostatnio interpretacji do wersyfikacji Kochanowskiego i czy istotnie nie możemy traktować jego utworów o przygniatającej większości 8-zgł. dwudzielnych, jako bez fanatyzmu dokonane próby ich metrycznego zastosowania. W Miaskowskim przeciwnie należałoby podnieść wierność raz przyjętej zasadzie. Kochowski, który znał niewątpliwie Miaskowskiego (mówi o nim ogólnikowo w Ep. VI) i podzielał jego upodobanie do metrów symetrycznie dzielonych, nie stawiał go sobie jako wzór do naśladowania, choć i u niego wskazaliśmy przekładnie analogicznej funkcji jak u Miaskowskiego i mogliśmy również pokazać wiersze równodzielne, a w których nie ma najmniejszego starania o tok trocheiczny (*Niech pozna ich harda głowa... Byli jak gnój na ugorze...* i ogromna ilość podobnych). Ale raczej w tym, jak i w największej części rysów swego charakteru, Kochowski był reprezentantem usposobienia narodowego, nie skłonnego do fanatycznej ścisłości i do wytrwałości w zamiarach; tak również jego wersyfikacja może być uważana za najbardziej syntetyczną reprezentację tendencji nurtujących wersyfikację sarmacką na przestrzeni jej półtorawiekowego przynajmniej rozwoju, którego wspaniałym zamknięciem jest właśnie twórczość Wespazjana z Kochowa. Z tym zastrzeżeniem możemy uznać istnienie u niego równodzielnego 8-zgł., jako świadomie używanego metrum. Być może, pogłębione badania nad zapomnianymi przedstawicielami drugoplanowej literatury staropolskiej, ukażą nam innych jeszcze, poza Miaskowskim i Kochowskim, użytkowników tego wiersza. W zakończeniu niniejszego studium chcę podkreślić, że zostało ono opublikowane nie tylko jako fragment „metryki szczegółowej”, lecz głównie ze względu na występującą ze szczególną plastyką w zespole zebranych tu faktów różnicę pomiędzy wersyfikacją staropolską, a wersyfikacją nowożytną poezji polskiej i w konsekwencji, niestosowność analizowania wierszy z jednej, i z drugiej epoki tymi samymi metodami, jak to, niestety, i dziś jeszcze daje się widzieć.



## SPRAWOZDANIA I OCENY

## NAD KSIĄŻKĄ K. GÓRSKIEGO „POEZJA JAKO WYRAZ“

Oczekiwana i zapowiadana drukiem fragmentów książka K. Górskiego jest — mimo porównania jej przez autora do łamigłówki polegającej na ułożeniu nowego obrazu z ciągle tych samych obrazowych elementów — książką bardzo ambitną. A to przede wszystkim z dwóch względów: 1. autor usiłuje zbudować jednolitą teorię wyjaśniającą najtrudniejsze zagadnienia poezji, wobec których nieraz i poszczególni badacze i całe kierunki czuły się bezradnie (np. istota poezji, piękno w dziele sztuki, zagadnienie wartości w dziele sztuki, sprawa treści i formy etc.), 2. chce uzgodnić założenia filozoficzne tej teorii z bazą filozoficzną swojego poglądu na świat. Ten najszlachetniejszy wysiłek bije z każdej karty książki. A wiemy jak zamierzenie takie jest trudne do zrealizowania. Jak często spotykamy się u najodpowiedzialniejszych badaczy i dawnych (np. Brunetiére) i dzisiejszych z owym pęknięciem bazy filozoficznej oddzielającym poglądy wyznawane w nauce od poglądów wyznawanych w *życiu*. A już najwyższym osiągnięciem byłaby książka dająca teorię jakiejś nauki, wystarczającą dla wyjaśnienia wszystkich objętych jej badaniem faktów, która by równocześnie była filozoficznym wyznaniem wiary autora. Samo to, że takim jest typ książki K. Górskiego, musi onieśmielać wobec niej każdego, kto zdaje sobie sprawę, że ten typ książki na długo, może na zawsze, pozostanie jego niedościgłym marzeniem. Toteż nie osmielam się zająć wobec książki K. Górskiego postawy sędziego, jakim jest recenzent. Myśli moje to raczej medytacje nad podstawami książki, to rozmowa ze sobą, soliloquium. Dzielać z autorem jego postawę światopoglądową muszę zapytać siebie, czy jej założenia myślowe muszą prowadzić nieuchronnie do takiej właśnie teorii poezji i czy założenia filozoficzne tejże teorii odpowiadają istotnie podstawom filozoficznym jego — i mojego zarazem — poglądu na świat. Zasadnicza waga tego zagadnienia sprawia, że rozważania moje będą przebiegać przez różne pola widzenia, że przeskakiwać będą od zagadnień teoretyczno-literackich do zagadnień ogólniejszych, odgrywających pewną rolę w książce.

Niepokój budzi sam tytuł. Okładka zewnętrzna podaje: *Poezja jako wyraz*. Możemy sądzić, że autor opracowuje tu jeden aspekt dzieła literackiego (pojęciem poezji i literatury posługuje się autor w toku pracy wymiennie), a to aspekt *autonomiczności* dzieła literackiego, czyli aspekt dzieła jako tworu samoistnego i odrębnego od innych, aspekt, który wydaje się podstawowym nie tylko formalistom i fenomenologom. Oczywiście wolno autorowi wybrać sobie do opracowania zagadnienie choćby niewdzięczne i stosunkowo *mniej ważne*. — Takiej jednak interpretacji zamiarów autora przeczy podtytuł, widniejący na okładce wewnętrznej: *Próba teorii poezji*. Wynikałoby z niego, że nie idzie tu o jeden z aspektów, ale o pełną teorię dzieła literackiego. A jeśli tak, to musielibyśmy stwierdzić, że jeden aspekt pożarł wszystkie inne. Bo wprawdzie autor wielu cytatami mógłby zaświadczyć, że pamięta i o autonomiczności dzieła literackiego i o jego funkcji społecznej — ale w rzeczywistości w jego teorii ekspresji znajdują wszelkie problemy rozwiązanie tylko od strony jednego aspektu. W każdym razie tytuł i podtytuł, zamiast się wzajemnie określać, zaciemniają intencję autora i utrudniają czytelnikowi zgodę czy niezgodę na szereg twierdzeń (np. odnośnie do zagadnienia treść — forma), budząc wątpliwości, czy to jest wszystko, co autor ma do powiedzenia na ten temat, czy też jest to wszystko z jednego, wybranego punktu widzenia.

A potem trudność druga. Autor wyraźnie za patronów w swoich wywodach obiera Maritaina i Crocego nie tylko w punkcie wyjścia, ale wielokrotnie ich wywodami — często *ad pari* — popierając swoje wywody, mimo wszelkich zastrzeżeń co do teorii wyrazu Crocego i mimo świadomości, że stoją oni na przeciwnym biegunie ideowym (s. 38).

Rozumiemy tutaj pozycję Maritaina; zdaje nam się, że pod tym patronatem mogłaby się narodzić neotomistyczna teoria dzieła literackiego (nie znam próby takiej, teorii — wytyczał jej drogi przez odbudowę estetyki św. Tomasza z Akwinu Maritain, M. de Wulf, może to i owo znalazłoby się w wadze przyczynków, np. w *Vie Intellectuelle*). W każdym razie nawiązanie do Maritaina stwarza sugestię, że autor stojąc mocno na gruncie katolickiego poglądu na świat podła swoje wywody pod dyscyplinę filozofii neotomistycznej. Tymczasem pozycja Crocego i rola w książce jego poglądów choćby zmodyfikowanych zdaje nam się przecinać linię maritainowską. Bo czyż można być równocześnie zwolennikiem neotomizmu i neoidealizmu, a nawet — tak mi się dzisiaj po wielu błędzeniach wydaje — czy można być świadomym katolikiem i neoidealistą. Odmiennosc klimatu: tu rygoryzm myśli, rygoryzm terminologii filozoficznej, prym oddany pierwiastkowi intelektualnemu — tam mglistość i przelewność pojęć, prym oddany pierwiastkowi emocjonalnemu, mała odpowiedzialność za konstrukcje myślowe. I — swoiste niebezpieczeństwo: nieraz podobieństwo słów (bo często trudno na gruncie neoidealizmu mówić o terminach) sugeruje zgodność czy współdzwiczność różnych systemów myślowych. Toteż neoidealizm jest dla katolicyzmu wrogiem nr 1, znacznie bardziej groźnym niż np. marksizm, bo bardziej zdradliwym przez swoje pozory współdzwiczności.

Z punktu więc zasady światopoglądowej autora, zaświadczonej też i obecnością w książce Maritaina, Croce i cały neoidealizm z Vosslerem włącznie grożą niebezpieczeństwem zatartcia czystości linii filozoficznej. Zwłaszcza życie się z neoidealizmem odbiło się — zdaje mi się — ujemnie na precyzji pojęć, skutkiem czego gubimy się często w wywodach autora. Wieloznacznie posługuje się autor pojęciem prawdy, niejasne też jest pojęcie piękna, skoro np. (s. 20) czytamy: „... istotną cechą sztuki... jest stwarzanie dzieł pięknych, czyli wyposażonych we w ł a ś c i - w o ś ć, którą określamy jako p i ę k n o“, a parę zdań dalej: „... dzieło sztuki, ponieważ jego celem jest u c i e l e ś n i e n i e p i ę k n a, jest wytworem duchowym...“. Konsekwencją stanowiska zajętego w pierwszym zdaniu byłoby poszukiwanie piękna dzieła sztuki w samym dziele, skoro jest to piękno jego właściw o ś ć, którą określamy jako p i ę k n o“, a parę zdań dalej: „... dzieło sztuki, w charakterze bytu idealnego?), a tylko — jak dowodzi np. idealizm niemiecki z Schellingiem i Heglem na czele — realizuje się, dochodzi do *widomego* kształtu w dziele sztuki. — Podobne kłopoty mamy z rozumieniem określenia treści duchowej. Wytwór psychiczny nazywa autor wytworem duchowym (s. 11). Dobrze. Klucz do tego mamy w postawie światopoglądowej autora. Wydaje nam się, że dzięki materiałowi, jaki nam daje równanie: wytwór psychiczny = wytwór duchowy, możemy ustalić pojęcie treści duchowej. Co prawda, nie wynika to tak oczywiście z wywodów na s. 9, ani np. ze zdania (s. 45), „o języku jako wyrazie życia psychicznego i duchowego ludzkości“. A jednak trudno nam dojść do ładu przeczytawszy na s. 23: „Piękno jest zatem odbiciem formy w materii, ale forma jest ideą, jest myślą kształtującą czyjejs inteligencji twórczej, stąd wniosek, że rozpoznanie formy w materii jest rozpoznaniem wyrazu czyjejs treści duchowej.“ Obezności z estetyką średnio-



wiecza orientujemy się w przesłankach. Piękno to *lux splendens super formatum* (np. u Ulricha Engelberta ze Strasburga), a *nihil... aliud ars esse videtur, quam certa ordinatio rationis, quomodo per determinata media ad debitum finem actus humani perveniant* (Hugo à St. Victor, podobnie i św. Tomasz z Akwinu). Natomiast odnośnie do wniosku nasuwałoby się równanie: myśl kształtująca czyjejs inteligencji twórczej jest wyrazem czyjejs treści duchowej. Owa *myśl kształtująca czyjejs inteligencji twórczej* przechyla koncepcję genezy dzieła literackiego poprzez koncepcję genezy jego formy w strefę intelektu jako energii twórczej (zgoda z tomizmem). Ale takie ujęcie zacieśnia pojęcie „treści duchowej“, które, zdawało nam się, ustaliliśmy poprzednio. A przecież do owego szerszego ujęcia treści duchowej trzeba nam wrócić, gdy autor wielokrotnie mówi o emocjonalności dochodzącej do wyrazu w dziele sztuki (np. s. 30, s. 47). Gdyby przyjąć, że ta emocjonalność jest poddana w akcie twórczym rygorom *myśli kształtującej*, czy nie groziłoby to katastrofą samej założonej przez autora teorii ekspresywności? Czy nie jest to jakaś ślepa ulica, w którą zagnał tomizm koncepcję neoidealistyczną? Bo estetyka średniowiecza nie ma tu żadnych kłopotów; np. św. Bonawentura powiada jasno: *Effectus artificialis exit ab artifice, mediante similitudine existente in mente; per quam artifex excogitat, ante quam producit, et inde producit, sicut disposuit. Producit autem artifex exterius opus assimilatum exemplari interiori eatuus, qua potest melius. (En passant* trzeba zauważyć: co za zwartość i jasność w postawieniu sprawy artyzmu i techniki!).

Zresztą neoidealizm ma tu przeciw sobie nie tylko tomizm, ale i sam siebie. Sam siebie także zapędza w ślepe ulice. Zaraz dalej (s. 23) orzeka jedno z podstawowych twierdzeń w książce: „Piękno jest to doskonały wyraz treści duchowej, która miała być wyrażona. Innymi słowy — piękno jest stosunkiem adekwatnej (całkowitej) zgodności z wyrażoną treścią“. Kiedyż i w jaki sposób zdobędziemy przeświadczenie, że jakieś dzieło sztuki jest piękne, czy ucieleśnia piękno? Jak stwierdzimy stosunek adekwatności treści duchowej z wyrazem, którym jest dzieło, skoro owa treść duchowa nie jest nam bezpośrednio dana? Wyznania autorów są rzadkie, co ograniczałoby możliwość oceny estetycznej do niewielu dzieł; ponadto mogą wynikać ze samozłudzenia i mistyfikacji. Wprawdzie Słowacki mówi o swoim języku tak giętkim, że wyrazi, „co pomyśli głowa“, co pozwałaloby np. *Beniowskiego* uznać za dzieło piękne. Ale trzeba by konsekwentnie *Dziady cz. III* uznać za dzieło nie-piękne, bo Mickiewicz zali się, „że głos myślom kłamie“. Z równym uprawnieniem można by skonstruować twierdzenie *mniej więcej* odwrotne: dzieło sztuki w zasadzie nie jest doskonałym wyrazem treści duchowej; nigdy nie zachodzi stosunek adekwatnej zgodności między wyrażoną a mającą być wyrażoną treścią duchową. I to w obrębie jednej i tej samej teorii wyrazu! Oczywiście jedno i drugie jest tak samo bezpodstawne i niesprawdzalne — i było by tylko kwestią gustu, które się komu bardziej *spodoba*. I co wtedy z pięknem?

Oczywiście równie trudne wydaje mi się dzisiaj do przyjęcia, że piękno jest to *wyraz udany*, bo jeśli *udatność* jest oceną wynikłą z badania samego dzieła, to ta ocena wystarcza sama sobie; jeśli ma wynikać z porównania treści duchowej mającej być wyrażoną i wyrażonej, to zaistnieć nigdy nie może, bo treść duchowa mająca być wyrażoną — jest nieznaną, jest x.

Te wątpliwości, zrodzone nie tylko z lektury książki K. Górskiego, ale i z osobistego rachunku sumienia, powtarzają tylko argumenty, które sprawiły, że kierunek

neoidealistyczny przeszedł w nauce do historii. Szkoda, że zabiegł drogę raz jeszcze autorowi, który ma tyle danych, aby rozważyć problemy teorii literatury w świetle teorii neotomistycznej. Gdyby jej pozostał wierny, choćby w sympatii dla myśli średniowiecznej, natrafiłby może u św. Augustyna na bardzo ciekawą teorię języka, która by w konsekwencji zaprowadziła go prostą drogą do nowoczesnych zdobyczy językoznawstwa, do de Saussure'a, fonologów i — Cercle Linguistique de Prague, skoro już nie chce ich wziąć za punkt wyjścia w swoich rozważaniach nad językiem. A z pewnością wtedy zrezygnowałby z autorytetu Vosslera, który tak jednostronnie ujmuje funkcję języka, podporządkowując funkcji ekspresywności funkcję komunikatywną i funkcję prezentacji (K. Bühler).

Nie mogę sobie także niekiedy dać rady z mechanizmem argumentacji autora w *partach posiłkowych* jego dowodzeń, tych, które podbudowują jego twierdzenia od strony poglądu na świat.

Autor dążąc do ustalenia kryteriów wartościowania powiada: „W świecie materii wszystkie procesy twórcze zachodzące mechanicznie przebiegają po drodze najmniejszego oporu... Ale w świecie ducha jest na odwrót. Tu wszystkie osiągnięcia przychodzą na drodze najcięższego oporu i ta właśnie suma oporu napotkanego przy wytwarzaniu wytworu duchowego jest miarą ustalającą hierarchię w świecie prawdy, dobra i piękna. Z dwóch dzieł naukowych to jest wyższe, które dotarło do prawd trudniej dających się odkryć“. Przekorne poczucie oczywistości podszeptuje, że o *wyższej* wartości dzieła naukowego w świecie prawdy decydują raczej osiągnięcia konkretne samego dzieła, niż trud weń włożony. A więc np. bardziej wartościowe wyda się to, które operuje większą ilością faktów poznanych, właściwie przyporządkowanych danej nauce; albo — jeśli idzie o teorię — takie, które w wystarczający sposób wyjaśnia największą ilość faktów objętych przedmiotem nauki, do której się odnosi. W każdym razie kryterium wartości *w świecie prawdy* zdaje mi się jednak opierać o sferę sprawdzalną i konkretną dzieła.

Autor pisze dalej: „Z dwóch postępów ten jest lepszy, który kosztował więcej wysiłku“. I tu się budzą sprzeczności. Czyżby wysiłek pedagogiki chrześcijańskiej, dążący do pielęgnowania *habitusów*, trwałych usposobień do pełnienia czynków wartościowych, służył umniejszaniu wartości moralnej ludzkich postępów? Boć przecież celem pielęgnowania *habitusów* jest ułatwianie, zmniejszanie trudu przy pełnieniu czynów moralnie wartościowych.

Czytamy dalej. „Z dwóch dzieł sztuki to jest cenniejsze, którego treść duchowa była trudniejsza do wyrażenia. Bo skoro taka treść była trudniejsza do wyrażenia, to osiągnięty jej wyraz jest czymś wyższym od wyrazu treści pospolitszej i łatwiejszej, wyższym nie na płaszczyźnie moralnej, ale w hierarchii estetycznej“. Znowu stara wątpliwość: skąd wiemy o stopniu trudu włożonego w dzieło? Jeśli o trudności dla dania wyrazu takiej a takiej treści duchowej będziemy sądzić *po sobie*, według własnego *widzi mi się* — zapoznamy fakt różnych ludzkich uzdolnień, nota bene różnie *mobilizowanych* w różnych momentach życia, w zależności od rozmaitych warunków. Odgadnięcie trudu pisarza z utworu samego — jest w zasadzie bardzo zawodne. Niewiele o nim powie np. i tzw. *forma kunsztowna*, tym bardziej, że jej przeciwieństwo: forma „jak moda aniołów każe od niechcenia“ okazuje się w rzadkich wypadkach, gdy nam dana jest kontrola warsztatu pisarskiego — zdobyta wiel-



kim trudem, I tak pieśni Heinego z *Buch der Lieder*, rzucone pozornie od niechcenia niby odpowiedniki treści duchowej nie każdemu wydającej się najwyższej miary — są wynikiem mozolnego trudu pisarskiego, jak wskazują kręglone rękopisy. Kryterium trudu włożonego w wyraz treści duchowej nie wydaje mi się właściwe dla hierarchizacji wartości estetycznych.

Konkluzja przytoczonego wywodu też budzi niepokój. Przy owej — jakby to powiedzieć? — *transformacji* wartości moralnej działania twórczego w wartości estetyczne dzieła czujemy się zbyt blisko atmosfery wojującego modernizmu, dążącego do przyporządkowania dziełu sztuki li tylko wartości estetycznych — a to przecież autor namiętnie zwalcza. Pragnęłabym, aby nie było rozdzwiku, choćby pozornego, pomiędzy tą konkluzją a twierdzeniem autora (s. 27): „hierarchia w dziedzinie piękna może być ustalona tylko na podstawie hierarchii wartości duchowych zawartych w treści“ — i aby to ostatecznie twierdzenie było jakoś inaczej uzasadnione.

Jednostronne zasklepienie się w teorii poezji jako wyrazu prowadzi autora do sformułowań, na których konsekwencje on pierwszy by się nie zgodził (jak na s. 145). „Artysta musi być nastawiony na osiągnięcie wyrazu i wtedy jego dzieło może się stać objawieniem wyższej rzeczywistości za pośrednictwem piękna, ale jeśli artysta ma na oku ewentualne skutki, które ów wyraz miałby w ludziach wywoływać, następuje wynaturzenie stosunku człowieka do sztuki, co odbija się przede wszystkim na doskonałości wyrazu. A obniżenie wartości wyrazu jest równoznaczne z wewnętrznym fałszem, który przeniknął do dzieła sztuki“ (s. 29). Przypuszczam, że mamy tu do czynienia z mimowolnym przykładem wyrazu nieudanego. Bo konsekwencją przytoczonych twierdzeń byłoby zaprzeczenie funkcji społecznej dzieła sztuki, a dalej i odpowiedzialności społecznej i moralnej pisarza. A to są tezy nieodłączne od stanowiska światopoglądowego autora. Po prostu jeszcze jeden dowód, że nie może z tym stanowiskiem iść w parze konsekwentna neoidealistyczna teoria wyrazu.

Wydaje mi się, że panuje jakieś nieporozumienie między autorem a teorią quasi-sądów Ingardena, podobnie jak między autorem a formalistami w sprawie pojęcia materiału pozaliterackiego. Co do pierwszego nieporozumienia sędzę, że przyczyną tu brak wspólnego języka terminologicznego. R. Ingarden powiada: „Zasadniczym rysem (szczególnej modyfikacji zdań twierdzących występujących w dziele lit.), że są one n a p o z ó r twierdzące, że nie odnoszą się do przedmiotów świata realnego, niezależnych od zdań występujących w dziele“ (*O poznawaniu dzieła liter.* s. 6). Przecież trzeba się pokusić o sformułowanie zasady wyjaśniającej równe prawa obywatelstwa w dziele lit. zdań orzekających bez względu na to, czy sądy nimi wyrażone są zgodne z „rzeczywistością i prawdą pozaliteracką“, czy też nie. A tego równego prawa obywatelstwa nie kwestionuje K. Górski czerpiąc przykłady sądów jego zdaniem prawdziwych z wiersza Mickiewicza i nieprawdziwych z wiersza Lermontowa, nie odmawiając ani jednemu ani drugiemu z utworów charakteru literackiego — czyli stwierdza tym samym to, co ponadto stara się bliżej określić i wyjaśnić R. Ingarden; toć Ingarden nie twierdzi, że żadne zdanie orzekające w dziele literackim nie może odpowiadać czyjejs koncepcji pozaliterackiej rzeczywistości i prawdy, czy w ogóle pozaliterackiej rzeczywistości i prawdzie, lecz że posiada ono bez względu na ów stosunek do pozaliterackiej rzeczywistości i prawdy swoistą sensowność i że sprawa owej swoistej sensowności związanej z literackością tych zdań powinna przede wszystkim interesować badacza literatury.

Drugie nieporozumienie wydaje mi się jeszcze bardziej wyraźne. Przecież i formalisci i K. Górski nie przeczą istnieniu rzeczywistości pozaliterackiej; Górski twierdzi wielokrotnie, że odpowiednio przeorganizowana staje się rzeczywistością literacką, a formalisci samym określeniem materiału pozaliterackiego stwierdzają istnienie rzeczywistości pozaliterackiej, uznają rzeczywistość pozaliteracką za desygnat materiału literackiego ulegający przeorganizowaniu przez ujęcie jej w *chwyty językowe* o określonej funkcji artystycznej w dziele. Jakaż tu zasadnicza sprzeczność stanowisk? Te chwytów starają się formalisci zbadać, co prowadzi do oceny ich walorów artystycznych. Posądzam, że nieporozumienie wynika z braku jednoznaczności w terminologii. Przez to samo, że coś znajduje się w dziele literackim, jest to *coś* literackim, toteż nie bardzo bym rozumiała, jak można cokolwiek w dziele literackim określać jako nieliterackie, chyba że pojęciu *literackości* przypisuje się charakter oceny estetycznej, że się nim określa stopień osiągnięć artystycznych. Ale w takim razie mamy do czynienia z dwojakim znaczeniem słowa *literacki*. Zdaje mi się (nie-dostępna mi jest literatura formalistów rosyjskich), że formalisci mówiąc o materiale pozaliterackim, desygnacie rzeczywistości literackiej, nie wiążą z określeniem *pozaliteracki* momentu wartościującego; dla Górskiego natomiast określenie *pozaliteracki* i *literacki* to także ocena estetyczna (np. na s. 136. „... opis strategiczny bitwy pod Borodinem Tołstoja jest rzeczywiście czymś pozaliterackim ze względu na swój charakter tendencyjny, nie zaś artystyczny“); jeśli treścią swoich określeń *odczytu* autor określenie formalistów, to nie dziwnego, że otrzyma twierdzenie, na które ze stanowiska swego systemu wartościowania nie może się zgodzić. A przecież najciekawsze, mimo tych nieporozumień, że i K. Górski i formalisci rozwiązują de facto podobnie problematykę teorii mimetycznej i że są w tym zgodni właśnie... z estetyką średniowiecza. *Opus artificis* (sc. imitatis naturam) est *disyregata coniungere vel coniuncta segregare* — powiada Hugo à St. Victor. Jakżeż wymowna ta zbieżność!

Niezupełnie bym się zgodziła z rozwiązaniem autora sprawy przedstawień w dziele literackim jako znaku. Już nawet nie idzie mi o kryteria rozgraniczające symbol i alegorię i ich stosunek do metafory i metonimii. Brak mi przy omawianiu funkcji znaku obok funkcji symbolizowania i alegoryzowania funkcji reprezentowania (w węższym znaczeniu). Powiada autor: „W *Lulce* sytuacja życiowa Wokulskiego jest symbolem całokształtu stosunków polskich, w których jednostki tej wartości, co Wokulski, muszą się zmarnować lub uciec do innego kraju“. Wolalabym zamiast: *jest symbolem* — *jest reprezentacją*; wydaje mi się czymś z gruntu innym stosunek znaku do treści oznaczanej w owej *sytuacji życiowej Wokulskiego*, która *unaocznia* nam szereg faktycznych i możliwych zjawisk w pewnych określonych warunkach rzeczywistości realnej, do której się odnosi, a w postaci Prometeusza, która symbolizuje zdaniem autora *miłość i poświęcenie dla dobra ludzkości*.

Gdyby iść dalej drogą badania funkcji przedstawień w dziele literackim jako znaków, trzeba by wyróżnić jeszcze funkcję odtwarzającą, mocą której znak *unaocznia* pewien konkretny, właśnie ten a nie inny fakt rzeczywistości realnej. Tej konsekwentnej typologii funkcji znaku dla dzieła literackiego nie konstruuje autor zapewne dlatego, że nie znajduje w dziele literackim miejsca dla funkcji odtwarzającej znaku. Powiada: „Fabuła, która by nie była alegorią ani symbolem, musiałaby być uznana za bezsensowną relację o faktach, które nikogo nie mogą obchodzić“ (str. 115). A przecież czy słuszne jest wyrzucać poza nawias literatury takie rodzaje, jak reportaż, powieść reportażową, kto wie czy nie powieść biograficzną i poezję opisową?



Atmosferą książki K. Górskiego jest atmosfera walki. Walki z formalizmem. Walki imponującej śmiałością, bezkompromisowej, namiętnej. Toteż nie dziwnego: pod auspicjami Aresa zaginęła trochę świadomość, że *czasu bóg postąpił krokiem*, że dziś już nowy kierunek badań, marksistowski, wysunął się na arenę bojową i że wobec tego pora do sprawiedliwego obrachunku z formalizmem. Gdyby walkę spod auspicjów Aresa przenieść pod auspicje Pallady, to nawet podtrzymując protest wobec tendencji formalizmu izolowania dzieła sztuki od życia i zachowując powątpiewanie, czy wszystkie zasadnicze problemy dzieła lit. są rozwiązalne opracowaną przezeń metodą, trzeba by uznać za jego wkład w dzieje postępu nauki o literaturze zwrot do badania języka literackiego w oparciu o zdobycze bratniej lingwistyki, opracowanie podstaw metodologicznych, jakiego poza filologią nie posiada żaden kierunek badań literackich, wreszcie procyzję i solidność rezultatów badawczych nad konkretnymi literackimi w zakreślonym sobie polu widzenia.

Książka K. Górskiego cenna już jest samym niepokojem, jaki budzi, zmuszającym do rewizji własnych poglądów, kuszącym w konsekwencji raczej do polemicznych monologów wewnętrznych, niż nęcącym do radosnego rozpatrywania momentów współdziałności własnych poglądów z poglądami autora. A jest ich wiele. Choćby w sprawie przemilczenia i jego roli w dziele literackim, obrony retoryki, omówienia roli konsekwencji w dziele literackim, opowiedzenia się autora w dylemacie: sztuka czy sztuki — po stronie sztuk. Ale cenna jest ta książka przede wszystkim tym, co w niej swoją wielkością onieśmiela i budzi podziw: wolą nadania poglądom naukowym roli filozoficznego wyznania i budzi podziw: wolą nadania poglądom naukowym własnym poglądem na świat.

Stefania Skwarczyńska

#### NOWE PRACE O TWORCZOŚCI PRUSA

Można zaryzykować sąd: żaden z pisarzy polskich z doby pozytywistycznej nie jest w obecnym czasie tak popularny, jak Bolesław Prus. Dowodem na to szereg wybitnych prac, monografii czy artykułów, poświęconych twórczości wyżej wymienionego pisarza, które ukazały się ostatnio. Najważniejsze pozycje to praca Janiny Kulezyckiej-Saloni — *Bolesław Prus*, artykuł K. W. Zawodzińskiego w *Odrodzeniu* (*Bolesław Prus* w cyklu *Stulecie trójcy powieściopisarzy* Nr 38 (95), 39 (96) rocznik 1946), artykuł J. A. Kotta w *Kuźnicy* pt. *Przedmowa do Lalki* (od n-ru 13 — 16 rocznik 1947) i dwutomowa monografia Zygmunta Szwejkowskiego pt.: *Twórczość Bolesława Prusa*. Postaramy się z kolei omówić każdą z powyżej podanych pozycji.

Co się tyczy pracy Janiny Kulezyckiej-Saloni, to należy stwierdzić, że jest to praca najmniej pretensjonalna ze wszystkich wyżej cytowanych. Autorka nie posiada wygórowanych, odkrywczych ambicji. W pracy kieruje się wyłącznie względami pedagogicznymi. Pragnie dostarczyć starszej młodzieży szkolnej zestawienia wyników badań nad autorem i epoką i ten cel z wielkim powodzeniem osiąga. Praca jej to doskonałe *vademecum* po twórczości Prusa i epoce realizmu nie tylko polskiego, ale i europejskiego, treściwym podaniem osiągniętych dotychczas wyników nad twórczością autora *Lalki*. Niemniej krzywdę autorce by się sprawiło, gdyby się jej pracę ujęło jako wyłącznie zreferowanie cudzych poglądów i osiągnięć. W końcowych partiach swej pracy autorka dochodzi do własnych, niezwykle ciekawych, oryginalnych,

samodzielnych ujęć, do tych partii należy rozdział poświęcony *Faraonowi*, jak i końcowa synteza twórczości Prusa.

Oryginalnym zjawiskiem jest, że *Faraona* autorka stawia niemal na szczycie twórczości Prusa i tej jednej jedynej powieści nie odmawia tytułu arcydzieła. Jest to tym oryginalniejszym zjawiskiem, że żadna z powieści Prusa nie była od szeregu lat tak mocno atakowana, jak powyższa powieść. Z punktu swego widzenia Kulezycka-Saloni ma bezwzględna rację. *Faraon* ma doskonałą kompozycję i o całe niebo pod tym względem przewyższa wcześniejsze utwory: *Lalkę* czy *Emancypantki*, posiada doskonale ujęty i konsekwentnie przeprowadzony aż do upadku typ heroicznego władcy faraona, niemniej spencerowski system ujmowania zjawisk społecznych, spencerowski sposób patrzenia na państwo jako organizm, sprowadzenie religii wyłącznie jedynie do magii, pedantyczny dydaktyzm występujący w utworze, trąci dzisiaj mocnym doktrynerstwem i powoduje pewną, że tak się wyrażę, zakalecowałość utworu. Obniża wartość dzieła również wprowadzony do utworu element sensacyjności: sobowtór Ramzesa, zjawiska somnabulizmu, praktyki magiczno-okultystyczne w stylu Suego czy Bulwera. Posługiwanie się tego typu pomysłami i efektami artystycznymi jest dla realisty objawem mocno kompromitującym. Poza tym porwanie się Prusa na przedstawienie rozległego tableau, będącego przekrojem zarówno społecznym jak kulturalnym Egiptu w pewnej epoce, bez przeprowadzenia szczegółowych studiów archeologicznych, terenowych czy historycznych było z jego strony wielkim ryzykiem. Autor dopuścił się w powieści szeregu anachronizmów, za co coraz częściej ze strony ekspertów jest atakowany. Dlatego z powyższych przyczyn wahałbym się przyznać dziełu Prusa tytuł arcydzieła.

Różniłbym się również z autorką w poglądzie na powieść *Dzieci*. Istotnie Bolesław Prus nie zdobył się na pozytywny stosunek do prądów rewolucyjnych, niemniej dał doskonałe studium rozkładu moralnego młodzieży, ogarniętej konspiracją. Pod tym względem, kto wie, czy *Dzieci* nie są najaktualniejszym dziełem w obecnej chwili z całego dorobku Bolesława Prusa.

Doskonałe, jak wyżej to stwierdziłem, jest zamknięcie pracy przez autorkę; oświetlenie twórczości Prusa z punktu widzenia oryginalnej jego teorii humoru, doskonałe oświetlenie roli dziecka, prostego człowieka w jego twórczości, charakterystyka sumienia społecznego Prusa i klimatu moralnego jego powieści, kultu postępu, pracy, jako też demokratyzmu. Najwyższym osiągnięciem pracy jest jednak ujęcie Bolesława Prusa jako wybitnego socjologa. Prus jest najświetniejszym socjologiem, badaczem i obserwatorem przemian, jakie się dokonywały w ówczesnym społeczeństwie polskim. Pod tym względem z całą głęboką słusznością porównać go można z Balzakiem, jak to uczynił zresztą Kott w swym artykule. Niemniej zastrzegłbym się przeciw zacieśnianiu Bolesława Prusa wyłącznie jedynie do miasta, jak również przeciw sądowi wypowiedzianemu przez autorkę na stronie 160: *Dlatego też myślę, „Placówka”, jedyna z jego wielkich powieści poświęcona wsi, jest najmniej przekonująca. Placówka jest niezrównanym obrazem wsi i duszy chłopca polskiego i pod względem artystycznym w wyższym stopniu niż Faraon zasługuje na miano arcydzieła.*

Co do jednostronności i wyłącznego rzekomego mieszczańskiego nastawienia Prusa jest to twierdzenie również nieuzasadnione. Cechą talentu Prusa jest jego wszechstronność i drapieżność obserwatorska. Nie było objawu życia, warstwy społecznej czy typu ludzkiego w ówczesnej Polsce, który by nie został przez niego nie-



dostrzeżony i w swoisty sposób zanalizowany. Bolesław Prus jest równocześnie znakomitym socjologiem miasta jak i wsi.

Charakterystycznym zjawiskiem jest, że podczas gdy Prus dla Kulezyckiej-Saloni jest wyłącznie piewą miasta, dla Zawodzińskiego, do omówienia artykułu którego za chwilę przejdziemy, jest przede wszystkim piewą wsi.

Uważam — pisze Zawodziński — nie należy przesadzać ze znaczeniem tematyki urbanistycznej jego utworów, obrazów miasta i ludności miejskiej. Właśnie na ujęciu tej tematyki najwięcej może zaciążyć wpływ Dickensa, przychodzący z gotowymi wzorami ze społeczeństwa w swej strukturze demograficznej gruntownie zurbanizowanego. Humorystyczno-sentymentalne karykatury miejskie, którymi są przepelnione zwłaszcza wcześniejsze utwory autora „Palacu i rudery”, posiadają niewątpliwie mniejszą wartość oryginalności i mniejszą wartość dokumentu ludzkiego niż choćby tą samą metodą wykonane, charakterystyczne sylwetki ilustrujące satyrycznie stosunki społeczne na wsi, stosunki niewątpliwie swoiste i autentyczne. Melodramatyczność obrazków miejskich wydatnia się tym bardziej w porównaniu z sucho zrelacjonowanymi, groźnymi i odrażającymi stronami życia wiejskiego (w „Antku“ palenie chorej dziewczyny przez znachorkę, dola parobka wiejskiego w „Placówce“, dola niesłubnego dziecka tamże i w „Grzechach dzieciństwa“). Są to istotnie niespotykane przedtem jaskrawości realizmu, nieprześcignione długo przez naturalizm i modernizm polski, rzadko występujące w obrazach życia miejskiego (czeladnik — alfons w „Michałku“, ale i to jest zasadniczo opowiadanie o człowieku wiejskim, odpadku ekonomicznego przewrotu wsi polskiej).

Nawet jeśli chodzi o krajobraz, to jest on u Prusa, gdy chodzi o wieś, zdumiewająco sugestywny, mimo że — jak tego wymaga doskonałość techniczna realizmu powieściowego — niezauważalny, materialnie prawie nie zajmuje miejsca w tekście. Czarowna, związana z przeżyciami dzieciństwa poezja zapuszczonych ogrodów (w „Grzechach dzieciństwa“ i „Anielce“), jadłowita groźba zapadłego kąta w malarycznej miejscowości (odludny folwarczek w tejże powieści) — oto przykłady trwałej sugestii zespołów pejzażowych, którym nie ma nic równego w obrazkach miejskich Prusa.

Co się tyczy Placówki Zawodziński uważa ją za najświetniejsze dzieło realizmu polskiego, tak co do formy jak treści.

W „Placówce“ — pisze — zdobył się autor na wystarczająco zwartą i zamkniętą formę utworu. Potrafił w nim czytelnie, a zarazem dyskretnie, nie naruszając autonomii wartości artystycznych wypowiedzieć swe poglądy społeczne w sprawach objętych tematem, potrafił wreszcie pohamować skłonność do poddawania się dalekim, ale zawsze w jego twórczości czynnym filiacjom humorystyczno-sentymentalnym. otrzeć spojrzenie z tej i zdobyć się na niezbędną w dziele realizmu powieściowego porcję „serio“, usunął nawet natrętą obecność osoby trzeciej, wdzierającej się pomiędzy czytelnika a przedstawioną rzeczywistość, tj. samego autora, nakazując mu dyskrecję i obiektywizm. Napisał pierwszą, właściwie mówiąc, powieść realistyczną o ludzie polskim, gdyż jego znakomitsi poprzednicy, jak Kraszewski i Jeź opisywali lud etnograficznie nie-polski. W „Placówce“ obraz chłopca, dający się zlokalizować w przestrzeni i czasie, posiada ponadto rysy wchodzące w niezmiennie i powszechne oblicze wieśniaka polskiego; a jak jest to trudne do prześcignięcia dowodzą „Chłopi“ Reymonta, dzieło tyle zawdzięczające tematycznie „Placówce“ (z wyjątkiem swej dekoratywności i krzepy erotycznej), a malujące bliski chronologicznie etap rozwoju wsi polskiej, jak tego dowodzi szczegółowa analiza użytych tam realiów. Tak więc na

wet umienczone nagrodą Nobla dzieło nie jest jako synteza artystyczna chłopu polskiego czyns zupełnie samodzielnym i zdolnym do ubiegania się o wyższość w kategoriach rozwoju realizmu powieściowego w Polsce — w porównaniu z arcydziełem Prusa.

Oczywiście, że o ile słuszny jest sąd Zawodzińskiego o wsi, o *Placówce*, o tyle niesłuszne jest jego ujęcie urbanizmu w twórczości Prusa. O ile się będzie oceniać urbanizm od strony *Palacu i rudery*, to bezwzględnie należało by mu przyznać rację, znacznie trudniej będzie, jeśli oceniać się będzie od strony *Lalki i Emancypantek*. Bądź co bądź poglądy Zawodzińskiego są biegunowo różne z poglądami Kulczyckiej-Saloni i jej samej nie trudno będzie ująć je i umiejsowić w szeregu antynomii, jakie się wypowiedziało o twórczości Prusa, spis których dała ona w swym doskonałym referacie: *Stan badań nad Prusem* drukowanym w poprzednim n-rze *Zagadnień Literackich*.

Wracając do artykułu Zawodzińskiego, należy stwierdzić, że artykuł ten podobnie jak artykuł Kotta ma charakter rewizjonistyczny i jest pewnego rodzaju przewartościowaniem wartości. Pisać o artykule Zawodzińskiego jest o tyle trudno, że jest on jednym z szeregu artykułów kampanii antyprusowskiej, którą autor od szeregu lat prowadzi, starając się wszelkimi środkami obalić mit genialności Prusa, który się przyjął w społeczeństwie polskim.

W pierwszej partii stara się obalić Zawodziński mit o demokracji Prusa, o jego postępowości, wręcz przeciwnie, stoi na stanowisku, że Prus jest typem „staro-szlachecka”, że najświetniejsze partie jego twórczości poświęcone są wsi i sprawie wlejskiej. Przyznaje wprawdzie, że życie osobiste Prusa jest doskonałym wzorem demokracji. *Jego życie proste i skromne, unikające obowiązków towarzyskich, nawet zaszczytów związanych ze sławą pisarską, obce wszelkiemu snobizmowi, wolne od fanaberii złota i przywileju: jego staranie w każdym sporze po stronie wyzyskiwanych, uboższych, po stronie słabszych w walce o byt, konkretnie po stronie chłopów w starciu ze dworem, proletariatu wyzyskiwanego przez kapital (,,Powracająca Jula”, „Michatko”), po stronie wyrobnika czy pokrzywdzonej szwaczki („Sukienka balowa”), jego współczucie dla pariasów wszelkiego autoramentu (znajdy w „Grzechach dzieciństwa” i „Placówce”) — wszystko to razem legitymuje ten tytuł. Ale już przy ostatnim punkcie ogarnia wątpliwość, czy tego współzucia dla poniżonych i zelzonych nie było by właściwiej przypisać humanitaryzmowi Prusa, jego szerokiemu altruizmowi, wszechogarniającej litości, która splywa i na zwierzęta, wzruszając się ich nieszczęściami (z niezapomnianą przygodą Karuska Anielki na czele).*

Z powyższego wynika, że w ujęciu Zawodzińskiego altruizm i humanitaryzm niekoniecznie muszą stanowić składową cechę demokracji: można być humanistą i altruistą, a nie być demokratą. Aby na to zasłużyć, trzeba z jego punktu widzenia nie nawidzieć obszarników i kapitalistów, trzeba ich zawsze malować na czarno; nie wolno, broń Boże, dawać pozytywnych postaci z wymienionych sfer, gdy się postępuje przeciwne, jak to rzekomo robił Prus, jest się szlachećcem, wyprowadzającym się ze świata ofiejalistów, którym zawsze tytuł hrabiowski czy książęcy imponuje, jest się zwolennikiem kapitalizmu i utylitaryzmu typu liberalizmu angielskiego. Żeby być demokratą, trzeba być koniecznie wielbicielem postępu, nauki i wiedzy i to typu Wellsa, trzeba być zwolennikiem ateizmu, emancypacji kobiet i filosemityzmu. Do tego wszystkiego należy być aktywistą, niepodległościowcem, zdrajcą do niepodległości kraju drogą walki zbrojnej. Oczywiście wszystkim tym nie był Prus. Był on



zdaniem Zawodzińskiego tradycjonalistą (wystąpił przeciw przecież przeciw Spasowiczowi piętnującemu twórczość Pola), religiantem (system metafizyczny prof. Dębickiego z *Emancypantek*), wrogiem sprawy kobiecej, zdecydowanym rasistą i do tego wszystkim ugodowcem. Grzechów, jak z tego rejestru widzimy, aż nadto, aby odmówić Prusowi miana demokracji.

Zarzuty stawiane Prusowi, pozornie słuszne, w głębi rzeczy są bardzo krzywdzące. Słuszne jest, że Prus nigdy nie był aktywistą, nie był człowiekiem partii czy stronnictwa, był on w gruncie rzeczy człowiekiem bezpartyjnym, socjologiem, któremu obca była wszelka jednostronność i którego obowiązywał daleko idący obiektywizm. Ambicją jego było dawać wierny obraz rzeczywistości i jeśli w dziełach jego wieś odgrywa dominującą rolę, to tylko dlatego, że w tym czasie jeszcze ziemiaństwo i dwór szlachecki nadawały ton życiu narodowemu, że nie przedstawił typów rewolucjonistów postępowców, bo ich w życiu narodowym nie było, bo proletariats polski ówczesny, zarówno miejski jak wiejski, należał do typu proletariatu tzw. przez Znanięckiego beznadziejnego, niezdolnego do żadnego aktywnego przeciwstawienia się losowi, zrezygnowanego i dobrowolnie idącego na zagładę. Rewolucjonizm polski nie wyszedł z samorodnego odruchu mas robotniczych, a stworzony był przez inteligencję polską. Pasywizm społeczny zresztą jest jeszcze dotychczasową składową częścią psychiki polskiej. Niemniej nieprawdą jest jakoby Prus był zwolennikiem kapitalizmu, tym więcej tradycjonalistycznym obskurantem. Okrutniejszego i drapieżniejszego analityka życia arystokratycznego literatura polska dotychczas nie wydała i prawdopodobnie nie wyda. Nie zmieni tego fakt, że w dziełach jego występują jeden czy dwa typy pozytywne magnackie. Faktem jest, że bohaterem jego, powieści *Lalki* jest kapitalista Wokulski, ale kapitalizm tego ostatniego, jak mentalność kapitalistyczna, której ten hołduje, jest okresem upadku duchowego bohatera, jego zejściem na manowce, z których szybko wraca i otrząsa się jak pies z wody — z kapitalistycznych przesłańek i hasań typu *enrichesseez vous*.

Jeszcze kapitalizm polski był w powijakach, a już Prus dał sylwetkę współczesnego *businessmana*, milionera amerykańskiego, i jako szkodnika potępił. Nieprawdą jest, żeby Prus utożsamiał się zawsze i wszędzie z Wokulskim. Jeśli kiedy to nastąpiło, to tylko w momencie, kiedy ten zrywa z hedonistycznym, nastawionym na użycie systemem myślenia i wyrzekając się szczęścia osobistego skazuje się na bezdomność, samotność i pracę naukową w imię przyszłej przebudowy świata. Nieprawdą jest, że Wokulski popełnił samobójstwo, byłoby to sprzeczne z logiczną konstrukcją dzieła.

Prus był od samego początku fanatykiem wiedzy i wierzył, że przebudowa świata odbędzie się jedynie na drodze techniki i rozwoju nauk ścisłych, jak dotychczas zresztą zawsze i wszędzie dokonywała się. Wynalazki te jednak zużytkowane były na wyzysk i krzywdę szerokich mas, ale nie dla podniesienia ich dobrobytu i zapewnienia światu wieczystego pokoju. Przyszłe wynalazki powinny być złożone w ręce trustu mózgow, który powinien je zużytkować dla dobra ludzkości w imię najwznioślejszych hasań altruizmu i humanizmu. Entuzjazm dla wiedzy nie występuje u Prusa tylko w *Lalce*, ale i w *Faraonie*. Pentuer po śmierci ukochanego Ramzesa idzie na służbę do Menesa, aby resztę życia poświęcić pracy naukowej. Menes porobił cały szereg odkryć, które zużytkowane i zastosowane w życiu zmieniłyby cały ówczesny ustrój Egiptu bez rewolucji i wojen domowych.

Nie wierzył Prus w walkę klas, jak w zbrojną walkę o niepodległość. Uważał, że dla narodu znacznie korzystniejsza jest pielęgnacja nauki, wiedzy i podniesienie gospodarcze kraju, niż przysłowiowe wyprawy z motyką na słońce. Dlatego był ugodowcem, wierzącym w nieuniknioną konieczność współpracy obydwóch sąsiadujących ze sobą narodów słowiańskich. Dla ruchu powstańczego nigdy Prus nie miał sympatii i — jak z monografii Szwejkowskiego wynika — wstydił się swego współdziałania w powstaniu styczniowym i już w okresie powstania traktował ten współdziałanie jako swoistego typu upadek duchowy i pewnego rodzaju odstęstwo od przyszwiccjącego mu od samych początków twórczości programu życiowego.

Tytułował się Prus starym szlachcicem, ale ten tytuł wynika nie z przekonania szlacheckiego, ale z gawędziarskiego, przyswojonego sobie przez Prusa sposobu twórczości. Gawędziarstwo Prusa jest jednak maską, poza nią kryje się drapieżność obserwacji i sądów i sądzę, że raz na zawsze trzeba skończyć z legendą o sentymentalizmie Prusa i śmiechu przez łzy.

Prus istotnie jest tradycjonalistą i wrogiem ateizmu. Ale do obydwóch stanowisk doszedł na drodze socjologicznych obserwacji i badań. Uważał, że każda zmiana, jaka dokonuje się w życiu społecznym powinna wyrastać z pnia narodowego i powinna być zgodna z tradycją, niemniej, w wielu sprawach, jak później się przekonamy, był poglądów przewrotowych, rewolucyjnych. Neokantyzmem nazwać można religijny system metafizyczny Prusa, zbudowany na przeświadczeniu wewnętrznym. Prus wierzył w nieśmiertelność duszy, bo go o tym przekonywał wewnętrzny imperatyw moralny i wewnętrzne przeświadczenie, ale wrogiem był klerykałizmu i sakralizmu, o czym świadczy *Faraon*. Wierzył w wyższy porządek rządzący światem, o czym przekonywały go rozległe studia nad dziejami ludzkości, ale daleko mu było do ortodoksji i prawowiernego katolicyzmu.

Wierzył on, że łącznie z postępem umysłowym powinien iść postęp moralny i na tym terenie wielką rolę przeznaczał kobiecie, każąc jej być inicjatorką daleko idących przemian w życiu obyczajowym i stosunkach międzyludzkich i nie należy mu za złe brać, że pokpiwał ze zwariowanych sawantek i doktrynerek. Prus nienawidził doktrynerstwa, obojętnie, jakiego by typu było. Dlatego był w nieustannym sporze ze Świętochowskim, typowym doktrynerem, libertynem i wolnomysłicielem w stylu XVIII wieku, któremu doktryna zastąpiła często życie.

Na końcu najdrażliwszy zarzut: zarzut rasizmu. Otóż nigdy Prus rasistą nie był i w początku swej twórczości nawoływał nawet do stworzenia mieszczaństwa z symbiozy polsko-niemiecko-żydowskich elementów, osiadłych w ówczesnych miastach (*Wieś i miasto*), z czasem propagandy tej zaniechał, w miarę jak wzrastał groźny dla narodu polskiego zachłanny imperializm niemiecki i żydowski. Zdaniem Prusa antysemityzm źródło swe miał w niemiarkowanym zachłannym podporządkowaniu sobie bogactw zarówno materialnych jak duchowych przez rasę żydowską. Pęd do zajęcia kierowniczego stanowiska we wszystkich dziedzinach życia i podporządkowania go sobie wywołuje ze strony danych narodów odruch samoobrony i nienawiści narodowej. Dlatego jako jedyną drogę dla mas żydowskich doradzał Prus samoograniczenie się, przyswojenie sobie zalet skromności i umiejętności życia na drugim planie. Na platformie tej mogłaby się dokonać asymilacja mas żydowskich, przewyciężenie wszelkich uprzedzeń rasowych, których Prus był bezwzględny przeciwnikiem. W bezwzględny sposób potępiał szerzące się ówczesnie pogromy i piętnował je jako objawy najwyższego stopnia zbrodnicze. Jeśli pomimo to Prus piętno-



nował ujemną rolę Żydów w ówczesnym handlu i przemyśle, to to samo robiła Orzeszkowa w filosemickim utworze *Meir Ezofowicz*, a nikt jej zarzutu antysemityzmu z tego powodu nie stawiał. niesłusznym zatem jest zarzut antysemityzmu pod adresem Prusa, tym więcej, że zarówno Jójne Niedoperz z *Placówki*, jak Szuman z *Lalki* to niezrównany obraz duszy żydowskiej na różnych biegunach kultury i sytuacji materialnej, obiektywnie i bez uprzedzeń przedstawiony. Obydwa te typy w gruncie rzeczy są pozytywne i obydwa świadczą o umiejętności stania ponad uprzedzeniami rasowymi. Prus był bezwzględny wrogiem szowinizmu i nienawiści narodowej jako też rasowej. I to, jeśli nie cokolwiek innego, czyni go demokratą. Instynkt ogółu, z którego pokpiwa Zawodziński, dopatrujący się w Prusie demokracji, jest zupełnie uzasadniony i Prus w pełni na miano demokracji zasługuje.

Niesłuszne i o demagogizm częstokroć zahaczają, zarzuty ideowe, stawiane przez Zawodzińskiego Prusowi, niesłuszny jest także zarzut irrealizmu większości jego postaci i całkowitego niedołęstwa w zakresie konstrukcyjności powieści.

Przedmiotem ataku jest zwłaszcza postać Wokulskiego z *Lalki*. Ponieważ postać ta rzekomo posiada wiele wspólnych cech z Prusem, oskarża Zawodziński autora *Lalki* o tę samą niemal wadę, co Żeromskiego: o nieumiejętność odseparowania się od swych bohaterów i niezależnienia ich od siebie. Wokulski zresztą działa Zawodzińskiemu na nerwy: krytyk łży go i przeżywa od hebesów i durniów, niedołęgów życiowych. Stwierdza, że cały majątek Wokulskiego jest dziełem operacji finansowych Suzina. -Dziełem miłości Wokulskiego odmawia wszelkiego prawdopodobieństwa i stwierdza, że tego typu namiętności erotyczne są obce psychice dojrzałego i doświadczonego mężczyzny. Wszystkie powyższe zarzuty wprowadzają czytelnika w zdumienie. Żaden z pisarzy polskich nie wprowadził tak bogatej galerii postaci żywych i tak różnorodnych, tak zróżniczkowanych, jak Prus. Nikt nie był choćby tak doskonałym znawcą kobiet i takiego bogactwa typów kobiecych nie wprowadził do literatury, co Prus, tymczasem spotyka go zarzut ubóstwa i ograniczoności. Nie ma ani jednego typu kobiecego czy męskiego, który by się powtarzał w powieściach jego, jak dzieje się u Żeromskiego, gdzie zarówno kobiety jak i mężczyźni są eksploatacją jednego i tego samego typu. Nikt tak wszechstronnie nie buduje ani analizuje swych bohaterów, jak Prus; przykładem tego jest Izabela Łęcka lub choćby Latterowa i Madzia z *Emancypantek*. Pasja dociekania i obserwacji z różnych punktów widzenia, obserwacji zachowania się bohaterów w różnych środowiskach i patrzenia na nich oczyma różnorakiego typu ludzi, powoduje barokowy rozrost powieści i wprowadzenie niezliczonych sytuacji i epizodów, drugorzędnych figur i osób. Osoby te są zawsze jednak ciekawe i oryginalne, nawet wtedy, gdy pisarz ogranicza się do kilku rysów. Oczywiście, niejednokrotnie bohaterzy robią wrażenie marionetek i karykatur, nie wiem, dlaczego jednak karykaturalny sposób patrzenia na ludzi ma być gorszy od każdego innego i dlaczego niezgodny ma być z zasadami realizmu? Czyż niemal na każdym kroku w życiu nie spotykamy osób, które robią na nas wrażenie żywych karykatur i u których z góry przewidzieć można reakcję na każde nasze odezwanie się i stosunek do nich, ludzi, których środowisko urobiło na gotowe, powtarzające się i całkowicie nie ulegające zmianie szablony. Zresztą karykaturalny sposób ujmowania ludzi cechuje Prusa tylko jeśli chodzi o drugorzędne postacie, nigdy, jeśli chodzi o pierwszoplanowe. Te są zawsze wszechstronnie bogato rozbudowane niezależnie, czy to będzie Messalina przez imaginację — Izabela Łęcka, czy infantylna święta — Madzia z *Emancypantek*. Budując powyższą postać, musiał Prus

przedstawił szkołę i dom rodzinny Madzi, które ją urobiły, jak również dzieje jej nauczycielskiej kariery, co Prusa zmusiło do wprowadzenia nas do różnorodnych środowisk. Rozbija to powieść na kilka odrębnych całości, co tak irytuje Zawodzińskiego, ale to było niezbędne, aby usprawiedliwić ostateczne wyładowanie bohaterki w klasztorze.

Powieści Prusa i ich kompozycję należy traktować jako studia socjologiczne badacza, który wszystko musi mieć wyjaśnione i wyświetlone, nie dziwnego zatem, że pisze foliały i powieści typu *roman fleuve*.

Co się tyczy Wokulskiego, to mu nie mogą zapomnieć trzech zbrodni. Po pierwsze: że sprzedawał portmonetki, a po drugie, że ośmielił się zakochać w brabiance i zakochał się jak żak, a po trzecie — że ogół traktował go jak człowieka opatrnościowego. Większość czytelników i badaczy zarzuca postaci tej niejedynolitość, całkiem niesłusznie. Jest to typ pasjonata, typ maksymalistyczny, któremu do dobrego samopoczucia potrzebna jest wielka idea, obojętne, co nią będzie: perpetuum mobile, uniwersytet, kobieta czy nowy metal. Porwany ideą człowiek ten zdolny jest do wielkiej aktywności; zawiadziony, zdolny jest do głębokiej prostracji, załamał się, a nawet samobójstwa. Jest to głęboka namiętna natura, pokrewna pod wieloma względami Mickiewiczowi; i na nim go Prus obserwował, nie na sobie samym. Zwłaszcza, jeśli chodzi o jego erotyzm, Wokulski kocha po gustawowemu i nie wiem, dlaczego to dla niego, jako mężczyzny, ma być ujmą. Uległ on normalnemu olśnieniu, Izabela przedstawiała mu się jako niedościgły wzór piękna, subtelności i delikatności. Nie dziwnego, że traktował ją jako bóstwo, aż do chwili zdemaskowania się jej wewnętrznej nicości. Tylko ludzie namiętni są zdolni do opętania, a takim był Wokulski.

Była to natura wyjątkowa, za taką w środowisku swoim uchodził i całkiem słusznie. Zdobył sobie prawo do tego wydobyciem się z nizin społecznych, z łobyciem rozległej wiedzy i dorobieniem się w szalonym tempie milionowej fortuny.

Że nie sięgnął brutalnie po Izabelę, co może byłoby najwłaściwsze, to dowodzi jego subtelności i pogardy dla wszelkiego typu porubstwa. Z tych powodów odrzucił Wąsowską i Stawską, chociaż mu te ostatnie wprost wchodziły w ręce. On, Don Kichot, szukał niedościgłej Dulcynie i nie znalazłszy jej w śmiertelnej kobiecie, utożsamił ją w wiedzy, podobnie jak Mickiewicz w Ojeżyźnie. *Obit Gustavus, natus est Conradus*. I nie wiem dlaczego takie ujęcie może kogoś razić i dlaczego uważać je za nierealne. I nie wiem, dlaczego Wokulski ma być śmieszny, że pewnego razu stojąc za konturem kupieckim sprzedawał portmonetki. To tak, jakby Mickiewicza chciał ktoś potępiać i oceniać z punktu widzenia, że był kiedyś helfrem kowieńskim. Wokulski przyswaja sobie w pewnym czasie manieri i sposób bycia *businessmana*, kapitalisty w wielkim stylu, ale szybko z manieri tej otrząsa się i idzie swym donkiszockim szlakiem. Wokulski nigdy w ścisłym znaczeniu tego słowa kupcem nie był, ale swój zawód kupiecki traktował jako jedną z wielu przygód życiowych. Dlatego nikt z współczesnych nie wierzył w trwałość jego przedsięwzięć kupieckich. Wokulski był ostatnim romantykiem i z całym powodzeniem można go umiejscowić w rzędzie Konradów, Kordianów i hrabiów Henryków. Jest to jeden i ten sam typ romantycznego szlachcica polskiego. Z całą pewnością można stwierdzić, że roiło się od tego typu ludzi w ówczesnym życiu polskim, podobnie jak od Majorów i Plebanów występujących w II tomie *Emancypantek*. I nie wiem, po co po rodowód tych ostatnich sięgać aż do Dickensa, co robi Zawodziński, kiedy łatwo z nimi spotkać na każdej stro



nicy ówczesnej powieści szlacheckiej. Mam wrażenie niejednokrotnie, że Zawodziński szuka specjalnie dziury na całym albo też celowo chce obniżyć Prusa, aby na jego piedestał wywindować Kraszewskiego, na którego od szeregu lat na próżno stara się zwrócić uwagę społeczeństwa polskiego.

Niemniej artykuł Zawodzińskiego o Prusie w ostatniej swej partii zawiera szereg ciekawych i nowych, frapujących uwag. Do nich należy i wyżej cytowany ustęp o wiejskiej twórczości Prusa i ocena *Placówki*. Obok *Placówki* wysoko jeszcze ceni autor kilka drobniejszych utworów, jak: *Powracająca jała*, *Omyłka*, *Anielka*, *Michałko*, *Z legend dawnego Egiptu*.

Zwraca autor także uwagę na psychologizm Prusa i nie mającą granic jego dociekliwą ciekawość. Nęca Prusa sny psychiczne na progu lub przed progiem świadomości, przeżycia istot niezdolnych sobie, ani tym bardziej nam, zdać z nich sprawy. Najchętniej zagląda on w dusze dziecięce na różnym stopniu stojące, od niemowlęcia począwszy, skończywszy na dwunastoletnim podlotku. Interesują go również dusze prostaków, niekiedy upośledzonych umysłowo (*Michałko*, *Placówka*). W ostatnich wypadkach cechuje go animalistyczne spojrzenie. Patrzy w duszę człowieka, jakby patrzył w duszę zwierzęcia, *jako też choć rzadko sięga on i w tę dziedzinę i taki Karusek z „Anielki” wart sam jeden wszystkich psów i wszystkich zwierząt Dygasińskiego*. Z docieklivością psychologiczną u Prusa w parze idzie często sentymentalizm i słusznie *Anielkę* uważa Zawodziński za arcydzieło sentymentalizmu wszystkich czasów. Czuje jedynie Zawodziński niechęć do olbrzymich powieści Prusa, które niejednokrotnie krytykował i od krytyki których w artykule ostatnim uchyla się. Utwór *Z legend dawnego Egiptu* świadczy również zdaniem jego o zakapturzonym liryzmie i skłonności do poetyczności. Nie może Zawodziński darować Prusowi również, że w 70-tym roku życia przestał pisać, podczas gdy w tym samym wieku Tołstoj i Turgieniew byli u zenitu siły. Zarzut całkowicie niesłuszny. Śmierć zaskoczyła Prusa przy komponowaniu *Przemian*, utworu oryginalnego i zapowiadającego się niezwykle ciekawie.

Na koniec swego ciekawego artykułu Zawodziński robi interesujące spostrzeżenia, jak mało docenia się wpływ naturalizmu francuskiego na najwybitniejsze dzieła Sienkiewicza, Prusa i Orzeszkowej. Pod wpływem tego prądu wyrosły wszak utwory tej trójcy. On dostarczył pisarzom środków do przezwyciężania jałowego pozytywizmu i podjęcia się nowych oryginalnych koncepcji. W związku z tym wydaje mi się również, że tytułowanie pewnego okresu literatury polskiej jako pozytywizmu jest zupełnie niuzasadnione. Należało by zdaniem moim wprowadzić do historii literatury nomenklaturę realizmu z dwoma podziałami: realizmu romantycznego, w szeregu którego znaleźliby się Mickiewicz jako autor Pana Tadeusza, Fredro, Kraszewski, Korzeniowski, Kaczkowski i inni, oraz realizmu naturalistycznego (1. naturalizm umiarkowany zrefo mowany reprezentują — Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa; 2. naturalizm integralny, impresjonistyczny: Zapolska, Reymont, Sieroszewski i inni). Pozytywizm był u nas jak za granicą ruchem filozoficznym a nie artystycznym.

Znacznie węższy temat w rewizjonizmie swym ujął Kott. Rewizjonizm jego dotyczy jedynie *Lalki*. Początkowo Kott daje szeroki obraz przemian gospodarczych na zachodzie Europy i zestawiając z nim akcję *Lalki* dowodzi autentyzmu i historycznej wierności tła społecznego utworu. Wręcz przeciwnie, niż dotychczasowa historia literatury polskiej, dostrzega w Wokulskim nie pozytywistę, ale kapitalistę. Oczywiście w roli tej występujący Wokulski dostarcza mu dużo ciekawego materiału. Wokulski pasjonuje Kotta, ponieważ Prus potraktował postać tę z całą wrodzoną

sobie drapieżnością i realizmem. Kotta cieszy również zobrazowanie przez Prusa fuzji kapitalizmu międzynarodowego ze światem feudalnym, plutokracji z arystokracją, czego jesteśmy świadkami w powieści. Z historii rzymskiej wiadomo, że ostatnią twierdzą różnic klasowych między plebsem a patrycjatem było prawo matrymonialne. Z upadkiem tego zniesione zostały faktycznie różnice klasowe. Świadkiem czegoś podobnego jesteśmy w *Lalce*. Przedstawiciel plutokracji chce poślubić niemal najwytworniejszą damę ze świata arystokratycznego.

Dzieje miłości Wokulskiego bynajmniej nie denerwują Kotta, za głupstwo uważa dopatrywać się w tej miłości cech romantyzmu, tak jakby romantyzm miał monopol na nieszczęśliwą miłość. Natomiast zerwanie stanowi faktycznie przełamanie się ideowe powieści. Gdyby Wokulski był prawdziwą i rzetelną bestią kapitalistyczną, to by gwizdał na subtelne dociekania, czy był pierwszym, czy ostatnim. Ożeniłby się i miałby reprezentacyjną żonę, którą by po ożenku starał się nagiąć do siebie. Po zerwaniu nawet, gdyby do niej wrócił jako władca a nie pokorny niewolnik, poszłaby za nim jak pies. Wokulski tego nie zrobił, bo doznał głębokiego rozczarowania, nie tylko co do kochanej kobiety, ale i co do kapitalizmu. *Lalkę* Kott uważa za powieść świętych nadziei, wspaniałego awansu życiowego, ale jeszcze głębszego rozczarowania.

Wokulski uświadomił sobie za pośrednictwem zawodu miłośnego, cały ogrom nicości kapitalistycznego nastawienia wobec życia — i zerwał z nim. Pomocnym mu w tym okazał się Ochocki, który w jednej z rozwinów swych z Wokulskim dokonał przewartościowania kapitalizmu właśnie z punktu widzenia socjalizmu. Wpływu socjalizmu nie docenia się w ideologii utworu. Jest on olbrzymi i on sprawia, że *Lalka* jest utworem antykapitalistycznym. Chociaż z drugiej strony Prus przyswajając sobie krytykę kapitalizmu przez socjalizm, odrzuca kategorycznie jego założenia walki klas. Do przebudowy świata prowadziła, zdaniem jego, jak wyżej to zaznaczyliśmy, droga przez rozwój wiedzy, idąca w parze z zwycięstwem hasel postępu moralnego. Wprowadzenie doktryn socjalizmu do utworu ogromnie Kotta cieszy i uważa to za ogromną zasługę autora i za dowód z jego strony daleko idącego obiektywizmu. W tym wszystkim Kott popełnia błąd, że stwierdza, jakoby Prusowi kapitalizm był najbliższą doktryną, co faktycznie nie jest i że jakoby Wokulski nie miał nic wspólnego z romantyzmem. O ile się dotyczy drugiego zarzutu, to do obalenia go upoważnia nas to wszystko, co o Wokulskim napisaliśmy dotychczas.

Rewelacyjne jest również wszystko to, co Kott pisze o problematyce erotycznej *Lalki*, zwłaszcza o charakterze i typie Izabeli Łękiej. Stanowisko Kotta jest, niestety, połowiczne, Kott nie dostrzega, jak wielce rewolucyjne i postępowe pod tym względem jest dzieło Prusa. *Lalka* jest zdemaskowaniem całej nienaturalności, chorobliwego wynaturzenia się erotyzmu w społeczeństwie polskim. Atakuje rozpowszechnione w Polsce teorie anielstwa kobiety i wykazuje do jak daleko idących zboczeń psychicznych i duchowych teoria ta doprowadza, jak komplikuje życie kobiety, do jakiego zaklamania i zgnilizny moralnej doprowadza. Z szaloną odwagą demaskuje zgniliznę moralną zwłaszcza warstw najwyższych, reprezentujących ówczesną kulturę polską, nie szczędzi zresztą i warstw mieszczańskich i nizin społecznych. Kto wie, czy nie pierwszy wprowadza do literatury polskiej prostytutkę. Woła o daleko idącą reformę życia seksualnego, uproszczenie stosunków erotycznych i przyznanie obywatelstwa naturalnemu doborowi poza przesądami rasowymi, klasowymi i narodowymi. Co prawda, najradykałniejsze hasła wkłada w usta Szumana, przez



co z góry zabezpiecza się przed atakami piętnującymi go jako deprawatora. Przez to, że teorie te wygłasza Szuman, Prus wyrzeka się odpowiedzialności za rewolucyjność swych doktryn obyczajowych. Niemniej jednak, jak słusznie to zauważył Brzozowski, w ujęciu jego erotyzm jest największym wrogiem człowieka i w większości swych dzieł Prus śledzi jego destrukcyjny wpływ na życie bohaterów. Ofiarą erotyzmu padają niemal wszyscy bohaterowie jego utworów, począwszy od psa Karuska, skończywszy na faraonie Ramzesie XIII. Nie wolne od niego są również i dzieci (*Grzechy dzieciństwa*), jak prostytutki (*Antek, Michalko*). W większości wypadków erotyzm w twórczości Prusa jest źródłem głębokiego zawodu i goryczy, druzgocze i łanie charaktery ludzkie, nigdy prawie nie jest źródłem urody życia.

W związku z dociekliwością w dziedzinie erotyzmu idzie w parze u Prusa, jak wyżej to zaznaczyliśmy, znajomość kobiecości. Prus jest najdoskonalszym znawcą duszy kobiecej. Żaden z pisarzy polskich nie dostarczył tak bogatej galerii typów kobiecych, co Prus. Skala rozpiętości u niego pod tym względem jest bardzo szeroka, od wampa aż do zakonnicy.

Tyle co się tyczy artykułu Kotta, który należy uważać za przełomowy w sposobie dotychczasowego patrzenia na Prusa. Niemniej artykuł ten przy całej swojej ważkości ciężarem swym gatunkowym nie może równać się z monografią Szweykowskiego. Monografia ta powinna odegrać w badaniu twórczości Prusa analogiczną rolę, co monografia Kleinera w badaniu twórczości Słowackiego.

Szweykowski posiada tę wyższość ponad wszystkich badaczy Prusa, że jest mu doskonale znana publicystyczna działalność autora *Lalki*. Stąd mógł w swej monografii o Prusie pokusić się o doskonale powiązanie twórczości pisarza z jego działalnością publicystyczną. W oświetleniu publicystycznej działalności Prusa zachowuje jednak autor umiar, unika zatem niebezpieczeństwa zagubienia Prusa jako artysty w natłoku cytat dotyczących drugorzędnych, przestarzałych i nieciekawych już dzisiaj spraw, pseudonaukowych dociekań psychologicznych lub moralizatorskich, które może są interesujące, ale nie są istotne, o ile chodzi o twórczość Prusa. Po wszechnie wiadomo, że zarówno Włodek jak Araszkiewicz w powyższy sposób, przez nadmierną analizę nieciekawych i przestarzałych już dzisiaj broszur i rozpraw Prusa, zagubili w swych pracach Prusa jako artystę i pisarza. Nie wolny od powyższego zarzutu był i sam Szweykowski w swej monografii o *Lalce*. O ile chodzi o ostatnią monografię, autor powyższego niebezpieczeństwa szczęśliwie uniknął. Monografię jego cechuje klasyczna przejrzystość, jasność, a przy tym prostota kompozycji. Pod tym względem monografia jego jest swoistego typu arcydziełem. Publicystyczna działalność Prusa jest uwzględniona o tyle, o ile dostarcza materiału do oświetlenia i zrozumienia Prusa jako artysty-pisarza.

Prus, jak to wyżej zaznaczyliśmy, to wybitny socjolog, do dzieł jego zatem nie można stosować wyłącznie kryteriów estetycznych, dlatego Szweykowski każdy niemal utwór Prusa oświetlał z dwóch stron — socjologicznej i estetycznej. Analizy te doskonale harmonizują i uzupełniają się, chociaż nie zawsze są pogłębione. Pogłębienie jednak problematyki mogło by zgwałcić doskonałą równowagę dzieła i zniekształcić jego kompozycję. Wymagania kompozycji usprawiedliwiają fakt, że *invenia* prusowskie oświetlił autor wyłącznie od strony estetycznej. Celem pracy jego było przede wszystkim oświetlenie głównego nurtu twórczości Prusa, jego działalności powieściopisarskiej.

W doskonale dobranych cytatach z korespondencji młodzieńczej Prus od razu przedstawia się nam jako postać wyjątkowo jednolita. Ideał życiowy, jaki sobie nakreślił jeszcze w młodości, przyświecał mu przez całe życie. Ideałem tym był kult wiedzy. Dlatego życie swe postanowił poświęcić nauce i w powyższym celu posta nowił wywalczyć sobie zupełnie niezależne stanowisko w życiu. Życie społeczeństwa przyrównywał do jazdy w zamkniętym wozie: „Kto chce wiedzieć, w którą stronę taki wóz jedzie — pisal — musi z niego wysiąść, musi rzucić społeczeństwo, aby ciżba w pracy mu nie przeszkadzała, aby nie był uniezależniony od chwilowych poglądów, namiętności i przemijających opinii. Czas pcha lub wstrzymuje pewne opinie. Te, które panują w świecie, muszą być ruchome (żyjące), a więc ustapia, najlepszym środkiem jest stać w miejscu, czekając na wypadki i rządząc nimi, a więc uznając wszystkie. Badacz nie może krępować się żadną bezpośrednią służbą społeczną — poznawanie świata, tworzenie nowych wartości musi się odbywać poza nurtem bieżącego życia“ (str. 13, tom I).

Prus był głęboko przeświadczony, że ogół nigdy nie zdobędzie się na rzeczową ocenę jednostki, niemniej tej ostatniej polecał dbać o swą niezależność i indywidualność. Na wolności działania ogromnie mu zależało. Jako student pisał: *Ja jestem wolny człowiek, nikt mnie nie zegnje, nikt nie okubaczy, nikomu, choćby najdroższemu nie ustąpie, ani nikogo do moich widoków nie zmuszę. Droga moja należy do mnie.* W powiedzeniach tych jest cały Prus, tu jest uzasadnienie jego osamotnionego stanowiska w społeczeństwie, brak doktrynerstwa, niezależność zarówno wobec postępowych jak konserwatywnych prądów. Jeślibyśmy się zastanowili, jaka mu rola w życiu najlepiej odpowiadała, to bez zastrzeżeń moglibyśmy twierdzić, że rola socjologa naukowego, obiektywnego obserwatora przemian zachodzących w społeczeństwie. Chciał zawsze stać ponad życiem, będąc przekonanym, że stanowisko takie dostarczy mu możliwości wytyczenia najgłówniejszych nurtów życia i pomoże mu do odpowiedniego kierowania nimi. Konieczność zejścia z tego stanowiska i podjęcie roli popularyzatora wiedzy będzie traktował jako zdradę wobec samego siebie. W wyższym jeszcze stopniu za uwłaczające sobie będzie uważał rzemiosło zawodowego humorysty, do którego zmusiły go warunki życiowe. Z czasem jednak pewne sukcesy życiowe i dodatnie wyniki działalności jego, wesółka publicznego, pozwoliły mu pogodzić się z jego zawodem i nawet przecenił ogół. „Publiczność — pisał — nie jest sługą i materiałem opatrnościowym geniuszów, ale absolutną władczynią swoich losów. Praktycznie rzeczy biorąc, jej niewysoki rozum przeciętnie więcej jest wart, aniżeli wszystkie razem wzięte umysły niepospolite, a jej interesa i potrzeby nie-skończenie wyżej stoją od doskonałych, ale niepraktycznych ideałów mędrców, wspartych całymi szeregami najsluszniejszych i najgłębszych rozumowań“ (str. 42, tom I).

Ta wiara w ogół, w możność oddziaływania na niego, kazała mu z bezgranicznym optymizmem podjąć się redakcji kronenbergowskich *Nowin*. Obejmując dziennik chciał Prus z niego stworzyć dla siebie obserwatorium społeczne, chciał przekształcić redakcję na instytut socjologiczny. Akcję jego spotkało wielkie fiasko. Naraził się niemal całej opinii społecznej, ogół wobec jego wysiłków zachował się zupełnie obojętnie; stracił podówczas Prus wiarę w ogół i pogłębił się w przekonaniu, że wszelkie poczynania, jakiego typu one byłyby, zainicjowane przez wybitną jednostkę, zostaną przez ogół zniekształcone i unicestwione. Ogół — to gromada bezmyślnych, a niejednokrotnie złośliwych głupców, którzy dopóty nie spoczną, dopóki wszystkiego, co ponad nich wyrosło, nie złamią, nie splugawią i w błoto nie wdepczą.



Od czasu swego bankructwa redakcyjnego Prus stałe będzie wracał do motywu konfliktu wybitnej jednostki ze społeczeństwem i zawsze jednostka ta będzie przegrywała. Z czasem pesymizm Prusa uległ pewnemu złagodzeniu. Doszedł bowiem do przekonania, że klęska osobista jednostki nie zawsze jest równorzędna klęsce ideologii, jakiej ona holdowała. Ta go przeżywa, i oddziaływa przez dziesiątki lat, a nawet wieki.

Cechą życia Prusa była rezygnacja. Po raz pierwszy rezygnował z zawodu badacza naukowego, drugi raz z zawodu publicysty, obserwatora społecznego. Doszedł Prus do przekonania, że w Polsce jedynie tylko pewne zainteresowanie budzić zwykła sztuka. Wobec nowej przegranej życiowej decyduje się na oddanie głównych swych sił dziedzinie, która już od dawna nie była mu obca, którą jednak lekceważył, nie przywiązując do niej większej wagi — mianowicie zwraca się do sztuki. Zwraca się, bo musi, bo tego chcą nakazy wewnętrzne, zwraca się, mimo że zamiłowanie do sztuki uważał za jedną z plag społeczeństwa polskiego (str. 65). Fakt ten uważał za krzywdę i nigdy nie wyzbył się przeświadczenia, że twórczość artystyczna była tylko konieczną rezygnacją z jedynej, prawdziwej wielkiej drogi życia, jaką jest praca naukowa (str. 68).

Niemniej jednak poświęcając się sztuce nie rezygnuje Prus ze stanowiska naukowego. Przyswaja sobie stanowisko naturalizmu francuskiego i nadal nie schodzi z stanowiska obserwatora społecznego. Odtworzenie zasadniczych rysów epoki, w której się żyje, ujęcie przewodnich idei nurtujących społeczeństwo, naród czy ludzkość — oto największy cel artysty, ujęty przez Taina. I ten cel przyswaja sobie Prus. Oczywiście, holdując zasadzie naturalizmu francuskiego nie przestaje Prus holdować zasadom użyteczności. Sztuka przedstawiając życie współczesne oddaje społeczeństwu najwyższe usługi. „Obraz współczesności bowiem uchwycony przez genialnego artystę, jako bogatszy, prawdziwszy, wszechstronniejszy, niż widziany przez człowieka zwykłego, nie tylko otwiera oczy na to, czego ludzie sami nie dostrzegają, lecz pogłębiając ich stosunek do życia może wpływać i wpływa na czyny. Sztuka dzięki temu staje się siłą płodzącą organicznie rzeczywistość społeczną: pośrednio budzi ona nowe dziedziny inicyjatywy ludzkiej, wskazuje nieznane tereny pracy dla ogółu, przyczynia się więc istotnie do udoskonalenia życia zbiorowego“ (str. 139). Jedyne i wyłącznie obce pozostał Prus hasłu „sztuka dla sztuki“.

Z tego wynika, że Prus poświęcając się sztuce, nie przestał być nadal socjologiem i jestem przekonany, że najważniejsze podejście do niego może być tylko od strony socjologii. Zaslugą Szwejkowskiego jest, że od strony tej nauki (nie zapominając również, jak wyżej to stwierdziliśmy, o estetycznej wartości twórczości Prusa) do pisarza podszedł. Dlatego rozbiory dokonane przez niego: *Placówki*, *Lalki*, *Emancypantek* i *Paraona* są niewyczerpaną krynicą trafnych sądów, spostrzeżeń i syntez. Oczywiście, nie będziemy się starali zreferować i wyczerpująco uzasadnić ich słuszności, bo na to nie ma miejsca.

Interesujące są te partie pracy, w których autor stara się określić istotę stylu prusowskiego, jako też ścieranie się w dziełach jego wpływów realizmu romantycznego z realizmem naturalistycznym. Rewelacyjne jest wszystko to, co Szwejkowski pisze o wpływie Wiktora Hugo, Suego, Dickensa — z jednej strony, Flauberta, Daudeta czy Zoli z drugiej strony.

Interesujące są te partie pracy, w których autor stara się określić istotę stylu *Telemaka F e n e l o n a*. Interesujące ustępy poświęcone analizie anormalnych

przeżyć, jakich doznają bohaterowie Prusa. Rewelacyjny jest ustęp o przelomie religijnym, jaki się dokonał w życiu Prusa w okresie pisania *Emancypantek*. Przypuszczam, że — jak wyżej to już zaznaczyłem — o pełnym nawróceniu w życiu Prusa mowy być nie może. To, co Szweykowski nazywa przelomem religijnym, to można wyprowadzić z oryginalnej, przez niego pomyślanej teorii humoru, na którą powoływała się również Kulczycka-Saloni w swej pracy o Prusie.

Jestem przeświadczony, że w tej teorii humoru kryje się istota twórczości Prusa i oryginalnego jego nastawienia wobec życia. Zajęcie takiego stanowiska i konsekwentne przestrzeganie go w życiu i twórczości, przypuszczam, zjednać powinno w pełni Prusowi miano mędrca.

Prus wielbiąc i badając życie odczuwa oddziaływanie i wpływ na świat życia duchowego wyższego wymiaru, to samo odczuwa, jeśli chodzi o dzieje ludzkości. Prus rozumie wyższe prawo rządzące światem i to daje mu głęboki spokój, głęboką wiarę w przyszłość własnego narodu.

Na zakończenie trudno mi odmówić sobie przyjemności zacytowania opinii Prusa o nauce niemieckiej, przytoczonej przez Szweykowskiego w jego monografii (str. 208 tom II). *„Doprawdy gdyby na całym świecie miała zapanać filozofia, geografia i polityka niemiecka, nie pozostałoby już nic innego, tylko walka na noże. Podobnie obmierzłych instynktów nie szczepiono w ludach, jak historia historii, Wojny i podboje istniały zawsze, ale ażeby przez całe pokolenia tresowano janniki, które podkopują się w cudzy grunt, ażeby na wiele lat zawczasu fałszowano naukę dla zaborczych celów i to wszystko uświęcano za pomocą najętej filozofii, to dopiero zdarza się w nowych czasach. Dziś tylko patrzeć jak na miu sławnej niegdyś niemieckiej nauki wyrosło nowa chemia do trucią Niemitych ludów — nowa medycyna do zalewania ich epidemiami.* Trudno wobec powyższego cytatu nie mówić o jasnowidzeniu niemal Prusa i przypuszczam, że tego typu cytatów znalazło by się więcej w publicystyce Prusa. Najwyższy czas, aby publicystyka ta chociaż w obszernym wyborze uprzystępniona została szerokiemu ogółowi.

Czesław Łatawiec

### · NOWE STUDIUM Z LITERATURY STAROPOLSKIEJ

Literatura staropolska nie ma szczęścia do historii i historyków literatury. Historia załatwiła się z nią bezwzględnie. W chaosie lat wojennych uległy zupełnemu zaprzepaszczeniu materiały bezcenne, dotąd przez naukę nie opracowane, a których rekonstrukcja choćby tylko fragmentaryczna nie będzie już nigdy możliwa. Jest to strata narodowa, której nie sposób dziś w całej pełni oszacować. Dużą winę ponoszą w tym względzie historycy literatury, którzy w warunkach pokojowych nie jako też gorliwie zabiegali o wydanie zalegających biblioteki materiałów rękopiśmiennych dzieł pisarzy staropolskich. Postulaty wysuwane na zjazdach naukowych w sprawie uaktywnienia wydawnictw tak cennych jak np. Biblioteka Pisarzy Polskich nie doczekały się należytej realizacji. Brak krytycznie wydanych tekstów paraliżował studia naukowe nad literaturą staropolską.

Rezultat zaś tego stanu rzeczy jest taki, że wyjąwszy 3 koryfeuszów „złotego wieku” Reja, Kochanowskiego i Skargę, cała nasza wiedza o literaturze szesnastowiecznej opiera się na studiach „naukowych” sprzed 50 z górą lat. Nie mamy dotąd



jeszcze monografii Modrzewskiego i Orzechowskiego nie mówiąc już o pisarzach późniejszych, a źródłem naszych wiadomości o literaturze politycznej „złotego wieku” jest wciąż jeszcze niestety retoryczne i „z polotem” pisane dzieło Stanisława Tarnowskiego z roku Pańskiego 1886. A przecież wiek XVI to okres, w którym cały naród szlachecki para się polityką, w którym zagadnienia polityczne dominują nad całym życiem Polski, wiskają się do prozy i poezji, nadając literackiej produkcji stulecia swoiste piętno.

Zaniedbanie studiów nad drugo- i trzeciorzędnymi pisarzami XVI i XVII wieku przy wyłącznym forytowaniu czołowych osobistości literackich rzuca fałszywe światło na obraz kultury tamtych wieków. O kulturze narodu nie sposób bowiem wyrokować na podstawie osiągnięć szczytowych. Poziom dojrzałości kulturalnej szerokich warstw społeczeństwa szesnastowiecznego i atmosferę literacką epoki, stanowiącą naturalnie tło dla wystąpien wybitniejszych indywidualności twórczych, określa właśnie ta drugorzędna, popularna, poza nurtem renesansu tworząca się literatura. O tej zaś literaturze mamy tak mętne i ogólnikowe wiadomości.

Z tym większym tedy uznaniem powitać należy studium o Adamie Czahrowskim prof. Tadeusza Mikulskiego\*). Autor, znany z sumiennych studiów z zakresu staropolszczyzny, już przed wojną wydał krytycznie poezje Czahrowskiego. Obecnie w ślad za tamtą pracą dał portret literacki zapomnianego poety-żołnierza. Zasługa autora jest podwójna: przerwał nareszcie tamę milczenia, jaką odgradziła się od staropolszczyzny nasza historiografia literacka, i zaprezentował nam postać pisarza, którego przypomnieć było warto.

Nazwisko Adama Czahrowskiego związane jest z zagadnieniem politycznym, które w historii określa się mianem „kwestii wschodniej”. Czahrowski żył w drugiej połowie XVI w., a więc w okresie, w którym sprawa stosunku chrześcijańskiej Europy do ekspansywnej potęgi wojującego islamu weszła niejako w stadium rozstrzygające, stając się centralnym problemem polityki państw europejskich. Wiek XVI upływa pod hasłem powszechnej krucjaty antytureckiej, do której z uporem i na przekór logice dziejów nawołują papież i cesarze. Polska sąsiadująca z Węgrami, bezpośrednim placem bojów, żyje pod ustawiczną grozą ottomańskiego najazdu. Sprawy wschodnie są zasadniczym zagadnieniem naszej polityki zagranicznej i wewnętrznej. Cała literatura szesnastowieczna nie wyłączając poezji rozwija się pod ciśnieniem tego zasadniczego problemu epoki. Owe nieskończone *narzekania na porządną niedbałość naszą*, gromkie wezwania do odrodzenia ducha rycerskiego, projekty reform wychowania, skarbu i wojska mają to samo źródło. Czahrowski był jednym z wielu, których zagarnął żywiołowy nurt spraw politycznych, czyniąc aktorem dramatu dziejowego rozgrywającego się na przedpolach cywilizowanej Europy.

Studium o Czahrowskim podzielił autor na 3 części. Pierwsza *Żołnierz stracony* to z początków popierów archiwalnych wydobyty obraz dziejów rodu. Ten początkowy rozdział studium jest świetnym dowodem na to, jak fascynujące i pouczające dla czytelnika obdarzonego pewną dozą wyobraźni może być zajęcie na pozór

\*) T a d e u s z M i k u l s k i: *Adam Czahrowski z Czahrowa. Portret literacki*. Kraków, 1947, Pol. Akad. Umiejętn. Rozprawy Wydziału Filolog. T. LXVI, nr 4. Str. 82 i 4 nlb.

tak mało zachęcające, jak lektura aktów grodzkich i ziemskich oraz rejestrów wyroków sądowych. Na tych materiałach osnute dzieje rodu bogatego w świetne tradycje i dość zamożnego, który jednakże na skutek jakiejś niesamowitej namiętności i pasji w bratobójczych sporach o ziemię wyniszczą się biologicznie i majątkowo, przypominają krwawe wendety korsykańskie i mają w sobie ładunek niefałszowanej dramatyczności, są znamionem dokumentem obyczajowości ówczesnej.

Przed pozbawionym dziedzictwa Adamem Czahrowskim otwierała się właściwie jedna tylko droga do „kariery“ życiowej — żołnierstwo. Czasy niespokojne sprzyjają podjęciu takiej decyzji. Jest to okres wojny domowej po śmierci Batorego. Przeciw potężnej partii Zamoyskiego występuje mniej liczna koteria Maksymilianistów. Wir politycznych perturbacji wciąga Czahrowskiego stawiając w rzędzie popleczników Habsburga. Autor kreśli dokładnie i żywo karierę młodego zagończyka. Zuchwałą odwagą, lekkomyślnym ryzykanctwem i rozmiłowaniem w hazardach wojennych wybija się ten zubożały potomek tragicznego rodu pośród zastępu „synów Beliala“, którym dowodzi osławiony Stanisław Stadnicki. Nie dziw więc, że po Byczynie nie ma co liczyć na pobłażliwość kanclerską. Europa rozbrzmiewa echemi wielkiej wojny tureckiej. Czahrowski, niefortunny polityk, ale dobry i żądny sławy żołnierz, salwuje się więc ucieczką za węgierskie góry.

Węgierskim latem Czahrowskiego poświęcił autor osobny rozdział. Jest to okres „heroiczny“ w życiu poety. Dziewięć lat wojny, w przeciągu których przemierza Czahrowski wszystkie pola bitewne Węgier, walczy na szczytach wszystkich niemal twierdz pogranicznych. Są to zarazem lata przemiany duchowej. Wśród przeciwności losu, pod wpływem bogatych doświadczeń Czahrowski dojrzewa, zuchwały awanturnik staje się poetą.

Po 9 latach, poznawszy całą gorycz życia, zniechęcony do świata i ludzi weteran zatęsknił za ojczyzną. W rozdz. 4 *Weteranstwo* kreśli autor obraz ostatnich 3 lat życia poety, kiedy to wrócony ojczyźnie całą resztę energii wydatkuje w jednym tylko kierunku: ukorzyć się przed wszechpotężnym kanclerzem i uzyskać przebaczenie. Pośrednikiem w tej sprawie delikatnej i drażliwej staje się poeta. Czahrowski zbiera, poletuje i uzupełnia tomik wierszy, drukuje i dedykuje Zamoyskiemu. Spodziewanych łask ta dedykacja nie przyniosła. Rozgoryczony wkrótce umiera, prawdopodobnie w r. 1599.

Dla historyka i miłośnika literatury staropolskiej najwięcej interesującą jest część 2. rozprawy, poświęcona analizie dorobku literackiego poety. Czahrowski to *homo unius libri*. Jego utwory poetyckie, powstałe w latach 1584—1597, wyszły drukiem z oficyny Wolraba w Poznaniu w r. 1597. Tytuł: „*Treny i rzeczy rozmaite*“. Zbiorek powiększony nieco i bez błędów, od których roi się w wersji poznańskiej, wyszedł powtórnie u Bernata we Lwowie w 1599. Tematyka tych wierszy niezbyt urozmaicona. Motywy ruskie stanowią osnowę pierwszych prób poetyckich. Uroku ziemi kresowej Czahrowski nieczuły na piękno krajobrazu, oddać nie potrafił, ale nakreślił za to kilka scen obyczajowych i mowę środowiska *chudych dziedziców i dzierżawców* utrwalił. Głównym jednak, przeważającym motywem poezji Czahrowskiego jest żołnierka, wojaczka na dalekich kresach węgierskich. Był poeta typowym reprezentantem kresowej szlachty polskiej, która w żołnierstwie widziała powołanie i sens życia. Autor podkreśla dziwną nieczułość tego urodzonego żołnierza na wszystko, co nie było związane bezpośrednio z wojną i jej sprawami. Czahrowski zwiedził kawał świata, a jednak piękno obcej ziemi, egzotyka środowiska i wspania-



łości architektury stale wymykają się jego uwadze. Wojna przesłaniała mu zupełnie pole widzenia. Jego obrazy pogranicza węgierskiego, to niemal topograficzne szkice sztabowe. Jeśli spogląda z podziwem na zamki i twierdze, to jest to spojrzenie fachowca-żołnierza, który bada przydatność bojową obiektu i jego celowość.

Osobną grupę w zbiorze poetyckim Czahrowskiego stanowi publicystyka wierszowana na tematy oczywiście *niebezpieczeństwa od Wschodu*. Jako żołnierz zetknął się Czahrowski z kwestią turecką bezpośrednio, niemniej jednak w utworach swoich poza konwenansem ustaloną od czasów Warszawickiego formę nie wyszedł i jakichś nowych aspektów do problematyki nie wniósł. Te wiersze włączają go zarówno tonem, jak tendencją do tego działu staropolskiej literatury, który zainicjowali jeszcze w w. XV Kallimach i pierwsi polscy mówcy-humaniści, a który rozwija się poprzez cały wiek XVI, a kończy Starowolskim i Kochowskim. Nie w tematyce więc leży wartość poezji Czahrowskiego. Pewną żywość nadaje jej ton osobisty. Wyrosła bowiem mimo surowości formy i ubóstwa inwencji z bogatych doświadczeń i przeżyć twórcy. One są motywem konstrukcyjnym całego zbioru.

Szczególną ciekawość budzi zagadnienie kultury literackiej tego poety. Ponieważ Czahrowski słusznie może uchodzić za typowego reprezentanta szlachty polskiej w XVI wieku, tej oczywiście szlachty, która pędziła żywot z dala od centrów kultury, zbadanie zasobów jego erudycji może nam coś niecoś powiedzieć o stanie kultury szlacheckiej w Polsce tego czasu. Autor studium sprawę tę zbadał skrupulatnie. Pismo św., zwłaszcza psalmy, ale nie ich piękno poetyckie, lecz morał i refleksja, kroniki, anegdoty z kronik czerpane — oto podstawy erudycji Czahrowskiego. Wiew renesansu musnął go tylko lekko: zna łacinę, są w jego utworach naloty klasycyzmu, reminiscencje z pisarzy starożytnych, ale nie pochodzą te okruczy z pierwszej ręki. Nie można zataić, że był Czahrowski kłusownikiem literackim, przepisywał całe frazesy z Rejowego *Zwierzyńca* i *Zwierciadła*, uprawiał świadome korsarstwo na *Psalterzu* Kochanowskiego, który był dla wielu w XVI w. kodeksem poetyki. Autor tłumaczy Czahrowskiego. To epoka rozmówana w poezji wieszczą z Czarnolasu rozsypała karty jego dzieła po wszystkich zakątkach kraju. Czahrowski *podnosił je, już bezpańskie*. Nie ma pewnych dowodów, że tak właśnie było. Natomiast inny argument, którego nie przytoczył autor studium, mógłby łatwiej zrehabilitować Czahrowskiego w opinii współczesnej, a mianowicie zupełna nieczułość epoki na zjawisko znane dziś pod nazwą plagiatu. Renesans tego pojęcia nie znał, dla humanistów przecież naśladownictwo (oczywiście poezji antycznej) było ideałem ostatecznym. Nie widziano żadnej ujemy w pożyczkach literackich. Znamy w literaturze polskiej fakty o wiele jaskrawsze niż casus Czahrowskiego. O głowę przewyższający go erudycją, kulturą i... stanowiskiem opat sieciechowski i biskup kijowski, równie jak Czahrowski rycerski Józef Wereszczyński plądrował w dorobku Reja (kalwina!) z większą jeszcze swobodą, a z *Żywota* całą nawet rozprawę, *speculum regis* wykroił i bez żenady pod własnym nazwiskiem drukiem ogłosił. Czahrowski nie był gorszy; robił tylko to, co było wówczas powszechnie przyjęte i tolerowane.

Wśród puścizny literackiej żołnierza-poety 3 utwory zasługują na specjalną uwagę. Dwa z nich to adaptacje bajek wschodnich, zasłyszanych na Węgrzech z ust autentycznego Turka, jeńca wojennego, pierwsze ślady przenikania motywów orientalnych do literatury polskiej, a trzeci utwór to дума rycerska, jeden z pierwszych w literaturze polskiej okazów tego gatunku, który w pełni rozkwitnie w epoce romantyzmu. Niespotykaną dotąd u Czahrowskiego prawdę wyrazu artystycznego osiągnął

poeta w utworze tym dzięki nasyceciu go pierwiastkiem autobiograficznym. Za to obrał tak dobrze znany pejzaż ruski, motywem konstrukcyjnym uczynił doznana bezpośrednio i przeżyta dolę żołnierską. Wartości samego utworu nie umniejsza fakt niewątpliwej zależności od bardzo w tematyce i formie zbliżonego wiersza węgierskiego poety Balassy Balinta.

Jako pisarz nie odznacza się Czahrowski kunsztem poetyckim. W technice wersyfikacyjnej ubogi, w metaforyce niezaradny, w frazeologii mało wybredny często nie umie powściągnąć gadulstwa. Nie przynoszą poetyckiego blasku jego wierszom nieliczne obrazy malownicze, zaczerpnięte z bezpośredniej, samodzielnej obserwacji świata. Jak słusznie stwierdza autor rozprawy, postać poety-żołnierza stoi na skrzyżowaniu dwu kierunków i dwu kultur literackich, których symbolami są Nagłowice i Czarnolas. Człowiek średniowieczny, bezkrytyczny i naiwny, natura prosta i żywiołowa, erudyta *spod ciemnej gwiazdy*, ale kształci chropawe wiersze na psalterzu-Kochanowskiego, swoistym kodeksie poetyckim epoki. Podświadomie, intuicyjnie odczuwa piękno prawdziwe. Jako typ reprezentacyjny pewnej struktury kulturalnej, istniejącej w granicach Rzeczypospolitej *złotego wieku*, Czahrowski budzi ciekawość. Dlatego studium prof. Mikulskiego jest pracą pożyteczną i potrzebną.

Artur Hutnikiewicz

#### WSRÓD CZASOPISM

Plon miesięcy marca, kwietnia i maja r. b. w zakresie zainteresowania literaturą i sprawami z nią związanymi jest bogaty w przeciwieństwie do poprzedniego okresu sprawozdawczego. Zaobserwujemy bowiem zarówno rozszerzenie zakresu poruszanych zagadnień, jak też pogłębienie sposobu ich potraktowania.

Wśród zagadnień nowszej literatury wróciła znów sprawa realizmu powieściowego, którą poruszyła:

Zofia Nałkowska — *Zwierzenia* (*Nowiny Literackie* nr 1, rok 1947). Autorka ogłasza garść refleksji, nasuwających się pisarzowi w związku z głoszonym obecnie hasłem realizmu. Zwraca uwagę, że proza realistyczna jest tak samo, jak każda inna, tylko pewną interpretacją rzeczywistości — nie zaś wiernym oddaniem. Sam wybór tematu i uwzględnienie pewnego wycinka jest już skazaniem reszty na przemilczenie. A stosunek słowa i milczenia jest stylizacją. Zwracanie się o wzory literackie do tradycji ubiegłych lat nie doprowadzi do celu, ponieważ dawna technika nie odpowiada procesowi narastania naszej wiedzy o świecie, nie jest najprostsza, ani rzeczywistości najbliższa. Jeśli mamy ją oddać, stosujemy technikę ekspresjonistyczną, introspekcję, relację, które stwarzają sugestię autentyczności. Rzeczywistość wojenna wypełniła ludzkie biografie ponad ich pojemność, pisarze są nieprzygotowani, by to bogactwo przeżyć wyrazić, natomiast wśród młodego pokolenia możemy zaobserwować poszukiwanie nowych form wyrazu, powodujące zachwianie dotychczasowych gatunków literackich. Zjawisko to uważa autorka za dodatnie i przestrzega przed zahamowaniem go w imię czystości form literackich.

Odpowiedzią na *Zwierzenia* jest artykuł A d a m a W a ż y k a pt. *Granica prawdziwości* (*Nowiny Literackie* nr 7, 1947 r.).

Adam Ważyk uważa za rzecz niezwykłą, że propagatorzy świadomego realizmu w literaturze polskiej zostali zaatakowani przez żywiołową realistkę (dowiodł tego autor w zawartej w artykule analizie *Romansu Teresy Hennert* i *Granicy*) za grze-



chy przeciwników. Za powód tego paradoksu uważa rozbieżności między teorią a praktyką powieściopisarską Nałkowskiej. W artystycznej konstrukcji losów bohatera powieściowego jest Nałkowska na wskroś postępową, choć poddaje się niekiedy schyłkowym tendencjom filozoficznym. Ale jej triumf artystki polega na tym, że nie doprowadzają one nigdy do niszczenia obiektywnych norm kompozycji utworu. Nieporozumienia *Zwierzeń* zaś wynikają, zdaniem Ważyka, z potraktowania na jednej płaszczyźnie metod i wybiegów pisarskich (jak np. „relację z drugiej ręki“, fikcyjny rękopis) z postawami pisarskimi, takimi jak np. psychologizm czy ekspresjonizm.

Tej samej sprawie poświęca uwagę S t e f a n Ż ó ł k i e w s k i — *Cudze doświadczenia* (Rozmaitości — *Kuźnica*, nr 10, r. 1947).

Resumując krótko dyskusję na temat nowego realizmu, autor przypomina „cudze doświadczenie“, które może warto wziąć pod uwagę przy szukaniu nowych dróg. Odwołuje się do opinii Gorkiego, który za nieporozumienie uważał dopatrywanie się cech realizmu socjalistycznego u pisarzy minionego wieku. O naszym realizmie decyduje nowa rzeczywistość i realizm socjalistyczny: mógł się pojawić tylko tam, gdzie były fakty socjalistyczne. Tradycja literacka ma tu także ważne znaczenie, nowa literatura wiąże się z klasycznym realizmem w. XIX. Ale o ile tanta literatura jest wyrazem krytycznej postawy wobec rzeczywistości, realizm proletariacki jest wyrazem postawy pisarza jako współtwórcy nowego porządku. Stąd pochodzi niedostateczność dawnych środków wyrazu artystycznego. Gorkij wzywa więc do ich wzbogacenia przez wprowadzenie elementów romantycznych w sensie otwarcia perspektyw przyszłościowych, elementów heroizmu. Następnie zwraca autor uwagę, że odwracając się od błędów ideologicznych literatury międzywojennej, zbyt pochopnie lekceważy się jej doświadczenia i subtelności techniczne.

Ciekawym głosem poety w sprawie „zamówienia“ społecznego są uwagi M i e c z y s ł a w a J a s t r u n a — *Mistycy*. (Rozmaitości, *Kuźnica*, nr 12, r. 1947).

Omawiając wezwania publicystów i oświatowców zwrócone do pisarzy, aby twórczością swą służyli współczesnej rzeczywistości, zwraca Jastrun uwagę na poważne niebezpieczeństwo spłycenia, tkwiące w tym hasle. Przypomina Baudelaire'a, który, wyklęty przez współczesnych, dla nas stał się doskonałym malarzem swojej epoki. Rozważania swoje kończy wnioskiem: „starajmy się o to, by pisarze poznali swoją współczesność, by tkwili mocno w rzeczywistości historycznej swego wieku i narodu, nie bądźmy jednak nadto niecierpliwi, nie usiłujmy zmieniać pisarzy w „urzędników lutni“, bo nie z tego nie wyjdzie. Nie pouczajmy ciągle artystów i uczonych, uczmy się od nich, strzeżmy się upraszczania i ubóstwa, które jest ozdobą mistyków“.

Kilka uwag poświęca także Jastrun sprawie niepokojącej i często roztrząsanej „najmłodszych adeptów poezji“. (*O młodzieży poetyckiej*, Rozmaitości, *Kuźnica*, nr 17, rok 1947).

Wybitny poeta charakteryzuje twórczość naszych najmłodszych poetów jako „chmurę ekspresjonizmu nad Warszawą“, zwraca uwagę na zaniedbanie spraw techniki poetyckiej, które odziedziczyli po rozmaitych przedwojennych „nowatorach“. Obecnie tułają się po bezdrożach artystycznego niedomagania. Zastanawiając się nad środkami zaradczymi, odrzuca Jastrun pomysł seminariów poetyckich, wskazuje natomiast wydawanie zbiorów młodych poetów, popularyzowanie klasyków polskich i obcych w poprawnych a popularnych wydaniach, wreszcie w nauczaniu literatury przedstawienie zainteresowania z tradycyjnej biografistyki na zagadnienia techniki pisarskiej.

Sprawę tematyki powojennej literatury porusza Marian Piechał — *Zagadnienie tematyki wojennej* — (*Nowiny Literackie*, nr 8, 1947). Autor polemizuje z potocznym przekonaniem, że tematyka wojenna zakończyła swą rolę w literaturze. Pewne bowiem nasycenie, czy nawet przesycenie rynku księgarskiego pozycjami tego rodzaju, nie dowodzi jeszcze, że literatura spełniła wobec drugiej wojny światowej swe podstawowe zadanie, tj. że wydała jej ocenę moralną. Jeśli komu zależy na tym, by o wojnie nie mówić, to chyba tylko tym, którzy ją wywołali. Natomiast w literaturze za granicą tematyka wojenna jest w pełni aktualna, odczuwają także jej potrzebę nasi wybitni pisarze. I choć szary czytelnik zmęczony już jest literaturą pamiątkarską, suchym „spisywactwem“, nie należy zapominać, że tutaj chodzi przede wszystkim o wnioski z tych przerażających i nie notowanych dotychczas nigdy w dziejach faktów natury psychologicznej i moralnej, do czego powołana jest jedynie sztuka, zwłaszcza sztuka pisarska.

#### Zainteresowania historyczno-literackie.

Wśród artykułów poświęconych dawnym polskim pisarzom na czoło wysuwa się artykuł, którego autor traktuje zjawiska literackie metodą marksistowską, wiążąc je z całokształtem przemian społeczno-gospodarczych. Jest to artykuł A. Stawara o Boyu-Zeleńskim.

Andrzej Stawar — *Tadeusz Zeleński (Boy)* (*Kuźnica*, 1946, nr 50, 51; 1947, nr 1, 2, 3, 5 i 10). Autor zaczyna od stwierdzenia, że w karierze literackiej Boya brak normalnej kolejności. Medyk z wykształcenia myśli nawet o habilitacji, gdy zajęcie się *Zielonym balonikiem* kontaktuje go z literaturą. Owocem tego kontaktu jest tom *Słówek*, którym Boy zaczyna i kończy swoją drogę satyryka. Natomiast coraz bardziej interesują go przekłady z francuskiego. Intensywna kampania przekładowa pozostawała w związku z poważnymi zagadnieniami ogólnokulturalnymi. Młoda Polska ulegała na ogół wpływowi niemieckim, rozczytywała się, wydawała i cytowała Nietzschego, przyjmując zasadniczy dla Niemców antyracjonalizm oraz pewną dziejową i społeczną niedojrzałość. Boy, tłumacz namiętny i jednostronny, traktował swą działalność jako wypieranie wpływów niemieckich, jako tworzenie szkoły racjonalizmu i konstrukcyjności myślowej i artystycznej, a więc pierwiastków, których czytelnik w literaturze własnej w takim natężeniu nie znalazł. Sprawia to, że i zamysł i wykonanie musimy traktować jako jeden z najwydatniejszych faktów kulturalnych epoki. *Bibliotece* poświęca Boy kilkanaście lat swego życia. Po roku 1919 intensywność oddziaływania *Biblioteki* zmalała. Boy zaś przesunął swe zainteresowania na działalność publicystyczną. Bezpośrednią przyczyną był renesans irracjonalizmu w rozmaitych jego odmianach, wywołany ogólną sytuacją mieszczaństwa po wojnie światowej. Boy pozostał jedynym w literaturze przedstawicielem prądów racjonalistycznych. Ulegając ogólnej atmosferze hołdował Boy także historyzmowi, ale reprezentował jego odmianę postępową. Rozważania historyczne doprowadziły go do umiarkowanego wniosku, że pewne absurdy społeczne i obyczajowe przeszłości zostały złagodzone i że dalszy rozwój sprowadzi dalsze ulepszenia. Działalność publicystyczna Boya wywodziła się z jego działalności recenzenckiej, w ciągu której coraz rozszerzał się zakres interesujących go zagadnień. Mimo tej obfitej działalności Boy pozostał w kulturze polskiej bez przydziału, w każdej dziedzinie uważany był za dyletanta. Odczuwając potrzebę zaklasyfikowania siebie poza profesjonalnymi kategoriami literatury, przyjął na pół żartobliwe miano *mędrca*. Miano to podkreślało związek Boya z racjonalistyczną postawą encyklopedystów. Odzyskanie niepod-



ległości przyniosło literaturze polskiej uwolnienie od tych obowiązków, które nakładał na nią brak własnej państwowości. Wpłynęło to na dalszy wzrost pierwiastków antyracjonalistycznych, na przewyciężanie rozpoczęte już w okresie poprzednim postawy realistyczno-pozytywistycznej. Nowe kierunki poszły dalej — tępiły samą możliwość treści logicznej, zawartej w zasadach składni. Poeci rozpoczęli radosne zachłystywanie się życiem, pozbawione wszelkiej kontroli intelektualnej. Ta destrukcyjna robota miała także swój sens postępowy: przyspieszała rozkład starego świata wartości. Zjawisko to dostrzegł już Żeromski, który wytykał młodym poetom odejście od spraw społecznych i idące za tym ideowe wyjałowienie. Żeromski też w swoim *Przedwiośniu* zachował dużo wigoru intelektualnego dawnych postępowców. Dał też najwybitniejszą powieść dwudziestolecia. Młoda literatura zaś zaczęła wykazywać tendencje odrywania się od nowych potrzeb społecznych: bodaj nawet ich ignorowania. Ale nim przebrzmiały hasła odpolitycznienia literatury, zjawiał się nowy prąd, ochrzczony niesłusznie mianem poezji czy literatury proletariackiej. Był on bowiem radykalno-inteligencki, proletariackość pozostawała raczej w świetle postulatów. Wszystko to sprawiało, że literatura dwudziestolecia była *zawieszona między niedość przystosowanymi do warunków kulturalnych postulatami programowymi lewicy rewolucyjnej, a w znacznej mierze martwymi tendencjami tradycjonalizmu.*

Boy w okresie niepodległości pozostał nadal na uboczu sporów literackich, o literaturze nowszej nie wypowiadał się, zainteresował go jedynie problem nowego czytelnika. Wrażliwość na aktualne zagadnienia społeczne zbliża go też raczej do literackiej lewicy niż prawicy.

Trudną sprawą jest charakterystyka techniki pisarskiej Boya, nasuwa się tu uwaga, że wybitni pisarze stwarzają nie tylko odrębny styl, ale odrębne gatunki literackie, szczególnie w tych dziedzinach, gdzie nie zostały jeszcze stworzone kanony. Boy nie stworzył felietonu, ale go wyraźnie zbeletryzował, jego szkice i felietony stają się wyraźnie fabularne, recenzje teatralne są nowelkami, anegdota ma u niego charakter przypowieści, głośny pamflet *Dzielnice konsystorskie* można potraktować jako typ powieści z tezą. Technika Boya zresztą wykazuje pokrewieństwo z opowieściami pisarzy w XVIII. Sukces felietonów Boya wiąże się z zanikiem powieści obyczajowej, która istnieje w dwudziestolecu w formie najbardziej wulgarnej.

Ewolucja powieści, która, rozpoczynając swą karierę od roli gatunku pogardzanego i cenionego bardzo nisko, poprzez rolę „królowej broni“ w drugiej połowie wieku XIX, doprowadziła do unikania materiału faktograficznego i ucieczki od tych wszystkich elementów, które mogły narazić na zarzut dziennikarstwa i publicystyki. Zjawisko to zaobserwować można już w chwili triumfu powieści naturalistycznej. Stąd pochodzą wszelkie usiłowania stylizatorskie w zakresie powieści, których najlepszym reprezentantem jest Wacław Berent. Nastąpiła także pewna kanonizacja, klasycyzacja powieści, w związku z czym zaczął wzrastać prestiż powieści, malała natomiast jej waga społeczna.

Zaczęto lekceważyć fabułę, wzgardliwie traktować anegdotę, lekceważyć czynniki dramatyzujące fabułę, kłaść zaś nacisk na notowanie odruchów, impulsów, pewnego rodzaju algebrę psychologii. W związku z tym rozpoczyna się przerost życia osobistego. Powieść okazuje tendencje przechodzenia w dekoracyjność. Ulega im nawet powieść społeczna tego okresu, nie umiejąca się bronić przed tendencjami estetyzującego naturalizmu. Tym tłumaczyć można niepowodzenie populizmu reprezentowanego u nas przez grupę *Przedmieścia*. Na tle tych przemian ciekawe i oryginalne

jest stanowisko Boya, w którego heletryzowanym esesju dokonywa się zjawisko krzyżowania tendencji literatury i dziennikarstwa. Literatura faktograficzna cierpi na brak kultury literackiej, Boy wyrosły w mateczniku estetyzmu, erudyta, koneser, staje się patronem kierunku faktograficznego. Przeszedł on modne relatywizmy, ale zachował zrozumienie i kult dla faktu, którego nauczyli go pozytywiści. To zbliża go właśnie do materialistyczno-pozytywistycznej literatury.

Równocześnie Boy odczuwa potrzeby czytelnika gazet i możliwości publicysty, pracownika gazety. Potrafi je wykorzystywać w stopniu poza nim niespotykanym, co jest tym ciekawsze, że nie uprawia rodzajów ściśle gazetowych, jak np. reportaż.

Ten niezmiernie interesujący szkic rzutujący postać Boya na ogromne szerokie tło przemian społecznych i wywoływanych przez nie przemian kulturalnych nie został dokończony. Dwumiesięczna przerwa, która dzieli ostatni jego odcinek od chwili niniejszego sprawozdania, usprawiedliwia omówienie tego fragmentu w nadziei, że w miarę jego dalszego pojawiania się poinformuję o nim czytelnika.

Niezbyt bogato natomiast przedstawia się dział informacyjny o współczesnej produkcji literackiej za granicą. Tu należy przekład artykułu J e a n P a u l S a r t r e'a — *Pisarz i jego epoka*, ogłoszony w *Odrze* (nr. 14-15 1947 r.) Artykuł ten ukazał się w pierwszym numerze czasopisma *Les temps modernes*, jest programem szkoły egzystencjalizmu. Autor stwierdza, że dotychczas pisarz w swoim poczuciu był raczej studentem pobierającym stypendium, niż człowiekiem pracy otrzymującym zapłatę za swoje trudy. Teoria „l'art pour l'art“ i realizm wytworzyły postawę, w której pisarz był poza życiem, pochylał się nad nim, by je opisać, był poza swoim czasem, jak eksperymentator jest poza przebiegiem eksperymentu. Stąd wzięło się wśród piszących pewne poczucie niższości oraz poczucie pewnej nieodpowiedzialności, które doprowadziło do kolaboracjonizmu, przy czym kolaboracjonizm, służba nazistom, wolny jest od poczucia zdrady, bo *czy może obowiązywać to, co się pisze?* Stąd też Sartre chce, aby pisarz uświadomił sobie, że jego dzieło jest takim samym składnikiem epoki, jak zjawiska polityczne czy gospodarcze. Formuluje taki program: *My nie chcemy nic uронić ze stawania się naszego czasu, może istnieją piękniejsze czasy, ale ten jest nasz.*

Widzi odpowiedzialność pisarza za bierność, brak protestu, winą Flauberta czy Goncourtów jest ucisk, który towarzyszył Komunie, bo nie zaprotestowali przeciw niemu, tak jak Zola protestował podczas sprawy Dreyfusa. Okupacja nauczyła, jaka powinna być odpowiedzialność pisarza. Nie powinien on dążyć do przecięcia swego czasu, ale namiętnie w nim walczyć i namiętnie go ukochać. *Naszym zamiarem jest wnosić własny wkład w przemiany społeczne środowiska, które nas otacza.* Wtedy dopiero literatura będzie tym, czym być powinna — funkcją społeczną.

W związku z pobytem w Polsce delegacji pisarzy czeskich *Kuźnica* zamieszcza krótki rys informacyjny. (*Helena Teigowa — Notatki o współczesnej prozie czeskiej, Kuźnica*, nr 22, r. 1947). Wśród prozaików czeskich, którzy rozpoczęli swą działalność po wielkiej wojnie, Teigowa wymienia: Iwonę Olbrachta, Marię Mejerową, Marię Pujmanową, Karola Czapka, Władysława Wanczurę, Józefa Koptę. Pisarzy tych cechuje problematyka społeczna. Problematyka psychologiczna dominuje u takich pisarzy, jak Jan Weiss, Mirosław Nokejl, Ego Hostowsky, Włodzimierz Neff. Nadrealizm w prozie czeskiej reprezentują K. Kondar, A. Hoffmeister. Humoryści to przede wszystkim: Jarosław Hašek, Karol Bass, Karol Polaczek. W latach okupacji tacy pisarze, jak: Waclaw Rzezacz i Mirosław Hanusz. Najmłodszym prozaikiem zdobywającym sobie szybko rozgłos jest Jan Drda.



Wreszcie Stefan Żółkiewski — (*Powieść amerykańska*, *Rozmaitości*, *Kuźnica*, 1947 r. nr 21). W treściwej, krótkiej notatce informuje o zainteresowaniu, jakie budzi we współczesnej Francji nowsza powieść amerykańska. Jako protagonistów tej powieści wymienia Sinclair Lewisa, Sherwood Andersona, Don Passosa i Hemingwaya. Młodsze pokolenie (Faulkner, Steinbeck, Erskine Caldwell) cieszą się ogromnym zainteresowaniem. Powieść tę cechuje artystyczna odwaga i wartościowa zawartość społeczna. Przeciwstawia więc ją autor ubogiej, jego zdaniem, literaturze francuskiej i poleca uwadze krytyków i tłumaczy.

Sprawy teorii literatury i metodologii badań literackich znalazły pośrednie omówienie w artykule:

Stefana Żółkiewskiego — *Materiały do dyskusji o uniwersytetach* (*Odrodzenie*, nr 13, 1947). W dłuższym artykule poświęconym poziomowi i charakterowi pracy naszych uczonych *belfrujących na uniwersytetach*, specjalną uwagę poświęca autor studiom polonistycznym. Za najpoważniejszy ich mankament uważa fakt, że problemy socjologiczne literatury bardzo istotne dla poznania tej dziedziny kultury są skazane na banieję z murów polskich uniwersytetów. Drugim błędem jest przerost zainteresowań biograficznych oraz naiwna interpretacja utworów literackich. Zgadzaając się całkowicie z krytycznymi wypowiedziami studentów polonistyki na temat panujących w tej dziedzinie metod naukowych, uznaje autor, że unikają one z błędnych założeń formalizmu w badaniach literackich. Za zasługę niewątpliwą formalizmu uznaje przewyżczenie wiedzy o literaturze, która w ogóle nauką nie była. Była bowiem tylko erudycja, przednaukowym gromadzeniem materiałów, przyczynkarstwem, ucieczką przed wszelką teorią. Wita jako zjawisko pozytywne projekt magisteriów z teorii literatury.

Rozważania na temat polonistyki uniwersyteckiej służyły autorowi tylko jako przykład błędnych dróg naszej pedagogiki uniwersyteckiej, toteż nie zajmuje się on dalej badaniami literackimi, wołając ogólnie o czujną reformatorską postawę.

Zagadnienie ogólnego stanu kultury polskiej, której jedne dziedziny już się znalazły w impasie, innym wyraźnie grozi to niebezpieczeństwo, porusza redakcja *Twórczości* (z. III, r. 1947), zapowiadając szereg rozpraw, w których zostaną omówione dorobek i perspektywy poszczególnych gałęzi nauki i sztuki. Sprawę tę uważa za ważną, ponieważ *impas społeczny, w jakim znajdują się jedne ze sztuk (np. plastyka i architektura) oraz kryzys, który innym, dotąd dobrze prosperującym (literatura), grozi, domagają się wczesnego rozpatrzenia sytuacji tych dziedzin twórczości na tle społecznej i państwowej sytuacji Polski obecnej.*

Cykl rozpraw rozpoczyna artykuł Tadeusza Lehra-Spławińskiego pt. *Slawistyka w Polsce przed i po drugiej wojnie światowej*. Autor zaczyna od stwierdzenia, że studia slawistyczne w Polsce mają długą i chlubną tradycję — pierwsza faza przypada na pierwszą połowę w. XIX, kiedy to wokół Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk a następnie Uniwersytetu Warszawskiego skupia się liczne grono uczonych, jak np. Albertrandi, Staszic, Onufry Kopczyński, S. B. Linde, Surowiecki, Maciejowski, Lelewel. Równocześnie w środowisku wileńskim pracuje odkrywca Kodeksu Supraskiego ks. M. Bobrowski i Adam Czarnocki, znany pod pseudonimem Zoriana Dołęgi Chodakowskiego. Ale zamknięcie Uniwersytetów w Warszawie i Wilnie podcina tak pięknie zapowiadający się rozwój. Odrodzenie slawistyki polskiej przypada na lata 70-te XIX stulecia, na okres odgermanizowania uniwersytetów lwowskiego i krakowskiego, ale o ile w fazie poprzedniej prze-

wały zainteresowania historyczno-kulturalne, archeologiczne i etnograficzne, o tyle teraz w związku ze wspaniałym rozkwitem językoznawstwa w Europie jedynym uprawianym działem slawistyki stało się badanie języka polskiego oraz innych języków słowiańskich.

Ośrodek krakowski pod kierunkiem Lucjana Malinowskiego wydał takich uczonych, jak Jan Hanusz, Jan Bystron, Stanisław Dobrzycki, Roman Zawiliński, Kazimierz Nitsch, Edward Klich. Na ożywienie się ośrodka wpłynęło także czasowe osiedlenie się Jana Baudouina de Courtenay. Szkoła lingwistyczna w Krakowie doszła przed pierwszą wojną światową do prawdziwego rozkwitu. Jego wyrazem były prace naukowe drukowane w wydawnictwach P. A. U. oraz znany w całej Słowiańszczyźnie *Rocznik Slawistyczny*. Znacznie ubożej wyglądały inne działy nauki o słowiańszczyźnie, reprezentowane przede wszystkim przez K. Potkańskiego (studia nad przedziejowym okresem historii polskiej) oraz M. Zdziechowskiego (studia nad literaturami słowiańskimi).

Odzyskanie niepodległości stworzyło nowe, pomyślniejsze warunki dla rozwoju polskiej slawistyki, przede wszystkim powstały nowe uniwersytety. Krakowski uniwersytet zorganizował osobne studium słowiańskie, w Poznaniu zaś powstał Instytut Zachodniosłowiański, mający na celu badania nad językiem i kulturą plemion słowiańskich nad Bałtykiem, Odrą i Łabą. Wpłynęło to na wzmoczenie polskiej produkcji naukowej oraz na rozszerzenie zakresu zainteresowań. Powstały nowe wydawnictwa, ogłoszono szereg prac o charakterze czysto naukowym oraz podręcznikowym. Mimo to jednak dominuje nadal językoznawstwo, a wśród niego dialektologia, dzięki szkole Kazimierza Nitscha. Produkcja polska zdobyła sobie pełne uznanie za granicą.

Straty personalne slawistyki polskiej po wojnie oraz w ciągu pierwszych lat powojennych są poważne. Jednak praca jest kontynuowana nadal. Najpoważniejszym ośrodkiem jest w dalszym ciągu Kraków. Poza uniwersytetami intensywne prace prowadzą: Instytut Śląski (Katowice), Bałtycki (Bydgoszcz), Zachodni (Poznań), Starożytności Słowiańskich (Poznań).

Na podstawie prac napisanych w czasie wojny i częściowo już opublikowanych stwierdzić można, że językoznawstwo przestało być wyłącznym przedmiotem zainteresowania, aczkolwiek nie straciło swojej dominującej pozycji. Główne badania dotyczą pochodzenia i praojczyzny Słowian. Następnie daje autor przegląd wydawnictw, z tego zakresu uwzględniając zarówno badania źródłowe, jak też publikacje popularne.

Dorobek naukowy oraz wartość jednostek pracujących na tym polu pozwala rokować dobre nadzieje na przyszłość. Nadzieje te wzmaga jeszcze zmiana orientacji politycznej wiążąca cały naród ze światem słowiańskim i sprawiająca, że *slawoznawstwo* przestaje być tylko „luksusową” gałęzią wiedzy, ale staje się jednym z koniecznych ogniw wykształcenia społecznego i narodowego.

Szczegółowe zagadnienia teorii literatury poruszają Seweryn Pollak oraz Mieczysław Jastrun, którzy ogłaszają uwagi na temat przekładu poetyckiego.

Seweryn Pollak — O tzw. „doborze naturalnym” przekładów (*Odrodzenie*, nr 14-15, 1947 r.) zaczyna od stwierdzenia, że każdy czytelnik wierszy zadawał sobie pytanie, jakie pobudki skłaniają tłumacza do wybrania tych a nie innych wierszy. Literaturze polskiej brak całkowicie teorii przekładu, podwaliny pod jej budowę dał Franciszek Siedlecki, ale są to tylko początki. Próbuje więc autor wy-



kryć związek między autorem oryginalnym a jego tłumaczem. Określa je jako: współzawodnictwo i umiłowanie. Następnie stwierdza, że udany przekład powstaje tylko w wypadku artystycznego i ideologicznego współdziewiężenia obydwu. *Niech ekspresjonista nie usiłuje tłumaczyć pseudoklasyka, niech realista nie porywa się na utwory symbolistów — nic z tego nie wyjdzie.* W ten sposób umiłowanie nie jest przypadkowe, przeciwnie, jest określone i zdeterminowane. W drugiej części artykułu autor wyliczył zasady układu zapowiedzianej przez *Czytelnika* Antologii *Dwieście lat literatury rosyjskiej*. Jej autorzy w przeciwieństwie do dotychczasowej praktyki polskiej (np. antologia B o r o w e g o *Od Kochanowskiego do Staffa*) starali się uwzględnić te utwory, które będąc wysokimi dziełami sztuki jednocześnie dają świadectwo rzeczywistości historycznej danego okresu. Nie pominęli twórców o postawie indywidualistycznej, jak Tłuczew czy Fiet, gdyż *odegrali oni wybitną rolę w dziejach liryki rosyjskiej, a zresztą w sposobie ich widzenia i odczuwania świata przejawia się okres historyczny, w którym żyją.* Tu już czytelnik zupełnie przestaje rozumieć, na jakiej podstawie autorzy antologii przeciwstawiają się Borowemu, który także mógłby powiedzieć, że choć *unikał utworów o charakterze społecznym czy politycznym, to jednak w sposobie widzenia i odczuwania świata uwzględnionych pisarzy przejawia się okres historyczny, w którym żyją.* Czy przypadkiem autorzy antologii rosyjskiej nie powinni byliby się przyznać, że służąc bogu socjologicznego traktowania literatury zapalili ogarek estetyczno-formalistycznemu diabłu, którego cześć Borowy. Takie przynajmniej wrażenie wynosi czytelnik artykułu S. Pollaka.

M i e c z y s ł a w J a s t r u n — *Słów kilka o przekładzie poetyckim (Odrodzenie, 1947, nr 13)* — wychodząc z przypomnienia faktu, że często utwory liryki obcej podobają się bardziej niż wiersze literatury krajowej (co za nieszczęśliwy termin i jakimi obciążony skojarzeniami!), zastanawia się autor nad trudnościami dobrego przekładu. Stwierdza, że są one rzadkie, chociaż zdarzają się wypadki, kiedy utwór tłumaczony wchodzi w skład dorobku literatury oryginalnej, np. psalterz czy *Kennst du das Land* przetłumaczony przez Mickiewicza. Jako doskonałe wymienia przekłady J. Tuwima z Puszkina. Wśród postaw tłumacza dostrzega różne metody. *Dawni* (jak dawni!) poeci tłumaczyli wolno, dając indywidualną interpretację cudzego utworu, następnie istniała metoda, wysuwająca zasadę filologicznej wierności, wreszcie metoda nowoczesna, która chce przełożyć utwór poetycki z filologiczną wiernością i zarazem troską, by nie uronić czaru pierwowzoru. Następnie zwraca autor uwagę na to, że tłumaczenia, szczególnie dokonane w stylu pewnej epoki, starzeją się, stają się niestrawne i tylko arcydzieło przekładu, jak np. mickiewiczowskie fragmenty przekładu *Boskiej komedii* utrzymują się na fali czasu. Uświadomiwszy te wszystkie trudności przestrzega Jastrun przed zbyt odległymi parafrazami, żąda zachowania filologicznej ścisłości przekładu, która jednak musi być ograniczona *naturalnymi właściwościami mowy, na którą przekładu się zjawisko tak skomplikowane i wielowarstwowe, jakim jest dzieło poetyckie.*

Aktualny stan nauki o literaturze omawia J u l i a n K r z y ż a n o w s k i — we wstępie do artykułu — *O dwu obrazach słownych (Zeszyty Wrocławskie, 1947, nr 2)* poświęconego szczegółowemu zagadnieniu stylistycznemu. Rozważania swoje rozpoczyna autor od stwierdzenia, że w wielu dziedzinach naszego życia kulturalnego żyjemy jakby przedwojennym rozpędem. Dotyczy to specjalnie dziedziny nauki o literaturze, gdzie pozorne zainteresowania dla teorii literatury przesłaniają zupełny zastój w zakresie prac tzw. historyczno-literackich. Rozprawę oraz książko-

we publikacje z teorii literatury powtarzają w znacznej swej części przedwojenne nieporozumienia terminologiczne. Jest to szczególnie niebezpieczne, ponieważ *przedmiot ten*, to jest teoria literatury, wprowadzony został do nauczania szkolnego, co wywołało potrzebę drukowania odpowiednich podręczników. Strach pomyśleć, jaki chaos terminologiczny wywołać musi w głowach uczniów książka będąca sama wynikiem nieporozumień terminologicznych. Ten chaos terminologiczny powoduje, że w naszych teoretyczno-literackich rozprawach stawia się zagadnienia dawno już postawione i rozwiązuje się w sposób od dawna znany. Niewątpliwą jednak zdobyczą ostatnich czasów jest uświadomienie związku między zjawiskami literackimi i językowymi.

Autor zajmuje się dalej *językiem artystycznym*, tj. językiem tworzonym przez pisarza z elementów jakiegoś języka potocznego, język artystyczny przeciwstawiła językowi literackiemu tj. językowi elity kulturalnej. Wynikają stąd konsekwencje terminologiczne, z których jedna dotyczy nazwy stylistyki, którą autor uważa za gramatykę języka artystycznego. W języku tym mogą istnieć i kwitnąć zjawiska, które w języku potocznym występują w formie zarodkowej lub szczątkowej. Za zjawiska te uważa autor *tropy* (według terminologii greckiej), dla których proponuje nazwę *obrazów słownych*. Z licznej ich rzeszy omawia autor dwa: metonimię, cz. zamiennię, której potrzeba rodzi się z naturalnych ułomności umysłu i języka ludzkiego, a której dominowaniu w poezji patronował intelekt. Nadawała więc ona poezji swoiste piętno w okresach jej rywalizacji z nauką. Pewna odmiana zamienni, peryfraza, która także wyrosła i wybujała na gruncie poezji aleksandryjskiej, przetrwała dłużej, zjawiając się zarówno na gruncie poezji romantycznej, jak też tworząc np. w epoce pozytywizmu język umowny, czy to prozę ironiczną, czy też język „zakonspirowany“, niezrozumiały dla cenzora. Wniosków z rozważań powyższych może być dużo, obalają one podręcznikową prawdę o *stylu klasycznym* opartym na metonimii i *stylu romantycznym* opartym na metaforze, następnie wykazują, że badania stylistyczne są iure caduco włączone do teorii literatury, są natomiast owoce dopiero wówczas, *gdy poprawnie posługują się starannie zebrany materiał faktów literackich i językowych i od niego wychodzą w swych konstrukcjach.*

Janina Kulczycka-Saloni



**NAKŁADEM SPÓŁDZIELNI WYDAWNICZEJ „POLONISTA“**  
ukazały się jako wydawnictwa Towarzystwa Literackiego  
im. A. Mickiewicza Oddział w Łodzi:

**PRACE POLONISTYCZNE SERIA IV, ROK**  
1940—1946, Łódź, 1947, str. 272, cena 400 zł

Roman Ingarden:

**SZKICE Z FILOZOFII LITERATURY, tom I,**  
Łódź, 1947, str. 204, cena 500 zł

Wkrótce ukaza się

**PRACE POLONISTYCZNE SERIA V, R. 1947**

Jako wydawnictwo Spółdzielni ukazało się

J. Kulczycka-Saloni:

**BOLESŁAW PRUS, monografia popularno-**  
**naukowa, Łódź, 1946, str. 176, cena 240 zł**

Skład Główny: Księgarnia Państwowych Zakładów Wydaw-  
nictw Szkolnych Oddział w Łodzi, ul. Piotrkowska 123

---

## **P O L O N I S T A**

DWUMIESIĘCZNIK

POŚWIĘCONY SPRAWOM NAUCZANIA JĘZYKA POLSKIEGO

wydawany przez Oddział Łódzki Towarzystwa Literackiego  
im. Adama Mickiewicza

Cena zeszytu pojedynczego 60 zł

Prenumerata roczna (6 zeszytów) wraz z przesyłką pocztową  
360 zł

Adres Administracji: Łódź, ul. Narutowicza 58, tel. 140-82

---

## **SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA „POLONISTA“**

przyjmuje zapisy osób i instytucyj na członków Spółdzielni

UDZIAŁ 1000 Zł, WPIS 50 Zł

Zarząd czynny w poniedziałki od g. 17 do 19  
Łódź, Narutowicza 58, tel. 140-82

---

Drukarnia Państwowych Zakładów Wydawnictw Szkolnych w Łodzi  
143/47 — D - 018297

## PAŃSTWOWE ZAKŁADY WYDAWNICTW SZKOLNYCH

CENTRALA WARSZAWA, PLAC DĄBROWSKIEGO 8, TEL. 8-53-30.

polecają następujące tomiki:

### BIBLIOTEKI POLONISTYCZNEJ

*Budzyk K.*

Utwór literacki oraz książka, gazeta i czasopismo na poziomie ośmioletniej szkoły podstawowej

*Skowronkówna I.*

Chłop polski w dziejach i literaturze. Teksty i dokumenty

*Dąbrowska M.*

Wybór pism dla młodzieży

*Mickiewicz A.*

„Pan Tadeusz“, oprac. J. W. Miller. Tekst i objaśnienia

*Skowronkówna I.*

Antologia literatury dziecięcej

### BIBLIOTEKI HISTORYCZNEJ

*Manteuffel J.*

Książka w starożytności

*Manteuffel T.*

Feodalizm

*Kaczmarczyk Z.*

Dzieje Śląska w wiekach średnich

*Karwasińska J.*

Proces polsko-krzyżacki w Warszawie przed sześciuset laty

*Widerszal L.*

Ruchy wolnościowe na Bałkanach

*Kurkiewicz Wi., Olszewski W., Tatomir A.*

Odbudowa Państwa Polskiego w latach 1944—1946

*Popiołek K.*

Tragedia Śląska w czasie rewolucji husyckiej