

# ŻYCIE LITERACKIE

ORGAN TOWARZYSTWA POLONISTÓW  
RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ  
POŚWIĘCONY NAUCE O LITERATURZE  
I KRYTYCE LITERACKIEJ

ROK II — ZESZYT 5  
LISTOPAD — GRUDZIĘ

1938

W A R S Z A W A

---

INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLIOTEKA POLSKA”

## TRZEŚĆ ZESZYTU V.

	Str.
Saloni J.: <i>O prozie oratorskiej</i> . . . . .	169
Hopensztand J. D.: <i>Filozofia literatury formalistów wobec poetyki futuryzmu</i> . . . . .	182
Żółkiewski S.: <i>Powrót do Itaki</i> . . . . .	192

### Oceny i sprawozdania:

- A) Nauka o literaturze: S. Skwarczyńska: *Teoria listu* (E. Sawrymowicz); J. Kleiner: *W kręgu Mickiewicza i Goethego* (H. Schipper); Z. Szwejkowski: *Dramat Dygasińskiego* (S. Wroński); J. Rosnowska: *Żywe kamienie Wacława Berenta* (A. Fei) . . . . . 196
- B) Nauka o teatrze: T. Terlecki: *Spoleczna funkcja teatru* (Z. Leśnodorski) . . . . . 204
- C) Przegląd liryki: Trzej poeci wileńscy: J. Zagórski: *Wyprawy*, T. Bujnicki: *W połowie drogi*, J. Putrament: *Droga leśna* (K. W. Zawodziński), A. Kasprowicz: *Chwasty płonące* (K. W. Zawodziński) . . . . . 205

Redaktor:

*Juliusz Saloni*

Sekretarz Redakcji:

*Janina Kulczycka-Saloni*

---

---

### Warunki prenumeraty „Polonisty“ i „Życia Literackiego“:

rocznie . . 13 zł („Polonista“ — 6 zł 50 gr) numer pojedynczy 1 zł 50 gr  
półrocznie 7 zł („Polonista“ — 3 zł 50 gr) Każdy zeszyt obejmować  
będzie w r. 1938 co najmniej 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> ark. druku.

Członkowie Tow. Polonistów R. P. otrzymują oba czasopisma z tytułu opłacania składki członkowskiej.

### Adres Redakcji:

„Życie Literackie“, Warszawa 1, „Biblioteka Polska“, Św. Jańska 4.  
Tel. red. 7-00-83.

### Adres Administracji:

Biuro Zarz. Gł. Tow. Polonistów R. P., Warszawa 1, Stare Miasto 31  
(kamienica Ks. Mazowieckich).

Konto czekowe w P. K. O.: nr 68 (Tow. Polonistów R. P. Zarz. Gł.).

ŻYCIE LITERACKIE

W roczniku II Życia Literackiego

zamieścili swe prace:

Borowy W., Budzyk K., Chrzanowski I., Czarnecki J., Fei A., Gołębek J., Grabowski T., Hopensztand J. D., Kasztelowicz S., Korzeniewska E., Kott J., Krzyżanowski J., Kulczycka-Saloni J., Leśnodorski Z., Machalski F., Piwiński L., Rosnowska J., Rzeuska M., Saloni J., Sawrymowicz E., Schipper H., Siedlecki F., Sławińska I., Starost M., Stetkiewicz W., Weintraub W., Westfal S., Wroński P., Zawodziński K., Żółkiewski S.

Redaktor:

Juliusz Saloni.

Sekretarz Redakcji:

Janina Kulczycka-Saloni.

# ŻYCIE LITERACKIE

ORGAN TOWARZYSTWA POLONISTÓW  
RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ  
POŚWIĘCONY NAUCE O LITERATURZE  
I KRYTYCE LITERACKIEJ

ROK II

1938

W A R S Z A W A

---

INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLIOTEKA POLSKA“



Juliusz Saloni

## O PROZIE ORATORSKIEJ<sup>1)</sup>

W klasyfikacji i opisie rodzajów literackich na ostatnim zwykłym miejscu wśród wytworów literatury pięknej figuruje proza oratorska. Charakterystycznymi jej cechami, odróżniającymi ją od innych rodzajów jest to, że twórca (autor, mowca) zwraca się w niej do ściśle określonej osoby indywidualnej czy zbiorowej wprost, bezpośrednio, i w ten sposób chce ją zjednać dla swej myśli i ustosunkować w pewien sposób do rzeczywistości otaczającej. Mowca więc ma w sobie coś z wodza czy przewodnika ludzi, zadowolona w ten sposób swoje instynkty panowania, rządzenia... „Urodzony“ mowca starożytnego Rzymu, Cicero, w dziele swoim pt. *O mowcy* woła: „Czyż jest coś wspanialszego, jak siłą wymowy utrzymać tłum ludzki na wodzy, przyciągać słodko ku sobie umysły, naginać wolę, lub odwracać ją od złego?“

Twórczość oratorska posiada więc cele praktyczne. Ale chcąc je osiągnąć posługuje się środkami, które mają zadowolić nasz smak estetyczny, wzbudzić w nas uczucia piękna.

Uczucia estetyczne, towarzyszące poznawaniu prozy oratorskiej, zbliżają ją do literatury pięknej, czyli beletrystyki. Ale w przeżywaniu tych dwóch typów zachodzą równocześnie zasadnicze różnice. Cele beletrystyki są przede wszystkim estetyczne, cele prozy oratorskiej — praktyczne. Przeżycia estetyczne budzące się wobec beletrystyki są wobec tego bezwzględne; natomiast, kiedy utwór prozy oratorskiej określamy jako „piękny“ lub „brzydki“ mamy na myśli przystosowanie lub nieprzystosowanie środków do celu praktycznego. Przeżycia te — nazwane przez niektórych psychologów konstruktywnymi — dadzą się porównać do uczuć budzących się podczas użycia dobrze funkcjonującego, przystosowanego do swego celu mechanizmu (np. auta).

Różnice zachodzą również w kompozycji obydwu rodzajów literackich. W beletrystyce autor wyraża myśl główną w postaci symbolicznych układów (fabularnych w epice, tematycznych w liryce) i tworzeniu rzeczywistości fikcyjnej, literackiej, a formalnym wyrazem tego symbolicznego układu jest koniugacyjna osoba pierwsza lub trzecia, określająca postać lub postaci, w których myśl główna została zawarta. Autor natomiast prozy oratorskiej występuje zawsze jako postać określona własnymi cechami (choć może być osobą nieznaną) na tle pewnej

<sup>1)</sup> Wstęp do podręcznika: *Proza oratorska dla kl. IV gimnazjum* opracowali J. Saloni i S. Świdwiński. Książka przedłożona do aprobaty M. W. R i O. P.

określonej rzeczywistości empirycznej (nie literackiej) i zwraca się wprost do otoczenia określonego również empirycznie; nie zaprzecza tym wyznacznikom fakt, że autor może tworzyć dowolne fikcje zarówno do swojej osoby, jak osoby słuchacza; ale wtedy cechy tej nowej rzeczywistości fikcyjnej są tego samego rodzaju, co cechy rzeczywistości empirycznej. Wyrazem tego stosunku jest w prozie oratorskiej zawsze gramatyczna osoba pierwsza i druga liczby pojedynczej lub mnogiej.

Bliskie podobieństwo prozy oratorskiej i prozy naukowej wydaje się jasne. Obydwa te rodzaje mają za przedmiot rzeczywistość otaczającą, empiryczną, obydwaj ujmują zagadnienia abstrakcyjnie a przedstawieniem symbolicznym posługują się jako podstawą rozumowania, zastosowaniem, przykładem czy ilustracją.

A różnice?

Proza naukowa zwyczajnie ogranicza się do opisywania rzeczywistości, proza oratorska chce na nią wpływać; poza tym to, co zbliża prozę oratorską do beletrystyki, zarazem odróżnia ją od prozy naukowej. Czynniki estetyczny, stanowiący ich istotę, a wydobywający się w beletrystyce i w prozie oratorskiej na pierwszy plan, w prozie naukowej usuwa się na plan dalszy, nie jest warunkiem koniecznym; rzadko kiedy można określić estetyzm jako ujęcie w prozie naukowej pożądane; najczęściej będzie on szkodliwy, będzie bowiem utrudniał zrozumienie i odpowiednio „przeżyćcie“ utworu naukowego.

Zbierając powyższe uwagi możemy określić, że proza oratorska stoi na pograniczu między beletrystyką a prozą naukową, łącząc w sobie niektóre cechy charakterystyczne obydwu rodzajów twórczości w jedną nową całość.

Połączenie cech estetyzmu beletrystyki z abstrakcjonizmem prozy naukowej, kierowanie się w swych dążeniach ku rzeczywistości empirycznej i wpływaniu na nią przyłącza prozę oratorską do literatury tzw. stosowanej<sup>1)</sup> tj. mającej cele praktyczne a działającej na naszą wrażliwość estetyczną.

W prozie oratorskiej mamy do czynienia z wytworem, który jest wynikiem twórczości jednostki — zwać ją będziemy autorem — a przeznaczony jest do oddziaływania bezpośrednio na tych, którzy wytwór dany przyjmują (czytają, słuchają) — nazwiemy ten czynnik odbiorcą. Zespół: autor — wytwór — odbiorca, w warunkach prozy oratorskiej jest niepowtarzalny w innej dziedzinie twórczości.

<sup>1)</sup> Termin przyjmuję z rozprawy S. Skwarczyńskiej pt. *O pojęciu literatury stosowanej*, zob. *Szkice literackie z zakresu teorii literatury*, Lwów 1932, s. 1—26.



## 1. W y t w ó r.

Podobnie, jak każdy dział twórczości wyrażającej się w słowie, może i proza oratorska przybrać postać pisaną lub mówioną. Zależne to jest od tego, czy osoba, do której autor się zwraca, jest obecna czy nieobecna. Nie mogąc porozumieć się za pomocą mowy autor p i s z e określając adresata; ażeby pismo takie mogło być zaliczone do działu prozy oratorskiej, musi zawsze nosić zasadniczą cechę zjednywania w sposób bezpośredni osoby indywidualnej czy zbiorowej dla myśli, przedstawionej przez autora, który stara się odbiorcę namówić, przekonać, nastroić.

Dla rodzajów prozy oratorskiej p i s a n e j utarło się w stylistyce kilka nazw. I tak: utwory pisane przez jednostki lub grupy a adresowane do jednostek lub zorganizowanych grup nazywają się l i s t a m i; jeśli list taki zostanie opublikowany, czyli jeżeli zostanie umożliwione zaznajomienie się szerszego ogółu z jego treścią, list nazywamy o t w a r t y m; listy pisane przez jednostki lub grupy zorganizowane, a przeznaczone dla szerszego zamkniętego koła jednostek lub grup określamy mianem o k ó l n i k ó w; zwrócenie się jednostki lub grupy zorganizowanej do szerokiego ogółu określamy mianem o d e z w y lub m a n i f e s t u, przy czym — nadmienić potrzeba — że manifest nosi specjalny charakter uroczystościowy, że obliczony jest na wywołanie uczucia wzniosłości; wreszcie pisma, wystosowane przez grupy zorganizowane, a skierowane do wybitnych jednostek, jak np. przedstawiciele władz, noszą nazwę m e m o r i a ł ó w. Specjalnie wspomnieć należy o odrębnym typie okólników wojskowych, zwanych r o z k a z a m i.

Ten, do którego wytwór oratorski jest zwrócony może być również osobą indywidualną lub zbiorową w stosunku do autora o b e c n ą. Pozwala to na użytkowanie języka m ó w i o n e g o dla celów zjednania zwolennika pewnej myśli. Powstaje wówczas właściwa m o w a, która zostaje w y g ł o s z o n a.

I tu także możemy wyróżnić pewne odrębne rodzaje. Najpospolitszym typem będą wszelkiego rodzaju mowy krótkie czyli p r z e m ó w l e n i a, łączące się z wypadkami dnia, szczególnie wypadkami z jakichkolwiek względów niezwykłymi, a więc p o w i n s z o w a n i a, p o w i t a n i a, o r a c j e u r o c z y s t o ś c i o w e, p o ż e g n a n i a, zwrócone do osoby lub grupy w związku z odpowiednią okolicznością życiową. Cechą wspólną ich jest to, że zwykle mówiący występuje w nich jako reprezentant pewnej zbiorowości, jest wyrazicielem jej opinii i sądów. Drugą grupę stanowią tutaj przemówienia, których celem jest uświadomienie pewnego stanu rzeczy, znaczenia osoby lub zjawiska, mowy p o c h w a l n e wszelkiego rodzaju; na pograniczu pierwszego i drugiego rodzaju znajdują się mowy, wygłaszane przy ucztach i biesia-

dach — nazywamy je *toastami* (przezdrowia). Przemówienie, wyłuszczające zagadnienia, którym zebranie winno poświęcić uwagę, nazywamy *zagajeniem*.

Kategorię poważnych wytworów, odznaczającą się zarówno rozmiarami jak i wszechstronnym opracowaniem (zob. niżej) stanowią *mowy*. Dzielimy je zwyczajnie według środowiska, w którym zostały wygłoszone, na: *naradne* (wygłoszone na zebraniu naradzającym się nad pewną sprawą), *sądowe*, *religijne*. Pierwsze zjawiają się w doskonałej postaci najczęściej podczas sesji parlamentarnych, drugie podczas rozpraw sądowych na doniosłe tematy, trzecie podczas uroczystości religijnych.

Między obydwu typami przedstawionymi istnieją formy pośrednie. *Zabieranie głosu* przez rozmaitych mówców w odniesieniu do poruszanych tematów i naświetlenie ich z różnych punktów widzenia składa się na *dyskusję*; zwalczanie doraźne opinii cudzej (przedmówców) nazywamy *polemiką*. Obszerne przeciwstawienie i uzasadnienie przeciwnych stanowisk określamy jako *dysputę* itd.

Wobec istniejącej rzeczywistości może mowa spełniać dwojakie zadania:

1. *uświadamiać* pewien stan rzeczywistości, formułować pogląd, który jest oczywisty, powszechnie zrozumiały;
2. *dążyć do przekształcenia* rzeczywistości istniejącej. To przekształcanie może mieć sens dwojaki. Raz chodzić może o to, ażeby stan istniejący zmienić, pobudzić ludzi do wysiłków w pewnym kierunku; w innym znów wypadku mówca stwierdza faktyczny stan nastrojów, dążących do zmiany i usiłuje *powstrzymać* przed wprowadzeniem zmian w życie, ostrzega przed groźącym niebezpieczeństwem.

## 2. Autor.

Pierwszym zagadnieniem, które w związku z zagadnieniem „autor” spróbujemy rozstrzygnąć, jest sprawa *mandanta*. Chodzi w tym zagadnieniu o to, że przybranie postawy mówcy musi się dokonywać na podstawie czyjegoś upoważnienia; kształtowanie ludzkiej opinii odbywa się na podstawie zajęcia przez autora stanowiska wyższego, górującego nad odbiorcą, wtajemniczonego wobec niewtajemniczonych. Cóż upoważnia autora do zajęcia takiego stanowiska, a odbiorców do ulegania jego wywodom?

Pierwszym i najważniejszym mandatem może być *zbiorowość ludzka*. Upoważnia ona kogoś do *reprezentowania* ludzi, do występowania w swoim imieniu. Pełnym słuchaczem jest wówczas

właściwie ten, do kogo mowa jest skierowana; ci natomiast, którzy udzielili mowcy mandatu, jeżeli są przy mowie obecni, są tylko kontrolerami; zwracają uwagę głównie na to, czy mowa reprezentanta pod względem treści i formy stoi na należytych poziomach, odpowiada uprawnieniom itd.

W innych wypadkach mandantem staje się sam autor. Jego przekonania o potrzebie głoszenia prawdy, która w nim samym dojrzała, apostołska żarliwość zyskiwania dla niej zwolenników. Taki mandat duchowy, wewnętrzny, czuli w sobie wszyscy wielcy reformatorowie obyczajów i moralności osobniczej i społecznej, ludzie, którzy wpływem swoim zmieniali oblicze świata, wielcy nauczyciele ludzkości. W życiu codziennym spełniają swoje zadania na różnych odcinkach życia żarliwi obrońcy swej prawdy, jej ofiarni częstokroć bojownicy, sprzeciwiający się powszechnej opinii publicznej, walczący o zwycięstwo. Za prawdę tę sami biorą całą odpowiedzialność, pokutują czasem za jej głoszenie przez całe życie.

Autorytet moralny dzięki swej wartości społecznej posiada u ludzi dużą moc przekonywającą bez względu na słuszność czy niesłuszność myśli propagowanych; wystarczy, że powiedział coś ten lub ów wybitny, by wielu uznało słuszność jego wywodów. Stąd to przy ogłaszaniu jakichś enuncjacji, poszukuje się „nazwisk“, tzn. osób czy instytucji znanych i uznanych, które by je podpisały, a przez to samo już nadały większe znaczenie sprawie; niejednokrotnie dąży się do wywołania analogicznej sugestii drogą np. masowości podpisów; albowiem i wielka ilość zwolenników ma dużą moc przekonywającą dla opinii publicznej.

Rozumiejąc doniosłość autorytetu dla powodzenia sprawy autorzy bardzo często tworzą około siebie atmosferę autorytetu w sposób sztuczny. A więc albo starają się wytworzyć dla siebie z góry uznanie odbiorców, albo podziw i wdzięczność dla swoich zasług, albo zgoła wpadają w odpowiedni ton górny przybierając postawę proroka, wieszca, wielkiego wtajemniczonego, i narzucają ją drogą sugestii.

W wytworach mówionych osoba autora wymaga dodatkowego omówienia; albowiem nie chodzi tu już tylko o nazwisko, a nawet o cechy charakteru, ale o całość osobowości, a więc nawet o wygląd zewnętrzny, postawę, temperament, mimikę, gestykulację. Część tych walorów nie traci swego znaczenia nawet wówczas, gdy mowca jest niewidzialny, a słycać go tylko, a więc np. w radio. I tutaj bowiem temperament, głos, dykcja odgrywają we wrażeniu pierwszorzędą rolę i wytwarzają mniej lub więcej wyraziste wyobrażenie mówiącego jako pewnej osobowości, która na nas sobą oddziaływała.

Iluż jest takich mowców, którzy „porywają“ swoje otoczenie samym „ogniem“ swoich wypowiedzi, którzy czarują je sposobami uzewnętr-

niania się, gestykulacją, głosem lub zyskują naszą sympatię, bo imponują opanowaniem, spokojem. Iluż mówców psuje od razu stosunek do sprawy — samym tylko sposobem potraktowania tematu, odniesieniem się do słuchaczy, nieprzyjemnym wygłaszaniem lub w ogóle czymś, co każe ich sklasyfikować jako np. antypatycznych? Tak jak pierwszemu mówcy wybaczymy chętnie potknięcia, a nawet błędy popełniane, tak dla drugiego jesteśmy surowymi sędziami; wywodom pierwszego ulegamy chętnie i łatwo; wobec wysiłków drugiego zachowujemy się z oporem i niechęcią.

### 3. Odbiorca.

Dążąc do zjednania odbiorców dla swojej myśli, autor — posiadający nawet doskonałe warunki zewnętrzne — liczyć się musi ze swymi odbiorcami. To „liczenie się“ nie obejmuje wszystkich dziedzin, ale winno być uwzględnione w znacznej części. Przede wszystkim liczyć się winien autor z poziomem inteligencji swoich słuchaczy, z ich kulturą, zainteresowaniami. Cicero ostrzega:

Nie można wobec odmiennej za każdym razem czyjejs doli, stanowiska, powagi, wieku, ani na każdym miejscu w każdym czasie, przed każdym słuchaczem, używać tych samych wyrazów i pomysłów, lecz należy uważać, co w każdym momencie przemówienia przystoi. A to, co przystoi, zależne jest od tego, co się porusza w przemówieniu, jak też od osoby tego, kto mówi i tych, którzy słuchają.<sup>1)</sup>

Ten sam mówca, mówiący tak samo, nie wszędzie uzyska jednakowe ustosunkowanie słuchaczy. Popularny i ogólnie lubiany mówca proletariacki razić będzie zgromadzenie wytwornych ludzi, elegancki kaznodzieja od razu ustosunkuje do siebie nieprzychylnie bezrobotnych nędzarzy, popularyzator — uczone gremium. Jeżeli autor nie potrafi dostosować się do swoich słuchaczy, mowa jego nie „żyje“, zawisa w próżni, staje się zbiorem słów lecących w przestrzeń nieokreśloną, nie docierających do jedyne go właściwego celu tj. do duszy słuchaczy.

Miarą sukcesu oratorskiego jest reakcja odbiorców. Jakże więc rozumieć tę „reakcję“? Czy tylko wtedy uznamy mówcę za doskonałego, a wytwór za dobry, gdy zjedna wszystkich czytelników czy słuchaczy, gdy pociągnie za sobą przynajmniej znaczną ich większość?

W ocenie wartości mowy nie można brać pod uwagę reakcji tylko w znaczeniu aprobowania, lecz w ogóle siły wrażenia, jakie mówca sztuką swą na słuchaczy wywiera, wrażenia najczęściej natychmiastowego, bezpośredniego. Może ono być zarówno aprobowające wywody mówcy, jak i negujące ich treść. W pierwszym wypadku budzą

<sup>1)</sup> Cic. Orat. 21. 70.

wywody mowcy w słuchaczach aprobatę, zachwyt, aplauz, entuzjazm; w drugim wypadku sprzeciw, protest, oburzenie, gniew, chęć walki, W obydwu wypadkach, kiedy reakcja jest silna, mamy do czynienia z mowcami dobrymi, bo budzą, podniecają. Zły jest tylko ten mowca, który żadnej reakcji nie budzi, albo co gorzej, nuży, męczy, nudzi, usypia.

Dla wyjaśnienia posłużmy się przykładem: Istnieje jakaś sprawa „n“, która ma się stać przedmiotem debaty społecznej celem określenia stanowiska zebrania. W obronie sprawy „n“ przemawiają mowcy A i B, przeciw „n“ mowcy C i D. Bez względu na wartość sprawy, na jej istotę, na nasz stosunek do treści zagadnienia stwierdzamy, że mowcy A i C mówili „dobrze“, że bronili mądrze i zręcznie swoich stanowisk, podczas gdy dwaj inni nie byli nic warcii. B jest np. skończonym nudziarzem, D demagogicznym, histerycznym krzykaczem. Mowy ich nie stały na wysokości zadania.

Wobec powyższych stwierdzeń za błędne i szkodliwe należy uznać poszukiwanie popularności w sensie jedynie aprobującym, poszukiwanie wyłącznie aplauzu, okupionego następstwami w zakresie treści naszych wypowiedzi. Dążenie do aplauzu jednogłośnego bez zastrzeżeń możliwe jest tylko w dwóch wypadkach:

1. gdy wypowiedziana treść istnieje już jako uznana, przyjęta i ugruntowana opinia publiczna. Aplauz nie może być wtedy miarą sukcesu, ponieważ w takiej sytuacji każde, choćby najgorsze przemówienie, zyskuje aprobatę.

2. gdy mowca kieruje się nie prawdą wewnętrzną, lecz poszukuje takiego wyjścia, ażeby wszystkim dogodzić, ludzi pochwałami, pochlebia, stara się zadowolić każde nawet niesłuszne żądanie. Takie stanowisko określamy jako *d e m a g o g i ę*, mowcę tego typu jako *d e m a g o g a*.

Z tego stanu rzeczy i warunków oratorstwa wypływa, że dla obrony spraw doniosłych, „dobiera się“ starannie mowców takich, o których wiadomo, że umieją sobie z zadaniem poradzić, że posiadają dar czy sztukę „przeświadczenia“. I na odwrót u organizatorów zgromadzeń można zauważyć niejednokrotnie obawę przed wystąpieniami niektórych przeciwników; bardzo często nie dopuszcza się do głosu zwolenników przeciwnego stanowiska, a nawet przeszkadza się im w zabranii głosu brutalną przemocą.

#### 4. Ś r o d k i o d d z i a ł y w a n i a .

Pierwsze opracowania określające dobór środków retorycznych sięgają jeszcze starożytności klasycznej greckiej i rzymskiej. Starożytni bowiem, wobec trudności porozumienia się słowem pisanim, posługiwali się mową i starali się sztukę mówienia jak najbardziej wydoskonalić.

Zagadnieniu temu poświęcali baczna uwagę, starali się zasady dobrego mówienia ująć w pewne reguły i przepisy i zamknąć je w pewien system. W ten sposób powstawała i doskonaliła się jedna z gałęzi teorii literatury, nazwana teorią wymowy. Tworzono również specjalne szkoły retorów, w których uczono adeptów zasad „co i jak należy mówić“, i praktycznego ich zastosowania.

Zasady, głoszone przez starożytność, przyjęło i przyswoiło sobie średniowiecze, zużytkowując zdobycze starożytności dla celów kaznodziejstwa religijnego.

Klasyczna i średniowieczna teoria wymowy — nie negując znaczenia talentu wrodzonego dla wyrobienia się na dobrego mowcę — stała na stanowisku, że stosując się do przepisów wszystkie cechy dobrego mowcy można w sobie wypracować. Jako przykład wymieniała Demostenesa, który przez wytrwałe ćwiczenia, mimo że pozbawiony był naturalnych warunków, stał się jednym z najwybitniejszych mowców świata. Stojąc na tym stanowisku klasyczna teoria wymowy określała bardzo szczegółowo zarówno składniki treści jak i następstw ich w mowie, narzucała sposoby argumentowania, słownictwo, ujmowała w normy postawę, ruchy, gesty, miny. Takie wskazówki możemy znaleźć jeszcze w jednym z podręczników współczesnych<sup>1)</sup>:

Gesty uczuć dodatnich. Te gesty pozytywne, zasadniczo starają się ruchem pociągnąć słuchacza ku sobie, podnieść go, umocnić.

1. Miłość: ręce się wyciąga, otwiera, jakby się chciało okazać serce i lekko je zbliża do piersi, albo dłoń kładzie się na sercu, albo ręce krzyżuje się na piersiach.

2. Radość: ręce w żywym ruchu oddalają się ku słuchaczom, podnoszą się lekko w górę, wyrażając tym podniesienie ducha; opadają na piersi, jeżeli mowca wyraża swą radość itd.

Gesty uczuć ujemnych:

1. Nienawiść: dłonie zaciskają się kurczowo, a ręce przy tułowiu ściśnięte lekko drżą.

2. Bójźń: cała postawa cofa się lekko w tył, ręce przyciskają się do tułowia, a dłonie zaciskają się i kładą się na piersiach, jakby je zasłaniały itd.

Uderzająca i odstręczająca w tym ujęciu jest skrajna mechanizacja postaci i gestykulacji mowcy. Wygląda to tak, jakbyśmy mieli do czynienia z manekinem, a nie żywym człowiekiem; zastosowanie podobnych przepisów w praktyce musiałoby wywołać wrażenie komizmu. Spotęguguje się to wrażenie jeszcze bardziej, gdy uwzględnimy, że podobne przepisy normalizujące istniały również we wszystkich innych dziedzinach ekspresji.

<sup>1)</sup> Ks. Henryk Haduch. T. J. *Zasady wymowy ogólnej i kościelnej*. Dla użytku duchowieństwa. Kraków 1927. Wydawnictwo księży jezuitów.

Przeciwstawieniem przepisów i norm, wskazujących co należy czynić, aby wygłaszać dobre mowy, jest stanowisko obserwacyjno-opisowe. Zaznacza się w nim potraktowanie mowy jak każdego innego zjawiska artystycznego, które rozpatruje się z różnych punktów widzenia.

Takie stanowisko obserwacyjno-opisowe mów danego typu, związane z indywidualnymi, niepowtarzalnymi częstokroć właściwościami i okolicznościami danej mowy, jest jedynie właściwe w stosunku do mów utrwalonych pismem czy drukiem, przy czym z góry uświadomić sobie należy, że badane przykłady mów dają w stosunku do naturalnych warunków swego powstania oraz działania obraz niezupełny, niejednokrotnie nawet fałszywy.

Przede wszystkim więc w odniesieniu do każdego z tych zjawisk należy pamiętać, że stanowią one zjawisko h i s t o r y c z n e. Działy one na tle pewnych faktów i warunków, które minęły bezpowrotnie; ażeby dziś je w pełni zrozumieć, musimy odtworzyć w wyobraźni te warunki, starać się wyczuć nastrój, który im towarzyszył; inaczej ocena należyta wytworu nie jest możliwa.

Drugim zastrzeżeniem, które tu uczynić należy, to w odniesieniu do większości tekstów zmiana sposobu ich publikacji. Wiele z tych tekstów bowiem było wygłoszonych i docierało w ten sposób do świadomości słuchaczy, tymczasem my poznawać je możemy albo przez czytanie, albo przez słuchanie w cudzej interpretacji.

W każdym więc razie usuwają się spod naszej obserwacji wszystkie osobiste walory mowcy. Jeżeli mowę poznajemy przez słuchanie cudzej deklamacji, to bardzo często interpretacja indywidualna recytatora może nawet wypaczyć sens mowy. Unikamy tego przez czytanie własne, tworząc sobie zarazem pewne wyobrażenie przemawiającego. Należy jednak zawsze pamiętać o tym, że „mowa pisana to mara słowa żywego“. Ogólnie różnicę dało by się określić w ten sposób, że mowa mówiona zbliża się zawsze do mowy potocznej, podczas gdy w pisaniu nabiera cech literackości. Zaletą tekstu drukowanego jest to, że jako utrwalony pozwala na dokładniejsze zaznajomienie się z sobą, wnikliwszą i głębszą analizę.

Po tych zastrzeżeniach możemy przejść do rozważenia środków, którymi dysponuje mowca w dążeniu do zjednania swego audytorium.

W rozpatrywaniu cech mowy musimy zdać sobie sprawę z jej poszczególnych elementów i wzajemnego ich ustosunkowania do siebie.

Przede wszystkim interesuje nas temat i stanowisko, zajęte przez autora. Bardzo często są one już z góry narzucone mowcy: zawodem, potrzebą osobistą, obowiązkiem. Prokurator z zawodu oskarża, a obrońca z urzędu broni, ksiądz z obowiązku mówi kazanie religijne, oskarżony z potrzeby broni się w sądzie. Ale niejednokrotnie stanowisko mowcy

było dowodem głębokiego poczucia prawdy i ofiarności społecznej lub narodowej; dla charakterystyki mowy (odwaga, oportunizm, spryt itd.) cechy te mają doniosłe znaczenie.

1. Każda mowa jest w pewien sposób zbudowana, wykazuje jakieś następstwo myśli czyli posiada jakąś k o m p o z y c j ę. Możemy więc sporządzić jej protokół i zastanowić się nad stosunkiem poszczególnych części do siebie. Plan taki wykaże nam zalety lub wady mowy w zakresie:

1. jej logiczności, układu myśli i właściwego stosunku ich do siebie,
2. wyczerpanie tematu lub braków pod tym względem,
3. konsekwentnego zdążania do wytyczonego celu.

Niektóre mowy będziemy mogli nazwać pod tym względem klasycznymi. Będą to te mowy, które trzymają się (świadomie lub nieświadomie) wskazówek teorii literatury klasycznej, normującej postępowanie również i w tym zakresie. Według jej przepisów mowa powinna posiadać następujący układ:

1. **W s t ę p.** Celem jego jest zdobycie życzliwości słuchaczy, zainteresowanie ich własną osobą i sprawą przez siebie reprezentowaną.
2. **O p o w i a d a n i e.** Zawierać ono winno przedstawienie sytuacji, dotyczącej sprawy.
3. **A r g u m e n t a c j a,** zawierająca wszelkie dowody i argumenty przemawiające za sprawą.
4. **O d p i e r a n i e z a r z u t ó w,** część, w której mowca przewiduje sprzeciw słuchaczy i od razu zwalcza je wykazując ich słabość.
5. **Z a k o ń c z e n i e,** w którym mowca raz jeszcze zbiera główne punkty rozumowania, ujmuje je w pewien wniosek, podkreśla ważniejsze momenty ze swojej mowy i stara się uzyskać dla sprawy uczuciowe ustosunkowanie słuchaczy.

Przeciwieństwem mowy o klasycznej kompozycji jest mowa improwizowana, natchniona. Oto, jak charakteryzuje poetycznie swój sposób mówienia *A r y s t y d e s B r i a n d*, jeden z najwybitniejszych mowców politycznych Francji<sup>1)</sup>:

„Mowa nie jest pracą literacką, mowa jest czynem! Mowa musi być wysłuchaną. Forma ma znaczenie drugorzędne; działanie mowy, skutek, który ona odnosi jest wszystkim. Czasem jest dobitniejsze jedno zdanie zrodzone z podniecenia słuchaczy, którym się mowca zaraża, niż najbardziej wycieniowane, gramatycznie wydoskonalone szeregi wyszlifowanych zdań. Toteż mowa zrośnięta jest z otoczeniem, wśród którego się rodzi i z całą atmosferą, z której się wyłania.“

„Pragnę wyjaśnić w kilku słowach, jak ja swoje mowy przygotowuję. Jestem zwolennikiem improwizacji formy. Naprzód opracowuję temat w myśli, szeroko, głęboko,

<sup>1)</sup> Zob. *Maykowska Maria: Klasyczna teoria wymowy*. R. II, str. 16—27 „Układ mowy“.

<sup>2)</sup> Cytuję według książki: *Henryk Mariański: Kult żywego słowa*. Warszawa 1935. Nakładem księgarni F. Hoesicka, str. 52.



odważam najskrupulatniej każde za i przeciw, w rozmowach z przyjaciółmi politycznymi badam prawdziwość dowodów i argumentów; gdy już wszedłem na mównicę, staram się nie wiązać myśli jakkolwiek formą. Oddaję się improwizacji. Uważam, że przygotowanie formy jest wędzidłem dla myśli, ogranicza swobodę ruchów, że najlepszych argumentów dostarcza atmosfera chwili, a nie praca z głową pochyloną nad biurkiem. Przeważnie rozstrzygają argumenty, które same się z dyskusji wyłaniają.“

II. Drugim elementem składowym każdej mowy jest *argumentacja*. Mianem tym określamy wszystkie czynniki rozumowe, które zużytkowuje mowca dla przekonania swych słuchaczy. Argumentacja rozumowa musi się stosować do praw logiki, jeżeli ma być przekonująca. Argumentacja rzeczowa polega znów na przedkładaniu dowodów rzeczowych, stwierdzających tezy mowcy. Ten drugi sposób argumentowania stosowany bywa przede wszystkim w wymowie sądowej.

Jak ważną jest strona rozumowa mowy, niech świadczy o tym paradoks Saurina:

„Sztuka pięknego mówienia jest przede wszystkim sztuką prawidłowego myślenia; najpierw zdrowa myśl — następnie właściwy wyraz“.

III. Niezmiernie ważnym czynnikiem dla zyskiwania słuchaczy jest *przeświadczanie uczuciowe*. Chodzi w nim nie tyle o *przekonywanie* słuchacza, ile raczej o *związanie* go uczuciowe ze sprawą, reprezentowaną przez autora. Znając naturę ludzką, orientując się w nastrojach i możliwościach ich wywołania, mowca stara się zbudzić odpowiednie uczucia: miłości, nienawiści, zapału, litości, pobłażania, przebaczenia, podziwu, zachwytu itd. Uzyskawszy odpowiednie ustosunkowanie ma tym samym łatwiejszą drogę do przeprowadzenia swoich zamierzeń.

Bardzo zbliżone do działania uczuciowego jest działanie przez *sugestię*, w którym autor wyzyskuje swój wpływ, znaczenie, aurytety, ażeby oddziaływać na odbiorców bezpośrednio przez narzucenie pewnego nastroju, opinii itd.

Pewnego rodzaju sugestią jest przykład, zastosowany w mowie. Ażeby przykład „działał“, musi istnieć jakaś więź między nim a słuchaczem. Zadaniem więc mowcy używającego przykładu jest uczynić go „przekonywającym“, czyli wykazać i narzucić swym słuchaczom podobieństwo, jakie zachodzi między nimi a sytuacją przedstawioną i odpowiednio ich do przykładu ustosunkować.

IV. Czwartym elementem, który należało by poddać obserwacji, jest język. Może on być nie tylko poprawny albo błędny; Cicero żąda:

„Cała owa boska moc i celowość mowcy okazuje się w tym, ażeby to, co trzeba powiedzieć, wymówić ozdobnie, bogato, różnorodnie.“<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> (Cyc. Dc. orat. II, 27, 120.)

A Izokrates dodaje:

..... Słowa mają taką moc, że można w różny sposób mówić o tym samym, wielkie rzeczy przedstawiać jako małe, a małe wyolbrzymiać, rzeczy przebrzmiałe pokazać w nowym świetle, a niedawne wypadki owiać tchnieniem przeszłości.<sup>1)</sup>

Z tego ujęcia zagadnienia wyływało by, że dobór języka do przedstawienia sprawy nie jest rzeczą drobną ani obojętną. Pierwotnie wymowa była tylko darem słowa, z biegiem czasu wzniosła się na wyżyny sztuki<sup>2)</sup>. I obowiązują ją te same wymagania, jakie stawiamy prozie artystycznej. Żywość, czystość języka, właściwość wyrażań, jasność obowiązują bezwzględnie; rozmaite ustosunkowanie do obrazowości i abstrakcjonizmu, ozdobności, kwiecistości, cech dźwiękowych, a więc rytmu i barwy dźwięków, pozostają jako możliwości do dyspozycji autora.

V. Samo stwierdzanie takich czy innych cech mowy nie stanowi jeszcze jej oceny. Powstanie ona dopiero wtedy, kiedy zaczniemy badać wzajemny stosunek poszczególnych elementów do siebie i stwierdzać ich wzajemną zgodność współdziałania i harmonizowanie lub też niezgodność. Wynikało by stąd, że o wartości mowy nie decyduje jakiś ściśle określony element; błędne byłoby twierdzenie np., że dobra jest każda mowa zwięzła, a zła rozwlekła, albowiem jedno i drugie służyć może bardzo dobrze swojemu celowi. Analogicznie orzec nie można o wartości przez samo stwierdzenie realizmu, epickości, naturalności jak patosu, poetyckości czy uczoności.

Wiązanie elementów w jedną całość według obranej jednej zasady, tworzenie jednolitej całości odpowiadającej tematowi i tłumaczącej postawę autora — jest to tworzenie stylu mowy. „Bo mowa jest tak delikatna, że się poddaje, w jakkolwiek nachylić ją stronę, a potem z różnaitości charakterów i skłonności ludzkich musiały wyniknąć różne stylu rodzaje“ — określa Cicero<sup>3)</sup>.

Oto jak jeden z teoretyków wymowy klasycznej potępia nieumiejętność dostosowania stylu do treści mowy:

.... nie ma nic gorszego, co Teodoros jak gdyby jakimś opętaniem nazywał. A jest to patos występujący nie w porę tam, gdzie patosu zgoła nie trzeba lub nieumiarkowany tam, gdzie umiar być powinien. Często bowiem, jak gdyby w jakimś oszołomieniu, przerzucają się w nastrój patetyczny, gdzie go temat nie wymaga, lecz żąda własne usposobienie, lub wydają się dyktować szkolne przepisy. Niezbyt się dobrze, rzecz prosta, przedstawiają tacy mówcy wobec swoich słuchaczy, którzy zimni pozostają, coś na kształt szaleńców wobec ludzi o zdrowych zmysłach.

1) Izokrates IV, 7.

2) Marmontel.

3) Patrz Cap. XVI. tłum. Rykaczewskiego.

Upodobania czaru i reakcje doraźne na rozmaite style mów ilustrują nam dwa wypowiedzenia. Pierwsze z nich pochodzi ze starożytności:

„trzeba te dwa postawić sobie cele: przedstawienie sprawy i przedstawienie jej w sposób przyjemny. Nie będziesz bowiem miał władzy nad słuchaczami, nie czaruując ich pełnym wdziękiem i uroku przedstawieniem i urozmaiceniem wyrazów.“<sup>1)</sup>

Drugą enuncjację zgłosił sprawozdawca sądowy współczesny, znużony jednostajnością stylu przemówień słyszanych od lat wielu na rozprawach:

„Bezwarunkowo tęsknię za jakąś prostszą, poważniejszą wymową — bez gestów, bez teatralności, bez egzotycznych zwierzeń, bez przeklętej podmiotowości, bez obietnic, których nigdy się nie dotrzymuje, bez gróźb, których się nikt nie obawia.“<sup>2)</sup>

Poniżej podajemy tabelę, która może dopomóc do określenia jakości stylu mowy.

zwięzły (np. rozkazy żołn.)	rozlewny
prosty	ozdobny (kwiecisty, dworny)
epicki (opowiadaniowy, gawędziarski)	liryczny (uczuciowy, emocjonalny)
naturalny	patetyczny
suchy (urzędowy, abstrakcyjny)	poetycki (literacki, obrazowy)
realistyczny (przedstawieniowy, faktyczny)	idealistyczny (natchniony, wieszcz)
stwierdzający, orzekający	krytyczny, polemiczny
rzeczowy	frazeologiczny
poważny	żartobliwy, humorystyczny
popularny	uczony
konkretny	abstrakcyjny

Niedostępna dla naszego badania pozostanie sprawa wygłoszenia, zachowania się mowcy itd. Ważność tego czynnika staraliśmy się określić w toku naszych rozważań. Dalecy od sztucznych przepisów teorii klasycznej możemy sobie brak ten uzupełnić jedynie fantazją, wyobrażeniem, do którego podstawy dostarczy nam nauka o kulturze i badany utwór.

<sup>1)</sup> Long. Rh. gr. Spmg.-Ham. 1894. Str. 188.

<sup>2)</sup> Okręt. Kur. Por. 1. XI. 1935. Pożegnanie sprawozdawcy.

J. D. Hopensztand.

## FILOZOFIA LITERATURY FORMALISTÓW WOBEC POETYKI FUTURYZMU.

### 1.

Interesujące nas tutaj „wypadki“, mianowicie płodne w swych następstwach naukowych medytacje młodych, nowatorskich plastyków i poetów nad istotą uprawianych przez nich rzemiosł, rozegrały się w Rosji przedwojennej (lata 1910—14).

Z Francji napływał kubizm. Bez przesady można powiedzieć, że czas, jaki mijał od chwili narodzin jakiejś nowej modyfikacji kubizmu w pracowniach paryskich do chwili entuzjastycznego jej powitania w obu stolicach rosyjskich, nie był o wiele dłuższy od czasu, niezbędnego na przebycie tej przestrzeni ekspresem. Tak więc Rosjanie niemal równocześnie z Francuzami zaczęli przechodzić od kompozycji bryłowych, istotnie „kubistycznych“ do dwuwymiarowych, zarzucać konwergencję na rzecz dywergencji, statykę na rzecz dynamiki, uprawiać atematyczność, odnawiać fakturę, wreszcie w ogóle porzucać malarstwo dla przestrzennych konstrukcji ze szkła, drzewa, stali itp.; dodajmy, że swój okres „negroidalny“ przeżywali znacznie dłużej od Francuzów i to na materiale rodzimym: na prymitywie ludowym i na ikonach.

Wśród grup hołdujących kubizmowi jedna, zwana „Gileia“ lub — od nazwy, pod którą urządziła wystawy — „Bubnovyj Valet“, tym szczególnie się wyróżniała, że większość jej członków stanowili ludzie będący plastykami i poetami równocześnie, ci zaś, którzy fachowo uprawiali jedną tylko z tych sztuk, fachowo znali się także na drugiej.

Osobliwość tej grupy nie na tym jednym zresztą polegała. Oto jakkolwiek *Gileia* nie poczuwała się do żadnej łączności ze współcześnie rozwijającym się futuryzmem włoskim, odcinając się odeń przy każdej okazji ostro i manifestacyjnie, jakkolwiek przez pewien czas wzdragała się przed mianem „futuryzm“, jakim chrzcila ją a zarazem lżyła żółta prasa, to jednak w końcu nie tylko dała za wygraną, lecz zaczęła posługiwać się tą etykietą niby szyldem reklamowym, a nawet zdradzać na jej punkcie symptomy zapędów monopolistycznych (dosłownie: „wszyscy futuryści objęli się tylko przez naszą grupę“!).

Współpraca sztuk w tej z nazwy futurystycznej a z ducha kubitycznej grupie poetycko-malarskiej wydała rezultaty całkiem niezwykle. Przez artystów *Gilei* bowiem (szczególną w tej sprawie aktywność przejawiali Chlebnikov i Livšic,) przemyślana została problematyka kubizmu pod kątem potrzeb i plastyki i poezji. A to bynajmniej nie z zamiarem

wpracowania zasad jakiejś metaszuki: myśli tej, bliskiej i drogiej niektórym dawniejszym grupom artystycznym, Gilejczy — tak niechętni „literaturze“ w malarstwie i „obrazom“ w literaturze — zdecydowanie się przeciwstawiali. Dążyli do czegoś wręcz przeciwnego: aby przez rozmyślanie nad kilkoma sztukami na raz, przez wyodrębnienie najogólniejszych cech wspólnych, właściwych każdemu dziełu sztuki „jako takiemu“, dotrzeć do cech wyróżniających, specyficznych dla poszczególnych już gałęzi sztuki, i tylko dla nich.

Schemat tej pracy wyglądał tak: naprzód wzięto od nowatorów francuskich zdania ontologiczne i wartościujące, których treścią były sztuki plastyczne i, modyfikując je odpowiednio, zastąpiono w nich słowo „plastyka“ słowem „sztuka“; a potem znów, ale już w innym kierunku, zacieśniono ich zakres, podstawiając na miejsce słowa „sztuka“ słowo „poezja“. Wynik odpowiadał zamierzeniom. Powstała ogólna normatywna teoria sztuki; obok niej i z niej wydedukowane — dwa poszczególne systemy normatywne, jeden dla plastyki, drugi dla poezji; wreszcie — dwie praktyki twórcze, które tyle przynajmniej miały ze sobą wspólnego, ile tej wspólnoty było w samych normach. (Abstrahujemy od zamceń, wywołanych oddziaływaniem futuryzmu włoskiego oraz innych czynników społecznych).

Poetyce normatywnej futuryzmu sążone było zrobić karierę naukową. Ten bowiem system pojęć i postulatów — nie dodajemy „oraz terminów“, bo na tym punkcie pewności całkowitej nie mamy — stał się później nieco, (od jakiegoś 1917 roku) żelaznym repertuarem formalizmu rosyjskiego; jednakże wszystkie konsekwencje teoretyczno naukowe (z pominięciem normatywnych) wysnuła zeń tak mało jeszcze podówczas z formalizmu wyodrębniona, a już opozycyjnie nastrojona wobec jego głównego nurtu „frakcja“, która później usamodzielniała się pod nazwą szkoły fonologicznej.

Ta część poniższych rozważań, która dotyczy teoretycznego wkładu futuryzmu, nosi charakter rekonstrukcji. Futuryści bowiem nie tylko nigdy i nigdzie nie wyłożyli tych spraw w sposób systematyczny — zabawne było by zresztą oczekiwać takiego przysiadania fałdów po idących przebojem artystach — ale jakoś nie napomykali nawet o związkach swej poetyki z kubizmem. Formaliści też ich w tym nie wyręczyli. Dlatego, chcąc przeprowadzić pośredni dowód prawdziwości tej rekonstrukcji (bezpośredni, jako wymagający obszernego cytowania, musi obecnie być pominięty) wprowadzamy do naszego opisu, odpowiednio je graficznie wyróżniając, terminy formalizmu, chociaż, jak się rzekło, nie jest rzeczą pewną, czy już futuryści nimi się posługiwali. Elementarnej poprawności stanie się zadość, jeśli terminom tym odpowiadać

będzie, po pierwsze, rosyjski ekwiwalent kubistycznego (ściśle plastycznego) systemu pojęć, po wtóre — system poetyki futurystycznej.

## 2.

Kubiści francuscy, a wraz z nimi ich rosyjscy towarzysze broni, przenieśli na grunt plastyki neokantowską zasadę prymatu metody nad przedmiotem „badanym“. Sądziłi, iż artyście dane są od zewnątrz, przez tzw. naturę i konwencje społeczne, pewne modele jednostkowe i zespołowe, czyli „tematy“, inaczej mówiąc — *materiał*, od wewnątrz zaś — pewne problemy par excellence kolorystyczne i — głównie — morfologiczne, inaczej — *chwyty*, przy pomocy których, niby w jakichś deformujących obcęgach, artysta przenosił ów pozaartystyczny materiał w sferę sztuki. Stąd nazwa tego prądu: nie jakość materiału, „tematu“ jest ważna, lecz wkład artysty, chwyt, specyficznie plastyczny problem kształtu, a jednym z tych kształtów jest właśnie sześcian. Dalej sądziłi, iż wszelkie dobre malarstwo epok poprzednich jest *ex definitione* kubistyczne, bo świadomy swych zadań artysta zawsze ustanawiał prymat chwytu nad materiałem. Tyle, że nie unaoczniał tego w sposób natarczywy: ulegał terrorowi konwencji społecznej, w myśl której obraz musi posiadać jakąś „treść“. Posługiwał się wybiegiem. Korzystał z tego, że w danym mu społecznie temacie bądź istniały w postaci zarodkowej te układy kształtów i barw, o skomponowanie których artyście chodziło, bądź, że można je było — bez zbytecznego gwałcenia konwencji — tematowi podsunąć. Te pozaartystyczne układy stawały się w ten sposób *motywacją* dla chwytu artysty (np. pozamalarska fabuła pokłonu trzech królów zawierała w sobie czerń murzyna, szkarłat płaszców itp.). Publiczność była zadowolona, bo „prawdzie życiowej“ (często nb. dość względnej) stało się zadość; artysta zaś motywację rzucał tylko na odczepne, bo naprawdę chodziło mu tylko o chwyt czyli o „formę.“ Kubiści — francuscy i rosyjscy — pojmowali ten ostatni termin w znaczeniu niemal że kantowskim — jako aprioryczną kategorię sztuki, jako metodę organizowania elementów pozaartystycznych.

Z tego wynikły dla kubizmu następujące tezy normatywne, uszeregowane przez nas *crescendo* ze względu na stopień ich radykalizmu:

1. Należy poszukiwać takich tematów, które by pozwoliły podkreślać prymat chwytu, a zarazem nie rezygnować z wyraźnej motywacji.

2. Należy ukrócić rozpanoszenie się materiału, wydatnie zredukować motywację, manifestacyjnie podkreślać chwyt.

3. Należy materiał życiowy w ogóle usunąć i poprzestać na samym chwycie tj. na kombinacji powierzchni i barw. W ten sposób motywacja

stanie się „zbędna“, a chwyt, z motywacji rozdzielony, — c h w y t e m o b n a ż o n y m.

ad 1. W praktyce obu kubizmów normie tej zadość uczynić miała tematyka maszynowa lub w ogóle urbanistyczna.

ad 2. Norma ta, której realizacji praktyczne częstokroć stawiały widza przed trudnym, wprost zniechęcającym zadaniem wyluskiwania tematu z „bezpośrednio danego“ kłębowiska kształtów i barw, — by mu niejako dać lekcję poglądową na temat, co tu jest ważniejsze od czego — rozszepia się na kilka odmian.

A. Obraz jest morfologicznie „równoległy“ do modelu, lecz jakościowo od niego odmienny. Jeżeli modelem jest dajmy na to port rzeczny, jeśli w skład tego modelu wchodzi maszty, kadłuby okrętów, tory kolejowe itp., to te elementy i na płótnie występują, ich układ wzajemny jest w przybliżeniu taki jak w modelu, tyle tylko, że maszty stają się trójkątami, kadłuby stożkami ściętymi etc. Tym dwom strukturom morfologicznym odpowiadają więc dwie struktury semantyczne: jedna — to „sens“ portu, druga — to „sens“ układu kształtów, do których port „zredukowano“. Ważniejszy oczywiście jest sens drugi, „nieżyciowy“, jakaś para-semantyka, jakaś „z a u m“. Ów na wielu już obrazach zbanalizowany port staje się dla widza w y c z u w a l n y, albowiem okazało się, że poza swoim sensem życiowym posiada jeszcze przez artystę wniesiony „sens“ geometryczny i kolorystyczny. Ten wkład artysty pozwala ujrzeć ów port jak gdyby po raz pierwszy, o d p o w s z e d n i a g o.

B. Obraz jest piktomontażem (termin tymczasowy, ukuty na wzór „fotomontażu“). Przykładem mógłby tu być rysunek D. B u r l j u k a („Trennik troich“). Coś niby prosektorium: pośladek z jedną nogą odcięty „od świata“ dwoma równoległymi; potem w ten sam sposób odcięta podłużna połowa torsu kobiecego; i znów dwie równoległe, a potem...

Nie jest to z całą pewnością futurizm włoski, nie jest też bezpośrednio kubizmem francuskim — ale wydaje się jego rosyjską kontynuacją.

Każdy element z osobna do tego stopnia odrysowany jest z „rzeczywistości“ w sposób akademicki, z całym zachowaniem jego swoistości morfologicznej, że o chwycie w sensie odpowszednienia mowy tu być nie może. Zbanalizowany chwyt nie liczy się; należy przyjąć, że do obrazu wprowadzono konkretne, jakkolwiek z góry odpowiednio dobrane, fragmenty materiału — i tu go dopiero przegrupowano zgodnie z koncepcją artysty. A więc kompozycja zaczyna się tu niejako „od drugiego piętra“. To raz.

Po wtóre — mamy tu najwyraźniej nową tematykę zamiast tradycyjnej, a nie wyzbycie się tematyki w ogóle. I jeszcze jedno. Modal-

ność A przedstawia sobą układ dwóch równoległych, lecz jakościowo odmiennych sensów; modalność B zawiera układ sensów ostro przeciwnych. Albowiem, elementy są tu zdecydowanie tradycyjne, całość jest nowatorska; elementy są to *disiecta membra*, wyrwane z różnych realnych pozaartystycznych kontekstów, całość zaś jest — całością, i to artystyczną.

Pozostają jednak punkty styeczne między odmianami A i B: sama zasada przewagi chwytu bez jego obnażania, zaostrenie wyczuwalności z odpowszedzeniem jako jej następstwo.

ad 3. Tu znika już całkowicie dwoistość semantyki. Pozostaje jedna — ta, że całość pomyślana jest jako układ takich to a takich krzywych i prostych, i że dana krzywa, ze względu na jej rozmiar, kształt i położenie pełni taką a taką funkcję w tej artystycznie zorganizowanej całości.

Odrębne miejsce w tym zespole norm zajmuje też nowa faktura, owa *sui generis* kanonizacja młodszej linii, owo wtargnięcie na „arystokratyczną“ dotychczas paletę — prawdziwych pudełek zapalczanych, zdeptanych podeszew, odłamków stłuczonej butelki i paszków makulatury gazetowej. Tu chwyt obnażony graniczy o krok z nową tematyką. Obok tego zaś — zaostrenie wyczuwalności, bo odpowszednia się, a więc uwidacznia, nie tylko kompozycję, ale i „sposoby nakładania barw“.

### 3.

Przejdźmy teraz do „równoległej“ poetyki futuryzmu.

„Materiałem“ dla poety jest to, co się w poetyce tradycyjnej nazywało „treścią“, „idea“, a nawet „fabułą“, czyli — pewna pozaartystyczna, od słowa względnie niezależna całość sensowa. Poeta zaś wnosi od siebie, w charakterze chwytu, słowo (od słowa pozaartystycznego jakościowo różne) i złożone zeń struktury wyższego rzędu. Słowo jest kształtem *sui generis*; składają się nań kształty elementarne, zwane cząstkami słowotwórczymi, a więc rdzenie, przyrostki, przedrostki, a także formanty przypadkowania, części mowy itd.; z kolei jest ono elementem całości wyżej uorganizowanych, takich jak zdania, frazy — aż do kompletnych utworów literackich. Chwyt jest ważniejszy od materiału, słowo jest ważniejsze od fabuły „życiowej“. Cząstki słowotwórcze dzielone są na klasy nie tylko w zależności od swej jakości postaciowej, ale także ze względu na funkcję, jaką spełniają w danym systemie językowym, a więc ze względu na ich „sens“. Utwór zaś poetycki, zbudowany z uwzględnieniem zasady prymatu słowa nad fabułą „życiową“, będzie posiadał semantykę *sui generis*, parasemantykę. Podobnie jak malarz-kubista, tworzący „studium w błękicie“ rezygnuje



z semantyki fabularnej na rzecz kolorystycznej, tak Chlebnikov, pisząc utwór pt. *Ljubcho* (gdzie jeden i ten sam rdzeń językowy powtarza się w kilkudziesięciu modyfikacjach) rezygnuje z semantyki obrazowo-poetyckiej na rzecz słowotwórczej. Tak właśnie należy na gruncie Chlebnikova rozumieć termin „z a u m n y j j a z y k” (polskim odpowiednikiem mógłby tu być termin „miroślady”): nie język pozasemantyczny, lecz swoiście-semantyczny, uwarunkowany specyficznością morfologii języka poetyckiego. Motywacją chwytu będzie tu tożsamość lub „analogiczność” semantyczna cząstek słowotwórczych i całych struktur słownych w danym poetyckim oraz w potocznym, pozapoetyckim systemie językowym; czyli, mówiąc po prostu — to, że czytelnik jakiejś „treści” w końcu się tu doszuka.

Cząstki słowotwórcze — to jeden typ chwytów specyficznie literackich. Istnieją inne jeszcze — np. pojedyncze głoski. W grę wchodzi tu nie tylko ich strona czysto dźwiękowa, lecz przede wszystkim znaczeniowa, semantyczna. Chlebnikov posuwa się aż do uznania każdej poszczególnej głoski (należy sobie dopowiedzieć: takiej, która posiada walor językowy, nie tylko fonetyczny) za cząstkę słowotwórczą np.

El' — put' tożki s vysoty  
Ostanovlennyj širokoj  
Ploskost'ju.

Wcale nie o to chodzi, czy głoska *l* ma w rosyjskim systemie językowym takie właśnie znaczenie, jakie jej przypisuje Chlebnikov w swym bardzo zresztą sugestywnym wierszu. Nawet i o to mniejsza, czy takie znaczenie pojedynczej, z żywego kontekstu wyabsotrahowanej głoski (jeśli nie jest formantem określonej kategorii gramatycznej) w ogóle jest możliwe. Ważne jest to tylko, że w języku — nawet poetyckim — a priori nie podobna uznawać istnienia gołych, bezznaczeniowych dźwięków, i że znaczenia fenomenów językowych nie są indetyczne z emocjami. Ten pogląd, przypomnijmy, głosił z katedry petersburskiej Š č e r b a, najwybitniejszy uczeń Baudouina de Courtenay; spośród formalistów bez zastrzeżeń zgłaszał doń akces J a k o b s o n, z zastrzeżeniami — J u k u b i n s k i j i Polivanov; wszyscy oni, przypisując zarówno morfemom jak fonemom cechę sensowności, w tym tylko upatrywali różnicę między tymi jakościami postaciowymi, że uważali morfem za twór językowy wyższego rzędu aniżeli fonem.

Ale „zaum” może się jeszcze posunąć o krok dalej. Istnieje np. od dawna w poezji klasa rymów niegramatycznych. Dwa człony takiego rymu użyczają sobie wzajem swych jakości postaciowych. Np. w rymie „prostych-akrostych” już to jesteśmy skłonni głoskę „ch” w słowie „akrostych” traktować jako końcówkę przypadkową gen. pl. i wcielić

to słowo do kategorii przymiotników języka polskiego; już to gotowiliśmy zapomnieć o kategorialnej przynależności słowa „prostych“ do systemu języka polskiego, aby je rozłożyć na fikcyjne cząstki słowotwórcze: „pro-stych“. Zachodzi tu swego rodzaju poetycka asymilacja słowotwórcza. Na tej zasadzie opartych jest wiele kalamburów np. *Pro-naszko* i *Contra-naszko*, *tata-rak* lub wiele rymów Chlebnikova jak np. *čistych*, *ple-čistych*. A więc na semantykę języka poetyckiego składają się zespoły poetyckich cząstek słowotwórczych nie tylko autentycznych, ale i fikcyjnych, mających oparcie nie w pozapoetyckim systemie językowym, z którego poeta wyszedł, lecz w zbieżnościach czysto dźwiękowych, wynikłych z poetyckiego zestawienia słów. Jakkolwiek mamy tu do czynienia z interferencją systemów semantycznych, to jednak ich materialnym punktem wyjścia dla autora, ich materialnym punktem dojścia dla czytelnika są czyste, bezsensowne zespoły dźwiękowe. One są tu ostateczną motywacją, a nie określona funkcja cząstek słowotwórczych w pozapoetyckim systemie językowym. W ten sposób odpowszednienie i wyczuwalność — o czym za chwilę — dotyczą już nie tylko cząstek słowotwórczych, ale w ogóle instrumentacji dźwiękowej języka poetyckiego, chociaż i tu, ze względu na wspomnianą już interferencję planów semantycznych, „zaum“ nie może być rozumiana absolutnie.

Ta rola instrumentacji dźwiękowej jest wyraźną paralełą do kubistycznych eksperymentów z fakturą. W samej rzeczy: linia jako element systemu linearnego a linia jako mniej lub więcej gruba, cienka, gładka, chropowata itp. warstwa kredki — to rzeczy całkiem odmienne. Różnice dotyczą m. in. stopnia i metody ich „zhumanizowania“. Warstwa kredki i „bezsensowny“ dźwięk tak wyglądają na tle dzieła sztuki, jakby je żywcem tu przeniesiono ze świata natury. To złudzenie ma w obu wypadkach jednakowe pozory prawdy.

Wreszcie, prawdziwie nowatorski utwór poetycki ma to do siebie, że uniemożliwia czytelnikowi jego zwykły wobec tradycyjnych utworów poetyckich zabieg: mechaniczne przetłumaczenie językowych jakości postaciowych na pozasłowny sens i jak najszybsze wyrugowanie tych jakości postaciowych z pola świadomości. Nie, wysunięcie tych jakości na pierwszy plan odpowszednia język utworu, a więc sam utwór, wzmaga jego wyczuwalność, albowiem nastąpiła *d e z a u t o m a t y z a c j a* kształtów specyficznie językowych, a tym samym — zlikwidowana została możliwość niedostrzegania ich. Stąd twierdzenie futurystów, że poezja — to „forma“, a nie „treść“.

Z tego wynikły dla futuryzmu rosyjskiego analogiczne do kubistycznych tezy normatywne.

1. Należy poszukiwać takich tematów, które by pozwoliły podkreślać prymat chwytu, a zarazem nie rezygnować z wyraźnej motywacji.

Urbanizm Majakovskiego, oparty o kult technicznej cywilizacji nowoczesnej, i predylekcja Chlebnikova do tematów baśniowo-historycznych uzyskują na gruncie tej tezy motywację językowo-poetycką. U Majakovskiego — ze względu na możliwość stosowania nowej, „wielkomijskiej“ leksyki i nowych, z języka potocznego wziętych, struktur składniowych; u Chlebnikova — ze względu na możliwość wprowadzenia „archaistycznie“ brzmiących dziwolągów leksykalnych i składniowych.

2. Należy ukrócić rozpanoszenie się tradycyjnego materiału, wydatnie zredukować motywację, manifestacyjnie podkreślać chwyt.

A. Utwór poetycki jest morfologicznie „równoległy“ do językowej morfologii pozapoetyckiej fabuły, lecz jakościowo od niej odmienny. Wchodzą tu w grę utwory tak Chlebnikova jak Majakovskiego, te zwłaszcza, w których fabuła i sama jest ostatecznie czytelna, i dobrze tłumaczy, dlaczego poeta użył takich a nie innych układów słownych, gdzie jednak równocześnie układy owe wykazują struktury o zasadach kategoriałnie-językowych lub kategoriałnie-dźwiękowych.

U-	Godov	
lica	rez-	
lica	če	
U	ce-	
Dogov	rez	(Majakovskij)

B. Utwór poetycki jest językowym odpowiednikiem „piktomontażu“. Tu przykładów dostarcza głównie Majakovskij.

Na češue žestjanoj ryby  
 Pročel ja zovy veščich gub  
 A vy, noktjurn sygrat' mogli by  
 Na flejtach vodostočnych trub?

Do wywodów z okazji rysunku D. Burljuka winniśmy dodać — skoro mowa o utworze poetyckim, a nie plastycznym — co następuje: Słowa cytowanego utworu wzięte są co do jednego ze skarbnicy leksykalnej pozapoetyckiego systemu językowego. Nie ma tu słowotwórczej zasady doboru; poza tym słowa wprowadzane są nie tylko bez deformacji słowotwórczych *explicite*, lecz kontekst również je pozostawia w nienaruszonym, tradycyjnym kształcie słowotwórczym (prościej: nie ma tu kalamburów). A więc i tu, podobnie jak u Burljuka, budowa zaczyna się od „drugiego piętra“. Elementem nie jest tu słowo, lecz zwrot, fraza. Nowość tkwi tutaj w semantycznych zwarciach nie cząstek słowotwórczych, lecz międzysłownych. Autor dobierał słów z różnych „dialektalnych“ systemów języka rosyjskiego i nieoczekiwanie zestawiał. W tym należy upatrywać większy aniżeli u Chlebnikova stopień tradycyjności poezji Majakovskiego. Ten typ zwarć nie jest już „samocel“, lecz

narzędziem w ręku nowej tematyki. Specyficzny kształt słowny jest i tu „wyczuwalny“, ale tylko ze względu na niespodzianki kontekstu, na zwarcia międzysłowne. Nie na tym jednak wyłącznie spoczywa punkt ciężkości wyczuwalności, lecz właśnie na owych „obrazach“, na tej nowej fabule, jeśli kto chce — na nowym sujecie.<sup>1)</sup> To rozszerzenie pojęcia chwytu uskrzydli w przyszłości twórczość Majakovskiego — i stanie się piętą Achillesową systemu formalistów.

3. Należy materiał fabularny prawie zupełnie lub zupełnie usunąć i poprzestać na samym chwycie, tj. na kombinacji kategorii językowych. W ten sposób motywacją staje się czysto językowa zasada szeregowania, a chwyt, z motywacji „życiowej“ rozebrany, staje się chwyttem obnażonym.

Trepet va	lub	Sneżogi	
dyšva		Vodogi	
pomirva		Kostrogi	
pleščva itd.		Lesnogi itd.	(Chlebnikov)

Zasadą szeregowania jest tu dobór słów a) z jednej tylko części mowy, b) ze wspólnym przyrostkiem słowotwórczym. Motywacji fabularnej nie ma tu prawie zupełnie. Jednak o jakiegokolwiek pozasensowności mówić tu nie podobna.

Dzieje tego żywego spadku, wziętego przez formalistów po futurystach, zilustrujemy, gwoli zwięzłości, na paru przykładach.

Najgorzej wiodło się początkowo Chlebnikovowskiej koncepcji języka pozarozumowego. Już w obrębie futuryzmu rosyjskiego przeciwstawiał się jej członek *Gilei* a równocześnie wielbiciel Marinettiego, Al. Kručenych. Zgodnie z pomysłami swego mistrza, przez język pozarozumowy pojmował on całkiem po prostu język emocjonalny, bełkot ogarniętej wzruszeniem duszy. W tak pojętym „języku“ wytwór artykulacji, jako wyraz rozdygotanego wnętrza ludzkiego, istotnie staje się czymś całkowicie pozarozumowym, ale — kosztem utraty przynależności do fenomenów kultury. Otóż, tak się dziwnie złożyło, że formalści ze *Šklovskim* na czele początkowo (w pierwszym zeszycie *Sbornikov* po teorii *poetičeskogo jazyka*, 1916) orientowali się nie na Chlebnikova, lecz na Kručenycha. Utożsamiali język poetycki z językiem emocjonalnym.

Na tychże samych jednak łamach veto przeciwko temu założył jeden z przyszłych fonologów, *Evgenij Polivanov*. Jego rozprawa pt. *Po povodu zvukovych žestov japonskogo jazyka* stała się dla formalistów spod znaku Kručenycha prawdziwym darem *Danajów*: w intencji redaktorów miała zapewne być erudycyjnym przyczynkiem do kwestii emocjonalnej zaum'i,

<sup>1)</sup> Przez „sujet“ rozumieją formalści artystyczny odpowiednik „życiowej“ fabuły.

a stała się prawdziwym (jakkolwiek na wpół dopiero dojrzałym) manifestem wczesnego okresu fonologii (autor po omacku, ale uporczywie przezwyciężał w sobie podówczas naturalizm Wundta).

Naprzód więc, przez wprowadzenie pojęcia kontekstu i podkreślenie olbrzymiej roli tego czynnika, ustanawia Polivanov ścisłe rozróżnienie między — jeśli wolno użyć terminów późniejszych — fonologią słowa a fonologią frazy (wyraz wspólny w zwrotach „stary sługa“ i „sługa uniżony“ posiada, jako słowo oddzielne, pewne znaczenie zasadnicze A, zaś jako część składowa fraz — odpowiednie modalności tego znaczenia:  $A + x$  i  $A + y$ ). Przechodząc do gestów, przypisuje im, zależnie od okoliczności, funkcję bądź ekspresyjną, bądź komunikatywną czyli znakową. Dalej, przy omawianiu fenomenów językowych w ogóle, przeprowadza (w myśl rozróżnień, zawartych w platońskim *Kratylosie*) podział na *naturalne* tj. na takie, z których da się uchwycić podobieństwo między tworem językowym a jego życiowym „modelem“, i na *konwencjonalne* czyli symboliczne, w których związek ten jest dla nas nieuchwytny.

Natychmiast jednak robi Polivanov wyłom w tym podziale: konwencjonalność bynajmniej nie ogranicza się do fenomenów drugiego typu; np. dziecko, wyrażając swój gniew, naśladuje zachowanie się rodziców w podobnych okazjach. Formom językowym, przypominającym „konwencjonalne emocjonowanie się“, przypisuje naturalność tylko potencjalną (tzn.: była — ale wyszła).

Ta sama cecha właściwa jest gestom dźwiękowym (np. *pikapika* — po japońsku *błyskawica*) „których rola analogiczna jest do roli gestów“. Okazuje się jednak, że wszystkie one posiadają w języku japońskim wspólną strukturę morfologiczną, co samo przez się już jest dowodem ich semazjologizacji. Ale co więcej: „Kompleks *pikapika* w nikim nie wywoła wyobrażenia błyskawicy, podobnie jak i błyskawica nie wywoła wyobrażenia *pikapika*, jeśli już przedtem nie zostanie ustalone skojarzenie *konwencjonalne* pomiędzy jednym a drugim“ (podkr. nasze). Zaum’i Marinettiego, Kručenycha i Šklovskiego zadany został cios, po którym już się nie podniosła; koncepcji Chlebnikova oddana została sprawiedliwość.

Nie była to jedyna różnica zdań między głównym nurtem formalizmu z siedzibą w Petersburgu (Towarzystwo Badania Języka Poetyckiego, w rosyjskim skrócie — *Opojaz*), a fonologiczną opozycją, skupioną głównie dokoła Moskiewskiego Kółka Lingwistycznego, którego *spiritus movens* był niewątpliwie Jakobson. I tak, grupa moskiewska wychodziła z założenia, że poezja — to język w jego funkcji estetycznej; petersburska zaś utrzymywała, że motyw poetycki bynajmniej nie zawsze okazuje się rozwinięciem materiału językowego. W tej różnicy zdań

tkwi zarodek rozejścia się dróg naukowych obu odłamów. Pierwsi, uzależniając odpowiedź na pytanie „co to jest poezja“ od odpowiedzi na pytanie „co to jest język“ — z biegiem czasu coraz mniej zajmowali się poezją, coraz bardziej stawali się lingwistami „w ogóle“. Drugi, wolni od tych kłopotów, lecz za to ożywieni ambicją rozszerzenia kręgu szczupłej opojazowskiej problematyki, w pewnym momencie wykonali piękne ale wielce ryzykowne *salto mortale*: zabrali się do badań nad „wyższą matematyką stylu“ tj. nad sujetem i kompozycją bez możności osadzenia tych kategorii na gruncie lingwistyki.

Stefan Żółkiewski

## POWRÓT DO ITAKI<sup>1)</sup>

Literaturoznawstwo współczesne jak Odysseusz do niewdzięcznej ojczystej Itaki wraca do językoznawstwa.

Źródłem tego odwrotu należy szukać nie w tych czy innych hasłach społecznych. Literaturoznawstwo bowiem jest tylko pośrednio narzędziem i produktem działań społecznych, przede wszystkim jest nauką i jak każda nauka, wyodrębnia się z kontekstu społecznego, ma własną dynamikę rozwoju zawartą w tradycji nauki. Dziś humanistyka (jak i nauki ścisłe) bardziej realizuje własną idealną strukturę, aniżeli ulega bodźcom społecznym. Szukać więc źródeł ruchów naukowych, szukać ich wyjaśnienia należy w ewolucji empirycznej teorii nauki.

W dzisiejszych dyskusjach na temat kryzysu humanistyki często się mówi o walce z pozytywizmem. Jest to o tyle historycznie słuszne, o ile na ogół dziś źle rozumiane. Potoczny przesąd mniema, iż rezultatem przewyciężenia pozytywizmu w nauce i jej teorii jest idealizm. Wśród humanistów utwierdza to mniemanie działalność takich niemieckich metodologów ostatnich lat: jak Hartmann (rok 1933), Grebe (rok 1934), Keller (rok 1937), że wyliczę ważniejsze pozycje. Takiego Heideggera w bieżącym roku przełożono w wyborze na język francuski i jak podręczną „biblię“ udostępniono wszystkim „duchologom“. Nic dziwnego, że i u nas tak się pisało i pisze. Żłudne przeświadczenie o triumfie idealizmu usprawiedliwia zresztą historyczny przebieg walki z pozytywizmem: przejawianie się tendencji antypsychologicznych w całej humanistyce przed dwudziestu laty, oraz aprioryzm Husserla (czysta gramatyka!), który tak dodatnio (choć jakby rykoszetem) wpłynął na dzisiejszą praktykę badań humanistycznych.

<sup>1)</sup> Artykuł ten nawiązuje do dyskusji na temat reformy studiów polonistycznych zainicjowanej przez p. K. Budzycę w poprzednim numerze *Życia literackiego*.

To wszystko było słuszną walką z naiwnym dopatrywaniem się psychologicznego charakteru w zjawiskach, które miały inny fundament bytu — jak wtedy mówiono. Poszukiwanie tych różnych fundamentów bytu na gruncie intuicjonistycznej epistemologii prowadziło do tworzenia światów zgoła mitologicznych. Piękną zaiste kartę w dziejach myśli zdobyli tu sobie fenomenolodzy różnego autoramentu.

W istocie zaś przewyciężenie pozytywizmu w nauce i jej teorii bynajmniej nie prowadziło (nawet w humanistyce!) do ontologicznego idealizmu, do idealistycznej teorii budowania pojęć. Przełom ten ograniczył się do zagadnień empirycznych, teoretyczno-naukowych. Dotyczył charakteru — pojęć nauki: czy są opisowe — czy wyjaśniające tj. czy wszelka klasyfikacja naukowa to rzecz wygody praktycznej, czy też sprawdziany budowy pojęć klasowych są natury teoretycznej — nie praktycznej, czy nauki empiryczne są istotnie indukcyjne.

Tym pytaniom poświęcił życie wielki E m i l M e y e r s o n. W konsekwencji uzasadniono wyjaśniający charakter pojęć naukowych. To zaś przyniosło zmianę poglądów na naukę w ogóle: przestano mniemać, iż dąży ona li tylko do formułowania praw, jest tylko legalną, uznano, że dąży do wyjaśniania zjawisk, do tworzenia teorii, jest przede wszystkim teoretyczną.

Fakty naukowe przeto istnieją tylko w ramach teorii; o tyle istnieją, o ile istnieje teoria. M e y e r s o n pięknie i dramatycznie pisał o umiaramiu faktów, C a r n a p czy T a r s k i o pojęciu istnienia, o stosunku istnienia do sprawdzalności. Stąd antypozytywistyczne i antypsychologiczne i fenomenologiczne pytanie o fundament bytu zjawisk — jest pytaniem źle postawionym. Fundamentem „bytu“ zjawiska są jego konwencjonalne („spontaniczne“, jak mówi teoretyk socjologii K a u f m a n n) założenia.

I nie rozstrzygajmy na razie, czy te założenia stanowią zdania ogólne (prawa), jak chce D i n g l e r — czy zdania szczegółowe (sposstrzeżenia), jak z naciskiem twierdzi P o p p e r i w ogóle młodzi badacze.

Dość, że nie istnieje mitologiczny świat fenomenologów — z przedmiotami idealnymi, realnymi, realno-idealnymi itd. itd. Nie istnieje przynajmniej w *języku nauk specjalnych* — tak może poprawiłby A j d u k i e w i c z, który wiele napisał na temat formułowania zagadnień na płaszczyźnie semantycznej i na temat zależności semantyki od składni języka. W filozofii natomiast może można mówić o takich przedmiotach. W języku metodologii przecież pojęcia danej teorii, danej nauki niosą ze sobą swój „ontologiczny“ ładunek; ich charakter, ich struktura, ich wzajemny związek, założenia logiczne danej teorii, dyrektywy składniowe jej języka — to stanowi specyficzny fundament bytu zjawisk związanych

z aparaturą pojęciową danej teorii. [Jest to sugestia nieco inna niż zarówno u D i n g l e r a jak i P o p p e r a — raczej bliska katolickiej tradycji E. L e R o y 'a.]

Stąd nauka to dążenie do wiedzy teoretycznej. Nawet czy przede wszystkim na gruncie wiedzy o kulturze. Minęły czasy pozytywistycznego gromadzenia dokumentów bez celu i ładu. Minęły czasy wyodrębniania zjawisk w ramach pierwszej lepszej teorii przez badacza niekontrolowanej, a nawet nieuświadomianej. Przed humanistyką stanęły nowe zadania — nie ewokacja kultury i jej opis w czasie i przestrzeni i całej strukturalnej komplikacji, lecz jej wyjaśnienie, wyjaśnienie teoretyczne, wyjaśnienie jej dynamiki.

Ta nowa humanistyka jest racjonalistyczna. Jej teorie mają być przede wszystkim sprawdzalne, mają poddać się kontroli kryteriów logicznych. Muszą być sprawdzalne na drodze myślenia strukturalnego nie merytorycznego, kształt napisu ma decydować — nie intuicyjnie dana treść zdania.

Teoria opiera się na konwencjonalnych założeniach stanowiących o jej strukturze, założeniach, które dadzą się wyrazić w języku logiki (niektórzy sądzą: logicznej składni języka, gdzie mogą występować i opisowe dyrektywy, czyli wyrażenia pozalogiczne). Te założenia wyznaczają (jak? to trudne dziś jeszcze do ustalenia — u nas myślał o tym Z n a n i e c k i) — pojęcia podstawowe teorii; całość jej pojęć zaś tworzy zwarty system. System pojęć sprowadzalnych do podstawowych. Opisał te rzeczy w pięknej książce R u d o l f C a r n a p.

Tylko takie teorie są sprawdzalne, są sensowne, są naukowe.

W obliczu tej teorii nauki wszystkie podstawy literaturoznawstwa lat ostatnich są komicznym nieporozumieniem.

Cóż jest warta fenomenologiczna teoria literatury z jej mitologią i fundamentami bytów, przy jednoczesnym mieszaniu pojęć różnych systemów pojęciowych, z weryfikowaniem sądów przez odwołanie się do oczywistości, czy intuicyjnego oglądu istoty, lub opisu czystej świadomości, z jej niechlujnym budowaniem pojęć klasowych, z jej uznawaniem opisowego charakteru tych pojęć, z jej obstawaniem przy utylitarnych sprawdzianach klasyfikacji?

Co są warte opowieści różnych badaczy o tym, co zawierają przeczytane przez nich książki? Mistrzowie streszczeń i cytat, autorzy książek „o życiu i dziełach“, wpływach i artyzmie, którzy nie przeczuwają nie tylko teoretycznej aparatury nauki, ale możliwości teoretycznej problematyki.

Oczywiście istnieją i dziś badania naukowe nad materiałem literackim. Psychologowie (nie zawsze krytycznie) ujmują dzieło literackie jako zjawisko psychiczne, jako dokument przeżyć autora. To ich prawo!



Socjologowie (najczęściej bez zarzutu) badają dzieło jako zjawisko społeczne. Lecz o tak wyodrębnionym dziele literackim, wyodrębnionym w ramach teorii psychologii lub socjologii — można mówić tylko w języku tych nauk, dochodzić do rozwiązania problemów tych nauk. Nie ma tu miejsca na wnioski z innego zakresu, nie można wprowadzić do literaturoznawstwa, pojęcia dzieła literackiego takiego, jakie istnieje dla socjologów lub psychologów, w ramach ich teorii, oparte o specyficzne założenia tychże. Bo badania literackie nie są ani badaniami psychologicznymi ani socjologicznymi, jak to bezskutecznie tłumaczył Kridl.

Badacz-literaturoznawca nie może posługiwać się metodami tych nauk, ani ich teoriami, które nie dostrzegają różnicy między dziełem sztuki — a efektem zabawy (oba to dokumenty przeżyć psychicznych) — między utworem a samobójstwem (oba to zjawiska społeczne). Nie ma między podobnymi zjawiskami dla socjologa lub psychologa różnicy gatunkowej, są sprowadzalne do wspólnego pojęcia podstawowego, podstawowego dla systemu pojęć socjologii czy psychologii.

Gdzież jest specyficzna wiedza o literaturze? W spekulacjach takich czy innych estetyków? Ależ, ich teorie nie mogą się ostać wobec wymagań współczesnej teorii nauki, są niesprawdzalne.

Przed kilkudziesięciu (i kilkunastu setkami) lat literaturoznawstwo było filologią. Zjawisko literackie było konstrukcją słowną, konstrukcją elementarnych zjawisk językowych.

Językoznawstwo posiada naukowe teorie, posiada system pojęć sprowadzalny do podstawowego: opozycji fonologicznej (Trubeckoj). Językoznawstwo budujące się po przewyżczeniu upiora fonetyki eksperymentalnej jest nauką w pięknym, racjonalistycznym, współczesnym tego słowa znaczeniu.

Empiryczne studia nad szczegółowymi badaniami literackimi mówią, że to, co w nich jest sprawdzalne, mieści się w szerszych ramach teorii językoznawczych. Najpełniej te teorie językoznawcze formułuje praska szkoła fonologiczna (organ: *Travaux du cercle linguistique de Prague*, dotychczas 6 tomów), pilnie strzegąca odrębności humanistyki wobec nauk przyrodniczych (czego o całym językoznawstwie nie można powiedzieć).

Nowe literaturoznawstwo wraca do swej ojczyzny do językoznawstwa. Chce i musi stanowić jego integralną część. Ten ruch wyraźny jest i w Polsce, a jego wyrazem była księga pamiątkowa ofiarowana znakomitemu prekursorowi tych badań Kazimierzowi Wóycickiemu.

## OCENY I SPRAWOZDANIA

## A) NAUKA O LITERATURZE

Stefania Skwarczyńska

*Teoria listu.* (Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie, Dział I, tom IX, zeszyt 1).  
Lwów 1937, stron 373.

Książka S. Skwarczyńskiej — to oparte na rozległej znajomości materiału rzeczowego i literatury teoretycznej opracowanie listu jako „swoistej formy rodzajowej”. We wstępie autorka podkreśla, że list nie miał dotychczas godnego siebie opracowania w dziedzinie wiedzy o literaturze, a jest przecież zjawiskiem „tak przedziwnym, tak po prostu intrygującym swoją istotą”, że powinien pociągnąć ku sobie badaczy. Szczególnie naukowców-teoretyków i krytyków literatury, ponieważ niezależnie od swej treści każdy list należy do „autonomicznego” istniejącego rodzaju literackiego. Dlaczego?

Ponieważ „każdy (list) jest wyrazem aktu twórczego, bo kształtując tworzywo pewnej rzeczywistości za pomocą rozczytny (?) własnego „ja”, stwarza nową rzeczywistość” (str. 13) i ponieważ „wobec listu zajmujemy pewną postawę estetyczną, dodatnią lub ujemną. I to wobec każdego listu” (str. 13). Wreszcie ze względu na to, że list ma to samo tworzywo artystyczne, co utwór literacki.

Autorka zalicza list do „literatury stosowanej”, ponieważ „względy literackie są w zasadzie obce listowi” (str. 15), gdyż ma on przede wszystkim cel praktyczny. Pojęcie „cel praktyczny” nie utożsamia autorka z pojęciem „interes”: „Wszak celem praktycznym, pozaliterackim, jest chęć przelania swoich uczuć czy myśli na drugą osobę, potrzeba pogawędki czy nawiązania kontaktu towarzyskiego (str. 15).

Wyżej wymienione poglądy są podstawą dalszych rozważań. Czy są słuszne? Czy rzeczywiście do wszystkich listów stosujemy kryteria estetyczne? Np. zarówno do listu miłego, jak i informacyjnego lub listu, którego treścią jest załatwianie jakiejś sprawy, interesu? Chyba nie!

Cóż z tego, że listy informacyjne itp. mogą być piękne?

Autorka pisze, że „ponieważ każdy (list), jak poucza doświadczenie, wywołuje w nas reakcję estetyczną, (więc) jest materiałem dla krytyki literackiej” (str. 14).

To wyraźna przesada.

Właśnie listy informacyjne itp. tylko wyjątkowo mogą być piękne i tylko w tych wyjątkowych wypadkach wywołują w nas postawę estetyczną. Jeśli nie są piękne, to czytamy je zupełnie obojętnie i nie myślimy wcale o wydawaniu sądu estetycznego ujemnego. Gdyby przyjęć stanowisko p. Skwarczyńskiej, to należało by konsekwentnie poddać badaniu literackiemu również np. słowne reklamy. Bo one również mogą być (i bywają) piękne, również mają to samo tworzywo artystyczne, co utwory literackie, również są przetworzeniem pewnej rzeczywistości na inną, choć może nie „za pomocą rozczytny własnego „ja” (co to właściwie dokładnie znaczy?).

A jak wygląda sprawa „praktycznego celu”, który pozwala autorce zaliczyć każdy list do „literatury stosowanej”?

Przy takim pojęciu „praktyczności”, jakie p. Skwarczyńska podaje w wyżej przytoczonej cytacie, niewiele utworów „czystej” literatury okaże się pozbawionymi celu praktycznego. Bo przecież każdy autor w swoim dziele pragnie coś powiedzieć czytelnikom, czyli (używając terminologii autorki) przelać swe uczucia czy myśli na inne osoby. A to według p. Skwarczyńskiej jest już celem praktycznym. (Chyba nie chodzi o różnicę w ilości czytelników?).

Każdy wiersz miłosny (sonety Mickiewicza, liczne wiersze Asnyka itd.) ma też wyraźny „cel praktyczny”. Nie są od niego wolne i utwory mające jakąś myśl spo-

teczną, narodową itp. (choćby powieści Prusa, czy dramaty Wyspiańskiego). Czy i te utwory mamy zaliczyć do „literatury stosowanej“?

Oto zamęt, do którego doprowadził autorkę zbyt ni entuzjazm dla listu.

Wszystkie trudności znikną, jeżeli przyjmimy wbrew autorce, że „cel praktyczny“ a „interes“ — to pojęcia jednoznaczne i że wszystkie listy, które cechą tak pojętej praktyczności posiadają, wyłączymy z dziedziny badań literackich. (Nie znaczy to oczywiście, by nie rozpatrywać listów „interesowych“, które w y j ą t k o w o mają wartość estetyczną).

Dla wiedzy o literaturze pozostaną wtedy listy „nieinteresowe“ (np. miłosne, przyjacielskie, kondolencyjne itp.), które w praktyce codziennej zwykliśmy oceniać sądem wartościującym estetycznym ze względu na ich treść liryczną, opisową itp. W przeciwnym razie weźmy się do badania naukowo-literackiego reklam słownych.

To są uwagi dotyczące się punktu wyjścia właściwej treści książki, na którą składa się szereg rozdziałów omawiających kryteria przy badaniu treści i formy listu.

Metody badania listu nie są, zdaniem p. Skwarczyńskiej, identyczne z metodami badań literackich. Ze względu na ścisły związek listu z życiem będą tu miały miejsce metody nauk badających życie, a więc historii, socjologii, psychologii, ze względu na tworzywo językowe — metody literackie z filologią i rozbiorem estetycznym, a wreszcie w miarę możliwości i grafologia. Analizę kryteriów badania treści i formy listu opiera autorka na założeniu myśli, że „list będzie tym bardziej działał na nas estetycznie, tym będzie piękniejszy, im bardziej wszystkie jego cechy będą przystosowane do jego praktycznego celu, czyli im ściślej jego wartości treściowe i formalne będą funkcją jego celu“ (str. 17).

Myśli tej nie można przyjąć bez ograniczeń wpływających z zastrzeżeń przytoczonych na początku niniejszej recenzji.

Z wielkim uznaniem należy przyznać p. Skwarczyńskiej skrupulatność i sumiennność w przemyśleniu (wszystkich chyba) możliwości dotyczących się treści i formy listu. Analiza jest tu głęboka i precyzyjna; umiejętnie potrafiła autorka uniknąć niebezpieczeństwa zagubienia się w szczegółach i szczegółikach.

Dla oceny treści listu należy rozpatrzyć takie jej cechy, jak: ważność, prawdziwość, ciekawość, głębokość, ujmując je zawsze w związku z życiem, którego list jest naturalną emanacją. Wnikliwie analizuje p. Skwarczyńska rolę opisu w liście, opowiadania, sądów, uczuć, pierwiastków wolitywnych. Bardzo trafne są spostrzeżenia na temat wadliwej (z punktu widzenia estetyki) treści listu.

Co się tyczy formy listu, to podstawą rozważań autorki jest zagadnienie właściwego układu poszczególnych treści. Ze względu na stale podkreślany związek listu z życiem większą wartość ma list „wielo-tematowy“ niż „jedno-tematowy“. Mamy też listy zbudowane jedno- i wielo-płaszczyznowo zależnie od tego, czy różne tematy są sprzęgnięte w jedną całość przez „silną wspólną atrakcyjną“, czy też mają własną atmosferę emocjonalną. Mamy wnikliwe uwagi na temat układu racjonalnego, zbliżającego się do mowy i luźnego — zbliżonego do gawędy. Już te przykłady wystarczą do okazania rzetelności przemyślenia i wartości książki.

Jest jednak i druga strona książki, o której dotąd nie było jeszcze mowy. Należą do niej rozsiane po całej książce ciekawe uwagi na temat listu w dziejowym rozwoju kultury. Syntetyczne ujęcie takich zjawisk kulturalnych, jak list w starożytności, list średniowieczny, renesansowy, list XVIII wieku, romantyczny itd. wykazuje nie tylko ogromną erudycję autorki, ale i jej nieprzeciętnie rozwiniętą wrażliwość artystyczną. Z niezwykłym talentem analizuje p. Skwarczyńska sprawy, zdawało by się, tak śmiesznie błahe, jak wpływ ceny papieru lub sposobu przesyłania na treść i formę listów w ciągu wieków, jak sprawę skostnienia niektórych zwrotów (np. wstępów i zakończeń), adreso-

wania, nawet koloru papieru. Kwestie te w żywym ujęciu autorki nabierają cech niezwykłej ważności. Ta historyczna część książki wypadła (może wbrew intencjom autorki) najciekawiej.

Na zakończenie trzeba stwierdzić, że mimo podkreślonych niejasności książka S. Skwarczyńskiej jest pozycją wartościową w zakresie dzieł z dziedziny wiedzy o literaturze, a moment jej ukazania się wyjątkowo szczęśliwy ze względu na wzrost zainteresowania listem w związku z ostatnio wydanymi (i zapowiedzianymi na bliską przyszłość) zbiorami korespondencji wybitnych autorów.

Eugeniusz Sawrymowicz.

#### Juliusz Kleiner:

*W kręgu Mickiewicza i Goethego.* (Warszawa 1938, Tow. Wyd. „Rój“.)

Tom *W kręgu Mickiewicza i Goethego* obejmuje 28 rozpraw i szkiców z lat 1918—1937, wydanych obecnie razem i zgrupowanych w 6 działach: *Wartości światowe literatury polskiej, Studia o Mickiewiczu, Studia o Goethem, Nowe studia o Słowackim, Z różnych epok, Z teorii literatury i metodologii badań.* Myliłby się jednak, kto by sądził, że to po prostu tak modny w ostatnich czasach mechaniczny zbiór prac rozrzuconych po czasopismach, które autor w ten sposób chce uchronić od zapomnienia.

Książka *W kręgu Mickiewicza i Goethego* ma charakter wybitnie reprezentatywny: pozwala wnikać w istotę indywidualności naukowej Kleinera. W świadomości przeciętnego ogółu wykształconego Kleiner — to przede wszystkim najwybitniejszy znawca Słowackiego: redaktor źródłowej edycji *Dzieł wszystkich* i autor pomnikowej monografii o poecie. Kto chce jednak wszechstronnie poznać Kleinera-artystę słowa i uczonego, ten powinien przeczytać jego *Sztuchy* (1925), *Studia z zakresu literatury i filozofii* (1925) oraz wydany ostatnio tom rozpraw.

„Życie nauki, jak życie przyrody, jest rozrztutnym marnowaniem wysiłków, by z nich w drobnej części wybyły wyniki prawdziwie cenne“ — mówi autor na str. 254. Jakby w duchu tej zasady jest Kleiner umiejętnym komentatorem szczegółów, odkrywcą przyczynów-perał, mistrzem analizy. Taki charakter ma w omawianym tomie szereg rozpraw, jak *Rola wyrazu „pielgrzym“ w słownictwie Mickiewicza* (w duchu nowocześnie pojętej stylistyki), *Kompozycja „Dziadów cz. III“*, nowe studia o *Królu Duchu, Krasicki jako przeciwnik literatury dworskiej, Lwów kolebką romantyzmu polskiego, Samuel Zborowski w literaturze polskiej, „Śluby panięskie“ i „Zemsta“ jako komedie antyromantyczne* i in. Święci tu tryumfy talent badawczy połączony ze zdumiewającą erudycją. Ale erudycja ta z rzędu tych, co „widokiem drzew — nie przesłaniają lasu“. Toteż w innych studiach ten sam mistrz analizy zdobywa się na wspaniałe syntety literackie, w których zadziwia umiejętność eliminowania szczegółów i wydobywania tego, co w twórczości omawianych pisarzy jest najistotniejsze, wieczne i ogólnoludzkie. Do prac tego typu należą wizerunki duchowe wielkich poetów, jak *Mickiewicz na tle literatury światowej, Poeta bezkresności i umiaru* (o Goethem), *Ignacy Krasicki, Jan Kasprzewicz, a nade wszystko* czołowa rozprawa pt. *Wartości światowe literatury polskiej.*

Wiedza o literaturze polskiej kształtuje się u Kleinera zawsze na tle niezmiernie gruntownej znajomości literatur obcych oraz związków łączących literaturę ojczyzną z nurtami myśli ogólnoeuropejskiej. W studiach swych urzeczywistnia postulat, o którym pisze na str. 263: „Określenie historyczne zjawiska [literackiego] będzie przeważnie dane... przez przecięcie dwu linii: literatury narodu i literatury zgrupowań kulturalnych“. Wyrazem tych szerokich perspektyw są w omawianym zbiorze przede wszystkim rozprawy o Goethem, zwłaszcza o powieści *Powinowactwo z wyboru* (*Etyczne wyznanie wiary Goethego*), o wartościach światowych literatury polskiej, o Mickiewiczu na tle literatury światowej oraz subtelnie ujęte studium o *Królu Edypie*, w którym

poza rozpatrywanym dramatem Sofoklesa autor rozważa jeszcze zagadnienie tragizmu w utworach, gdzie katastrofa wyrasta z tego, co w chwili zaczęcia akcji jest minione, przypięczętowane. Wskazując na związek „techniki analitycznej” z dotyczącym ogólnego poglądu na świat zagadnieniem *fatum*, unaocznia te sprawy w tragediach takich, jak *Hamlet*, *Upiory*, *Rosmersholm*, *Klątwa*.

W mniejszym stopniu uderza w niniejszym zbiorze ta cecha indywidualności Kleinera której dał wyraz w *Sztynchach*: głębokie z n a w s t w o i n n y c h d z i e d z i n s z t u k i, stanowiące zawsze silną podbudowę jego sądów o poezji, nie w sensie walzlowskiej *wechselseitige Erhellung der Künste*, ale jako czynnik rozszerzający horyzonty poznawcze na tle praw wspólnych wszystkim sferom sztuki, zwłaszcza w punktach styecznych. Ale i w tym zakresie znajdzie czytelnik ciekawe uwagi, np. w rozprawie *Kompozycja „Dziadów cz. III”* (analogie z architekturą średniowiecza), *Historyczność i pozaczasowość w dziele literackim* (wagnerowska synteza sztuk a teatr Wyspiańskiego), *U wrót nowej estetyki* (poezja urbanistyczna a „nowy” styl XX w. w muzyce, budownictwie, efektach świetlnych).

Wielostronna orientacja w zagadnieniach religioznictwa, zainteresowanie dla problemów e t y c z n y c h, przeprowadzonych przez pryzmat sztuki poetyckiej, — to wszystko, co uderzało już dawniej w monografiach o Krasińskim, Słowackim i Mickiewiczu — zaznacza się i tu w szeregu prac, np. *O „Panu Tadeuszu” — książce budującej*, studia o Goethem, o „Królu Duchu”, *Żeromskiego walka z szatanem*. To samo dotyczy i socjologii (*Samuel Zborowski w literaturze polskiej*, *Powieść o władcy i o państwie — Faraon Prusa*, kwestie z zakresu socjologii literatury w rozprawach metodologicznych).

Fundamentem wszystkich tych studiów są: głęboka wiedza filozoficzna oraz zdecydowane założenia metodologiczne. Sprawom metodologii nauk humanistycznych w ogóle, a wiedzy o literaturze w szczególności, poświęcił autor cały dział VI, w którym zebrał rozprawy z tej dziedziny nie zamieszczone w *Studiach z zakresu literatury i filozofii*. (O typach poznania naukowego, *Historyczność i pozaczasowość w dziele literackim*, *Krytyk jako twórca fikcyj genezy*, *Konstruowanie całości i ocena w badaniach historyczno-literackich*, *Rola czasu w rodzajach literackich*, *U wrót nowej estetyki*). Z rozpraw tych wybija się na czoło druga, jako zawierająca credo naukowe Kleinera. Mianowicie uznając, że dzieło literackie musi być rozpatrywane jako s a m o i s t n y o r g a n i z m, nie traktuje go jednak jako zjawiska pozaczasowego. Odgranicza tylko ściśle genetyczną historię dzieła od historyczności należącej do jego struktury, tzn. oddziela związek dzieła z faktami od tego wszystkiego, co z nich wniknęło w dzieło, w nim i przez nie trwa. Te ostatnie cechy określa mianem „tła poznawczego”, przez które rozumie „zespół przedstawień, skojarzeń, emocyj, postaw duchowych, które nie będąc „dane” w dziele, są z nim tak związane, że bez nich dzieło w sferze zrozumienia nie osiąga pełni życia” (str. 251). Wchodzi tu w grę przede wszystkim budulec przedstawieniowo-słowny, sens pewnych koncepcji na tle łańcuchów ewolucyjnych, odczucie wartości słowa zależnie od tego, jakiemu historycznemu sprawcy je przypisujemy. Z takich założeń wychodząc, Kleiner zarzuca formalizmowi nieliczenie się z tym, że zespół środków ekspresji nie wyczerpuje jeszcze zawartości poetyckiej dzieła. Zarazem autor przeciwstawia się dawnemu pozytywizmowi, który szukał w dziele literackim dokumentu historii kultury, jako też nowemu pozytywizmowi, który upatruje w dziele literackim wyraz gry sił społecznych. Ostro też rozprawia się z tzw. heglizmem literackim (*Geisteswissenschaft*), patrzącym na dzieło literackie jako na dokument metafizyczny; Kleiner sugeruje czytelnikowi, że „sprzęganie badań literackich z metafizyką rodzi pretensjonalnie i mętnie górnolotną wiedzę o literaturze i płytką, literacką metafizykę”.

Równie charakterystyczne dla poglądów metodologicznych Kleinera jest rozprawa pt. *Konstruowanie całości i ocena w badaniach hist.-lit.* Omawia w niej wszechstronnie stosunek literatury narodowej do literatury zgrupowań kulturalnych, określa bliżej termin „literatury powszechnej“, którą pojmuje nie jako sumę wszystkich literatur, lecz jako zespół tych dzieł, które mają znaczenie dla całego świata kulturalnego. W konstruowaniu całości rozwoju literatury wysuwa następujące momenty, na podstawie których zjawiska literackie mogą być ośrodkami konstrukcji: stwierdzenie w a z n o ś c i historycznej, stwierdzenie znamienności, wskazanie wartości absolutnej, jaką dzieło miało dla współczesnych, wydobycie aktualnej wartości absolutnej.

Bogactwo problemów, które porusza książka Kleinera, nadaje jej stanowisko wyjątkowe. Zagadnienia te stanowią dziś w wielu wypadkach temat szczególnych zainteresowań europejskiej nauki o literaturze. Toteż należy wyrazić życzenie, ażeby większa część tych rozpraw oraz dawniejszych ukazała się w przekładzie na języki światowe. (Rzecz pt. *Wartości światowe lit. pol.* była już poprzednio drukowana w języku niem., studia *Mickiewicz na tle literatury światowej* i o *Królu Edypie* w jęz. francuskim). Chodzi głównie o prace z zakresu teorii literatury i metodologii badań oraz studia odnoszące się do literatury światowej i porównawczej. Zapoznanie kulturalnego Zachodu z dorobkiem Kleinera w tej dziedzinie stanowiłoby niewątpliwie tytuł do chluby dla nauki polskiej.

Henryk Schipper.

Z y g m u n t S z w e y k o w s k i.

*Dramat Dygasińskiego.*

W-wa, Gebethner i Wolff, 1938, str. 232.

Nie posiadaliśmy do tej pory obszerniejszej pracy, która by nam wyjaśniła bliżej i szerzej istotę zjawiska literackiego, jakim była twórczość Dygasińskiego, a tym samym ustalała jego niejasną dotychczas w literaturze polskiej pozycję. Nie wystarczającymi bowiem, przygotowawczymi raczej, były ogólnikowe, podręcznikowe ujęcia w historiach literatury, szereg artykułów, recenzji, przyczynków i nieco korespondencji. Toteż napisana już przed kilku laty i czekająca na wydawcę praca prof. Szweykowskiego przychodzi w porę. Ukazała się w przeddzień stuletniej rocznicy urodzin pisarza, którą z inicjatywy kielczan mamy uroczystie obchodzić. Zapowiedziane, o ile się nie mylę, referaty Szweykowskiego, Wasilewskiego, Tynca (pedagogika Dyg.), prace, jakie uroczystość ta wywoła, pierwsze całkowite wydanie pism dadzą niewątpliwie nowy i obfity materiał.

Tytuł *Dramat Dygasińskiego* przypomina nam napisany przed kilku laty artykuł Fr. Bielaka *Antynomia Dygasińskiego*. W samej rzeczy chodzi tu i tam o przenikający dzieła jakiś konflikt rozgrywający się w psychice autora *Godów życia*, jakieś walki i dramatyczne przeżycia, powstające w zetknięciu z rzeczywistością, jakieś starcia i różnorakie reakcje w stosunku do tych samych zjawisk. Rzeczywiście bowiem uważnego czytelnika uderzać musiały i różnorodność utworów i duża rozpiętość ich wartości literackiej i zmieniające się często stanowisko wobec pewnych zagadnień, słowem różne oblicza Dygasińskiego. Dla czytelnika, mającego przed sobą sam tekst utworów, nie znającego chronologii i warunków ich powstania, rzeczy te były niezrozumiałe i wyjaśnić ich nie mogły dotychczasowe ogólnikowe ujęcia twórczości Dygasińskiego. Oświetlenia tych zagadnień podjął się dr Szweykowski. Książka jego w syntetycznym ujęciu przedstawia nam bieg myśli Dygasińskiego, wyjaśnia źródło dramatu pisarza. Dramat jego polegać ma na tym, że wbrew wszelkim predyspozycjom psychicznym, wbrew instynktownemu i wrodzonemu nastawieniu do życia, wbrew najgłębszym wewnętrznym odczuciom autor *Beldonka*

stanął w szeregach walczącego pozytywizmu. W swych artykułach publicystycznych i pedagogicznych, w przekładach propagował materialistyczną teorię społeczną, nauki ścisłe, ewolucjonistyczny pogląd na świat, wszystko to, co — zdaniem Szweykowskiego — było mu najbardziej obce i dalekie. Przeszedłszy na twórczość literacką rozrywał po trochu narzucone mu przez epokę więzy, by w końcu swego życia prawie ostatecznie się z nich wyzwolić.

Taki schemat ewolucji daje Szweykowski. W poszczególnych rozdziałach książki (a jest ich pięć) pokazuje pewne etapy tej ewolucji. W pierwszym, jak gdyby wstępnym rozdziale, zatytułowanym *Indywidualność Dygasińskiego* dr Szweykowski stwierdza, że w Dygasińskim wre walka między intelektem a uczuciem. Intelekt próbuje stwarzać, budować na pewnych racjonalnych podstawach, uczucie podstawy te całkowicie burzy lub też tworzy na innych, ekstatycznych, irracjonalnych założeniach. Te wszystkie czynniki pojawiają się w ciągu całej twórczości, ale przewaga każdego z nich przejawia się w różnych okresach czasu. Na tej podstawie, w zależności od ich przewagi dzieli Szweykowski życie i twórczość Dygasińskiego na trzy etapy: 1) okres kształtowania programów, 2) okres negacji i kryzysu, 3) okres mitu. Pierwszy okres jest to walka pod sztandarem pozytywizmu. Drugi rozdział pt. *Dygasiński pozytywista* jest mu poświęcony. Przedstawia on nam jakby moment zawiązywania się dramatu. Dopóki Dygasiński prowadził walkę o pewne programy wyłącznie przez artykuły publicystyczne i pracę popularyzatorsko-naukową, było wszystko w porządku. Lecz kiedy w 43 roku życia użył do tego dzieł beletrystycznych (ryczałtowo trudno je nazwać artystycznymi) wyszło wbrew woli — mówiąc trywialnie — sztyło z worka: tj. te momenty, którym pozytywizm i propaganda jego idei była wręcz obca. W pierwszym rzędzie religijność. Dr Szweykowski mocno podkreśla naturę religijną Dygasińskiego. Nastąpiło zderzenie materializmu z religijnością, nieudane próby pogodzenia tych przeciwnych sobie czynników, stąd pesymizm i negacja, stanowiące drugą jakby epokę w życiu autora *Godów życia*, która została omówiona w rozdziale czwartym, zat. *Kryzys Dygasińskiego*, i wreszcie ucieczka w sferę mitu i baśni, które już od początku twórczości płynęły gdzieś ukrytym nurtem, a teraz pod wpływem zjawiających się tendencji neoromantycznych wyzwoliły się gwałtownie, dając finałowe dzieło *Gody życia*, którym poświęcony jest ostatni rozdział pracy.

Taki jest syntetyczny obraz rozwoju myśli Dygasińskiego. Obraz ten przedstawiony jest naprawdę ciekawie, oparty na szerokiej i gruntownej znajomości twórczości literackiej i publicystycznej Dygasińskiego, na głębokim i wnikliwym przemyśleniu dzieł, trudno więc robić jakieś większe zastrzeżenie, co do tej koncepcji i jej przeprowadzenia. Można by tylko zauważyć, że ten ładny w konstrukcji, trójdzielny jak w klasycznym dramacie układ, dający zawiązanie, perypetię i katastrofę (choć ucieczka w sferę mitu, katastrofalna dla programów pozytywistycznych, była właściwie dla Dygasińskiego wyjściem szczęśliwym ze ślepej uliczki życia), nie da się w zupełności przyłożyć do obrazu twórczości literackiej (a tylko ona wzięta tu jest pod uwagę). Wszak już w pierwszych pracach beletrystycznych widzimy niezgodność z tym, co oficjalnie propagował w równocześnie pisanych artykułach. Dlatego okres tworzenia programów, który odnosi Szweykowski do początków twórczości literackiej, należało by ograniczyć do r. 1884, daty wystąpienia literata. Również tytuł drugiego rozdziału *Dygasiński — pozytywista*, w którym wykazany jest przede wszystkim początek jego reakcji przeciw pozytywizmowi, wprowadza w błąd. Rozdział pierwszy *Indywidualność Dygasińskiego* właściwie powinien nosić tytuł (ale o tym niżej).

Ale to są rzeczy drugorzędne. Natomiast inna kwestia nasuwa poważne zastrzeżenia. Zwróćmy uwagę na cel, jaki sobie stawiał autor tej pracy. Mówi o tym w przypisku na początku książki: „Rozprawa niniejsza ma na celu próbę oświelenia indy-

widualności artystycznej Dygasińskiego i określenia jego stanowiska w historii literatury polskiej. Ten punkt wyjścia odbił się na charakterze pracy; nie jest ona pełną monografią twórcy *Godów życia*; „wyliminowany został życiorys Dygasińskiego, jego działalność pedagogiczna i popularyzatorsko-naukowa, publicystyką pisarza zajęłem się też tylko o tyle, o ile potrzebna była do zasadniczych rozważań. Uwagę główną skupiłem na dziełach artystycznych...“ Jest więc rzeczą jasną po przeczytaniu tego przypisku, czym się zajmie autor. Ostrożniej może było by powiedzieć nie o dziełach artystycznych, lecz beletrystycznych, ale to drobna wątpliwość; wobec nieposegregowania dotychczas utworów Dygasińskiego możemy się zgodzić na konwencjonalną umowę, że za „dzieła artystyczne“ uważać będziemy wszystko, co w twórczości autora *Beldonka* zaliczone jest do powieści i nowel. W każdym razie przypuszczamy, że na materiale, który — zdaniem naszym — powinien ulec co rychłej segregacji, ujrzymy oświetloną wreszcie „indywidualność artystyczną“ Dygasińskiego. Niestety, mimo zapowiedzi nie zostało to w tej pracy dokonane. Przedstawiony nam został Dygasiński-myśliciel, filozof-humanista, filozof-przyrodnik, pisarz społeczny, ale nie artysta.

Dla sprawiedliwości musimy przyznać, że niektóre partie tej kłajki poświęca Szweykowski zagadnieniom artystycznym. Wszak cały trzeci rozdział *Oblicze artystyczne Dygasińskiego*, koniec czwartego i szereg innych drobniejszych miejsc zajmują się kwestiami artyzmu. Ale jest to stosunkowo nieznaczna część całości, czasem — jak np. trzeci rozdział — mająca charakter jakby wtętu, dopełnienia, które nawet psuje kompozycję pracy. Analiza i omawianie całego szeregu powieści i nowel jest raczej materiałem dla przedstawienia i uzasadnienia biegu myśli i zmiany światopoglądu, a nie samodzielnym szukaniem artyzmu pisarza. W słowach Szweykowskiego kończących drugi rozdział: „zanim przejdziemy do omówienia tych (tj. światopoglądowych — przyp. rec.) spraw, musimy zastanowić się nad literacką stroną działalności Dygasińskiego i wniknąć w charakter jego artyzmu“ oraz w końcowym wniosku trzeciego rozdziału: „ze sztuką Dygasińskiego ma się tak samo, jak ze sferą jego poglądów na świat“, znajdujemy tylko potwierdzenie, że rozbiór strony artystycznej ma być jedynie ilustracją rozwoju myśli, a przecież z założeń tej pracy wynikało by inaczej.

I tak zamiar przedstawienia Dygasińskiego-artysty nie zostaje w tej książce spełniony. Dygasińskiemu robi krzywdę dr Szweykowski uwzględniając w swej pracy tylko filozofa i pisarza z tendencją. Choć nie tak subtelnie i gruntownie przecież się to już tyle razy robiło. Przecież należało go wreszcie potraktować jako pisarza. Może wtedy odkryło by się prawdziwą jego wartość — nie tylko dla literatury, ale dla szerokich sfer czytelników, których wciąż znaleźć nie może. I samemu sobie utrudnił Szweykowski pracę szukając powikłanej nici jego myśli w dziełach beletrystycznych. Czy nie należało prościej podejść do niego. Wszak sam Dygasiński wstępując w r. 1884 na drogę twórczości literackiej chciał być tym, kim go chcieli widzieć jego przyjaciele najbliżsi: Sygietyński i Witkiewicz. Być artystą. Należało może mocniej, niż to uczynił Szweykowski, podkreślić rolę koła *Wędrowca*, tej pierwszej w Polsce kuźni prawdziwego artyzmu. Wkroczył Dygasiński w szeregi literackie jako naturalista. Zrobił to nie tylko z własnej inicjatywy. Wpływ przyjaciół, o których sam powie później, że go podniecali do pisania, był niewątpliwy; że obrął ten kierunek literacki, to w dużej mierze pośredni i bezpośredni wpływ apodyktycznego Sygietyńskiego.

Gdyby tak ująć to zagadnienie, to wtedy i dramat jego będzie prostszy lub raczej go wcale nie będzie. Przejście zaś od pozytywnej walki o programy społeczne do pesymizmu inaczej potraktujemy. Po prostu wytłumaczymy koniecznością zmienienia postawy nie wewnętrznej, ideowej, lecz czysto formalnej, zaznaczenia różnicy, jaka zachodzi między publicystyką a literaturą. Wtedy „nitka Ariadny“, która — jak wspominał Szweykowski — wymykała się z rąk wielu krytyków, i — jak na ironię — wymknęła



się i jemu, okaże się wyraźna, a nawet niepotrzebna, bo i labirynt będzie niesłuchanie prosty. Wtedy zbyt cenne stanie się mówienie o pesymizmie społecznym Dygasińskiego, o tym, że w utworach beletrystycznych „obrona chłopca jest niesłuchanie problematyczna”. Zdamy sobie sprawę, że w tych utworach wcale go nie myślał bronić, lecz przedstawić obiektywnie takim, jakim on jest i jaki mu się wydaje.

Nie stoimy tu na stanowisku ciasnej doktryny formalistycznej, że dzieło literackie należy badać samo w sobie, oderwane od wszystkich pozaestetycznych czynników. Musimy jednak wyraźnie zdać sobie wreszcie z tego sprawę, że by dotrzeć do sedna arcyzmu dzieła, trzeba zacząć od tej drogi, która najprościej prowadzi do celu, nie błąkać się wszystkimi ścieżkami, unikając właściwej. Jeśli komuś ta jedna nie wystarczy, może potem szukać innych, bliższych i dalszych. Ale to już rzecz osobnej, wtórnej pracy, mogącej znaleźć miejsce w pełnej monografii.

Kwestie tekstów dzieł Dygasińskiego, segregacja utworów (zrobi się to zapewne przy zbiorowym wydaniu), zbadanie języka, stylu, kompozycji, wkładu tendencyjnego i partii lirycznych, bogactwo postaci i ich charakterystyka — to rzeczy, które wciąż się wyliczało, lecz nie analizowało, to rzeczy, które (ubocznie potrącił je Szweykowski) w dalszym ciągu domagają się zbadania. I bez wątplenia było by rzeczą pożądaną, by dr Szweykowski, który w *Dramacie Dygasińskiego* dał nam interesujący wycinek w badaniach nad Dygasińskim, przeszedł do tych rzeczy. Znajomość epoki, wybitnych jej pisarzy, sumienne podejście do zagadnień dają mu do tego pełne uprawnienia. Okazja rocznicy jest zachęcająca i oczekujemy, że przyczyni się do oświetlenia tych rzeczy. Gdyby tak się nie stało, trzeba będzie wyraźnie powiedzieć, że stulecie urodzin pisarza nie zostało właściwie uczczone. I jeszcze na czas jakiś trzeba wstrzymać się z ujęciami syntetycznymi, o zacięciu monograficznym.

Piotr Wroński.

Janina Rosnowska

*Żywe kamienie Wacława Berenta*. Szkic monograficzny. Studia z Zakresu Historii Literatury, nr 13, 1937. Str. 76, 4 nb.

*Żywe kamienie* przyjęto swego czasu z zachwytem i w trybie nagłym zaliczono w poczet arcydzieł polskiej literatury. Dziś trudno przez nie przebrnąć. Język, pełen wątpliwej wartości archaizmów, operujący wyłącznie odświętnym, uroczystym słownikiem i usztywnioną niezliczonymi inwersjami składnią, wprowadza w nastrój jednostajnie wzniosły. Symbolika utworu jest naciągana, a nawet trochę przyszywana: ludzie, wplątani w zwykłe bliskie trywialności zdarzenia (tajemny romans, skazujący wyrok, oszukańcza intryga, skupiająca przy skazanym gromadę, która pomoże mu wyrąbać się na wolność), urastają do wielkiego symbolu nie tyle przez to, czym się wewnątrznie stają, ile przez zestawienie ich z postaciami legendy o Graalu. Całość jest nie wiadomo czym. Powieścią, poematem, studium historiozoficznym? Ale ta bezkształtność nie wypływa, jak w typowych utworach młodopolskich, z luźności kompozycyjnej zasady, co pozwalała łączyć niejednorodne człony-fragmenty, nie ma w sobie nic z dowolności układu. Bo też *Żywe kamienie* są — nie jedynym w twórczości Berenta — n a ś l a d o w a n i e m młodopolszczyzny, dziełem młodopolskiego akademizmu. I w tej właśnie zeskorupiałej formie artystycznej zamknął Berent... witalistyczną koncepcję dziejów. Stąd zupełne niezestrojenie wewnętrzne wymyślnie skomponowanego dzieła i dlatego z trudem tylko odszukuje w nim czytelnik myśl autora.

P. Rosnowska wszystkie te sprawy zostawiła na boku. Wykluczyła wszelkie wartościowanie czy ocenianie, ograniczając się do opisu, przedmiotem zaś opisu uczyniła nie samo dzieło, lecz odbicie się w nim poglądu autora na świat. Ustaliwszy ten pogląd

na podstawie całej twórczości Berenta, dopatruje się jego konsekwencji artystycznych w wyborze tematu ze średniowiecza, w symbolizmie, typizowaniu, „impresjonizmie“ języka. W rezultacie otrzymaliśmy komentarz ideologiczny do *Żywych kamieni*, opis niektórych cech artystycznych utworu i stwierdzenie jego punktów styčných z ekspresjonizmem (typizowanie). Jak widać, pewne zasadnicze elementy dzieła pominięto (kompozycja) lub pokazano w jednym tylko aspekcie (język od strony „impresjonizmu“), co ważniejsza zaś, nie postawiono ani pytania, jak się w tym dziele poszczególne elementy łączą w całość, ani czym ta całość w ogóle jest. A więc nie zarys monograficzny, ale rzut oka na utwór z pewnego stanowiska, obranego — z punktu widzenia badań literackich — dość dowolnie. Jeśli idzie o dzieła dużej miary, w których interesują nas i szczególności drugorzędne, chętnie czytamy tego rodzaju oświetlenia. Ale siedemdziesiąt stron cząstkowych rozważań o *Żywych kamieniach*?

Ekspursje bywają nieszczęśliwe. Mówiąc o bezimienności bohaterów ekspresjonistycznych, zapewnia autorka (str. 39), że „gdy Mickiewicz wprowadzał do *Pana Tadeusza* typy Sędziego, Podkomorzego, Rejenta, Wojskiego, ... więcej niż o imionach i rysach indywidualnych pamiętał o cechach związanych w tych postaciach z zajmowanymi urzędami“ (np. z urzędem Rejenta związana jest zapewne żywa gestykulacja). Język rozprawy („obiektywizacja witalistycznej energii ducha“, str. 45, itp.) nie zachęci do niej nawet cierpliwego i dalekiego od puryzmu czytelnika.

Alfred Fei.

## B) NAUKA O TEATRZE

Tymon Terlecki  
*Funkcja społeczna teatru.*

Odbitka z III Rocznika *Życia Sztuki*, Kasa im. Mianowskiego, Warszawa 1938.

Tytuł ostatniej rozprawy dr Tymona Terleckiego mógłby nasunąć pewne nieporozumienie. Żyjemy w czasach przerostu dialektyki społecznej i tendencji podporządkowania interesom społecznym różnych dziedzin kultury i sztuki. Społeczną funkcję Melpomeny rozumiemy np. przede wszystkim jako jej współdziałanie z odpowiednio zorganizowaną akcją kulturalną lub polityczną. Jak jednak autor na samym wstępie zaznacza, celem jego rozprawy bynajmniej nie jest odpowiedzieć na pytanie, „co powinien teatr spełniać, aby zadośćuczynić swojej funkcji społecznej,“ — lecz na pytanie, „jaką funkcję społeczną spełniał teatr wtedy, gdy powstawał, do spełnienia jakiej funkcji został powołany“. Rozprawa powyższa jest zatem cennym przyczynkiem do poznania genetyki teatru, do zbadania czynników, które spowodowały jego rozwój.

Genezę teatru wyprowadza autor z dwóch źródeł. Pierwsze z nich — to dawne obrzędy religijne, praktyki magiczne, ogólnie biorąc — duchowe życie ludów pierwotnych. Pogańska mitologia nie jest przecież niczym innym, jak personifikacją różnych zjawisk w przyrodzie. Tego rodzaju „animizacja“ i antropomorfizm w pierwotnych wyobrażeniach i związane z tym różne obrzędy, gusta i czary, kryją w sobie silne napięcie dramatyczne. To już praforma, „embrion“ teatru. Druga forma krystalizacji i ekspansji instynktu teatralnego wiąże się zaś ściśle z psychologiczną podstawą zabawy, z wyładowaniem się nadmiaru energii życiowej u człowieka pierwotnego i dziecka. *Vice versa* zatem, studium psychologii dziecięcej pozwala nam zrozumieć pewne zjawiska, charakterystyczne dla genetyki i rozwoju odpowiednich form teatralnych. Dr Terlecki zestawia w swej pracy szereg ciekawych faktów i spostrzeżeń, które ilustrują tę dwoistość, nie tylko w genezie, lecz również i w późniejszym rozwoju Melpomeny. Autor udowadnia bowiem, iż całokształt linii ewolucyjnej teatru, poprzez różne epoki kultury aż do czasów

najnowszych, sprowadza się do tych dwóch podstawowych założeń. Swoista misja społeczna z jednej, zabawa i rozrywka z drugiej strony. Dzisiejszy teatr jest zatem pewnego rodzaju „najwspanialszym wykwitem, przeżytkiem, prawie relikwią magicznego poglądu na świat“, — „Uderza w patos wysoki, chce uczyć, wychowywać, umoralniać, agitować, chce zmienić postać świata...“ Równocześnie zaś „bawi nas, oswobadza z objęć danej rzeczywistości i nadbudowuje nad nią rzeczywistość inną, bardziej przystającą do naszych pragnień, uwalnia od ucisku powagi i grozy istnienia.“

Rozprawa dr Terleckiego na tle dość jeszcze niezorganizowanej polskiej literatury teatrologicznej wyróżnia się świeżością i oryginalnością ujęcia, obfitością cennego materiału, na którym autor buduje swoje efektowne syntezę.

Zygmunt Leśnodorski.

### C) PRZEGLĄD LIRYKI

#### TRZEJ POECI WILEŃSCY.

Jerzy Zagórski

*Wyprawy.* (Wilno). Nakł. Zw. Zaw. Literatów Polsk. (1937).

Teodor Bujnicki

*W połowie drogi.* Wilno. Nakł. Zw. Zaw. Lit. Polskich. 1937.

Jerzy Putrament

*Droga leśna.* Wilno. Nakł. Oddziału Wileńskiego Zw. Zaw. Literatów Polskich. 1938.

Środowiskiem poetyckim o znaczeniu ogólnopolskim w ostatnich latach stało się Wilno. Poetycka atmosfera tego miasta, jego tradycja kulturalna, jego, pomimo mizerji dnia dzisiejszego i najpotworniejsze obroty nieprzychylniej fortuny, godność niedającej się zdetrzonizować stolicy W. Ks. Litewskiego, jego raz po raz ujawniająca się niezależność artystyczna (np. w malarstwie) — tłumaczą pokładane nadzieje, choć można się nie zgadzać z wyborem nazwisk (bardzo nierównych jako talenty), podawanych niekiedy jako punkty zwrotne czy wytyczne współczesnej poezji polskiej: Cz. Miłosz, czy J. Zagórski, czy tem bardziej temu ostatniemu najbliższy Al. Rymkiewicz. Z tego czołowego szeregu w roku ostatnim J. Zagórski sam tylko wydał tomik, który zmartwił skrajnych nowatorów jako odwrót od typu twórczości nakazującej krytykowi (por. Sebyła w „Pionie“) udawać się po porównania do psychopatologii (poemat z przed dwóch lat *Przyjście wroga*); ale właśnie ze szczytów nadrealizmu, z mgieł mrohoładowych zstąpiwszy jedną nogą między „zrozumiałców“, pozwoliwszy się choćby zaczepić miarami wspólnymi dla reszty ludzkości, poeta zdekonspirował w poważnym stopniu sekrety tak szczęśliwie dotychczas uprawianego bluffu. Tam gdzie jasność nie pozostawia nic do życzenia, mamy prozę i zawartości i formy (z wysiłkiem rymowanej) jak w takiej np. strofice:

Z tego, że wszystko jest bliskie i można wszystko ogarnąć,  
powstało pojęcie ojczyzny a z tego, że są rzeczy dalsze,  
powstały inne pojęcia, smutniejsze i doskonalsze,  
które tem jaśniej świecą, im głębsza naokół czarność.

Równie lub więcej prozaiczne są prawie wszystkie wiersze o roku 1914, od wstępnego zaczynając; trudno tu mówić o poezji, o liryce. Lecz są także inne, stanowiące skrajne przeciwieństwo jasności, a nawet sensu, „Odsensowiane“ są one niezawodnym systemem ustawiania obok siebie zdań nie mających związku między sobą lub za pomocą przetykania wiersza zdaniem, stanowiącymi nonsens, jako sądy o rzeczywistości; zdania te są podwójnie pożyteczne, nadają bowiem utworowi wygląd niewypowiedzianej głębi, a przynajmniej modnego ekscentryzmu, a w dodatku zawsze można przy ich pomocy

zarządzić w kłopotcie o rym i rytm; spełniają więc one rolę tzw. „waty“, która dawniej kompromitowała poetę. Weźmy pierwszy z brzegu przykład: w ostatniej zwrotce utworu *Znak*, pierwszego w książce, należącego w niej do najlepszych, do niewielu zasługujących na miano poezji, pierwszy wiersz: „i dlatego człowiek drży jak kret“ wiąże się z całością, drugi już zaczyna rozlewać zaciemniającą cieć „sepję“, jak to kiedyś obrazowo ujął Słonimski: „oślepiiony przez cieniów przystań“; dwa następne są już samą watą: „kiedy ktoś mu jak we śnie flet daje w huków pauzie puszystej“. Niektóre utwory są samą tylko sepją („mątwą“ po polsku), a czy w ich ciemności nie ukrywa się tajemnicza siła liryczna, poświadczy zdanie bezwzględnie wielbiciela (S. Lichański w „Pionie“): „nie widzimy wzruszenia nigdy... ani cienia jakiegokolwiek uczuciowej egzaltacji... jego męskie panowanie nad wzruszeniem zdawać się nam mogą wręcz okrutnie... jakież to wspaniałe lekarstwo na wszelką żeromszczyznę, skamandrycki emocjonalizm...“ A więc pochwała wymarzonej przez Peipera, choć innemi środkami realizowanej „pośredniości“! Kto co woli, ale pojęcie „liryizmu“ związujemy powszechnie z liryką, jako jej integralną właściwość. Z „żeromszczyzną“ można się nie godzić w powieści, nie można zaprzeczyć jej liryczności. A choć w tryumfującej fazie doktryny awangardy odrzucano wszelkie „liryczenie“, to w praktyce ciągle doń nawracano. Nas zaś tutaj wyłącznie liryka obchodzi i siła sugestji emocjonalnej; mniej zaś niewiele z nią mające wspólne efekty i sztuczki, jak (dość mało udatne) kalambury w rodzaju: „kuśnierz skórę wyprawił i wyprawił dziwy“...

Teodor Bujnicki, którego łączą z poprzednim początki twórczości w interesującej grupie „Zagary“, jest, zdaje się, o wiele większym talentem, choć mniej umięjącym narzucić się ekscentrycznością: rzetelność pracy poetyckiej nie idzie w parze z poszukiwaniem rozgłosu. O zasięgu jego możliwości świadczą świetne występy na polu satyry i groteski (ostatnio w „Słowie“ z 24 kwietnia b. r. kapitalna *Defilada* literatury), które stawiają go na równi z uznanymi mistrzami tego rodzaju w Polsce, takimi jak Hemar, Gałczyński, Paczkowski. Zresztą i w *połowie drogi* zadziwia urozmaiceniem tematyki, nastrojów i techniki. Poziom tych dwudziestu paru krótkich utworów nie jest też równy: w niektórych sporo ukłonów w stronę mody poetyckiej; ale ani sens nigdy nie każe się szukać, ani wzruszenie liryczne ociąga się z przyszłości. Specjalną energią wiersza, odpowiadającą desperackiej gwałtowności uczucia, i kompresją budowy wyróżnia się *O nagłą i niespodziewaną*; typowy dla atmosfery wileńskiej katastrofizm i ponury protest przeciw rzeczywistości znajduje wyraz ironiczny i suggestywny lirycznie w utworach *Byczo jest, mój poeto...*, *Na jeziorach i rzekach*. Zaznaczają się wpływy poezji rosyjskiej, (np. w pięknym wierszu *Nawet wierszy pisać nie umiem* Achmatowa, ale ta której „usta nie całują lecz proroczą“), choć próba poetyckiego ujęcia Jesienina nie wypadła trafnie. Szczególną aktualnością w czasach, gdy normalizują się stosunki z pewnym obcym państwem, a z książek szkolnych wymazuje się pierwsze słowo *Pana Tadeusza*, tchnie wiersz: „Litwo, ojczyzno moja. Żarliwie i prosto powtarzam słowa naszego pacierza...“, zostawiające iskrę nadziei w najważniejszej sprawie Rzeczypospolitej, jeśli i wśród młodszego pokolenia obywateli W. Ks. Litewskiego, godnie podtrzymującego wielką jego tradycję poetycką trwają takie uczucia szczerze litewskiego patriotyzmu ku chwale i pożytkowi Obojga Narodów.

Po pierwszej swej książeczce z przed trzech lat przyjemną niespodzianką sprawił Jerzy Putrament. Tam ledwie można było się domyśleć możliwości poetyckich; teraz w odwrocie od „awangardy“ stanąwszy na czele awangardy wszędzie widocznego pochodłu, dał szereg wierszy wyrazistych, bardzo ciekawych rytmicznie (np. pięcioakcentowce i jeszcze bardziej złożone wiersze, których rytm się czuje choć trudno ująć w schemat) przeniknie tych silnie emocją, romantycznych krajobrazowo a zarazem wiernych pejzażowi ojczystemu. Takim też silnie emocjonalnym, prawdziwie patetycznym wier

szem jest znany mi z poza ram książki utwór, który był przedmiotem sprawy sądowej o bluźnierstwo. Już to samo charakteryzuje go jako coś bardzo dalekiego od bezdusznego werbalizmu, który nikogo poruszyć nie może, (i niechce!), stanowiącego ideał pewnych współczesnych kierunków poetyckich; jednocześnie zbliża do programowych wskazań imaginizmu rosyjskiego (zalecającego bluźnierstwo jako „drzazgę wbijaną w dłoń wrażliwości czytelniczej”), który pod tym względem był tylko hipertrofią oddawna tam nurtujących tendencji. Śladem zainteresowań rosyjskich są w książce przekłady z pośród których sprawdziłem jeden z Achmatowej: doskonały, coprawda wierszyk drobny i nietrudny.

Wpływy rosyjskie nie umniejszają jednak swoistości zarysowującego się już od kilku lat własnego oblicza „wileńskiej szkoły poezji” choć zmieniają się ci, którzy kolejno dorzucają charakterystyczne jego rysy, aby niekiedy błędzić następnie po obczyźnie, jak Miłosz. Dziś należy podnieść wysiłek Putramenta a nadewszystko Bujnickiego, który powolniej od swych towarzyszy, dochodzi do sławy ale może mniej meteorycznej i bardziej zasłużonej.

K. W. Zawodziński.

#### Antoni Kasprowicz

*Chwasty płonące*, Łódź 1937. (Skł. gł. Dom Książki Polskiej w Warszawie).

Zadziwia wprost w tej książce robotnika łódzkiego poziom kultury literackiej (i ogólnej), sprawności ekspresji i techniki poetyckiej, więc — krótko mówiąc — ujawniony talent, powiedzmy (żeby nie wywoływać na razie większych sprzeciwów) „wykonawczy”. — Tomik ten legitymuje Łódź, ojczyznę Tuwima, miejsce działalności Piechala i Jastruna, jako środowisko poetyckie, gdzie taki „awans” intelektualny i takie zrozumienie poezji były możliwe i spotkały się z pomocą. Bogactwo słowa A. Kasprowicza i jego przyrodzona harmonja (tego się nie nauczy!) są tak wielkie, — a przecież w potoku słów nie ginie sens i jedność utworu — że niejednen z tych wierszy mógłby być podpisany przez tego czy innego poetę o ustalonej pozycji i skryształizowanym ostatecznie obliczu, najczęściej przez Tuwima, Wierzyńskiego, Jastruna, Brzechwę (często i stryj jego nie odrzekłby się, gdyby wstał z grobu!). Te rzucające się w oczy wpływy czy analogje są jedynym uzasadnionym pretekstem surowego przyjęcia tej książki przez krytykę, która pogodziła się z koniecznością przewyciężania nudy i przedzierania się przez zawilóści, w pracowitem uświadamianiu sobie co wiersz znaczy i poco został napisany, dla której więc „ładność”, „łatwość” i bezpośredniość sugestji lirycznej są zawodem, przykrością odczuła zbytęczności zwykłego nastawienia na trudność. Daleki jednak niewolniczego naśladownictwa, A. Kasprowicz idzie za stylem poetyckim, który mu w tej chwili odpowiada, przetwarzając go na swój sposób, tworząc zeń to, co mu przydatne, choć, być może istotnie, jeszcze podstawy tego wyboru niepodobna ściślej określić. Jest to eklektyzm, ale nie mechaniczna składanka; eklektyzm jako środek ekspresji własnej „jaźni lirycznej”. Zanim się wykrystalizowała, możemy tylko zgadywać jej istotę. Jego postawę poetycką cechuje afirmacja świata, wzruszenie jego, wszędzie i poprzez różnorodność i bogactwo zjawisk dostrzeganiem, pięknem i dobrem. Takie „czyste pieśni” jego, jak *Serce człowiecze* (ujęte z wielką prostotą i niezależnością w obraz poetycki, konkludujący: „tak wielkie, głębokie, wspaniałe i czułe jest serce człowiecze”), jak wiersz, w którym „harmonją niebieską, cudowną” napelniają serce „trawowiew... kłósobrzęk... dęboszum... wspaniały... żywczyzny świerkoszept, lipowiew” tak, że „tylko swe ręce rozłożysz i runiesz z oddechem zapartym” (*I pójdziesz wierzbie...*); pełne miłości przyrody, właściwej dziecku wsi, upoetyzowane wspomnienia z jej łąka, w technice doskonale i specyficznie liryczne w swych powtórzeniach i anaforach, zwłaszcza taki nito psalm, nito dytyramb, coś napół drogi między religijnem dziękczynieniem Franciszka

Karpińskiego, a ekstatycznym pejzażem Jastruna *Chwalmy bór, góry i doliny* — mogą służyć za podstawę takiego ujęcia poety. Harmonji wewnętrznej odpowiada harmonja wiersza, doskonałego czyto w najczęściej używanych akcentowcach, czy w sylabotonicznych, pełnych energii rytmach.

Jako zjawisko społeczne i ogólną tonacją swej twórczości przypomniał mi A. Kasprowicz jednego z pierwszych chronologicznie poetów robotniczych dzisiejszej Rosji, Gierasimowa, odmiennego zresztą tematyką, specyficznie „proletarjacką“ i „fabryczną“ u niego, obcą naszemu łodzianinowi, jeszcze raz potwierdzającemu zasadniczą sielskość poezji polskiej.

K. W. Zawodziński.

#### D) KSIĄŻKI DLA MŁODZIEŻY

*Garścią wspomnień wojennych* nazywa swą książkę w wstępie do niej J. Świątalska-Fularska. Pełny jej tytuł brzmi: *Wspomnienia lekarki legionowej* (wyd. Książnica-Atlas, Lwów—Warszawa). Jest to pożyteczny przyczynek do całokształtu literatury pamiętnikarskiej z okresu wielkiej wojny. Rola ochotniczego sanitariatu legionowego, dola kobiet, które starały się stworzyć i zorganizować tę placówkę — nie powinny zostać zapomniane. Dlatego też książka recenzowana jest pozycją dodatnią. Literacka jej wartość nie przekracza granic poprawności. Zaletami *Wspomnień* są żywość narracji i prostota stylu, rzadko kiedy skażone frazesem patetycznym. — Książnica-Atlas wydała również broszurę M. Dynowskiej pt. *O wawelskim smoku i innych cudownych zdarzeniach*. Treść tej książeczki nie odbiega ani trochę od kronikarskiego szablonu. Może ona służyć jako czytanka historyczna na lekcjach w kl. 4 szkoły powszechnej. Czy jednak jest potrzebna wobec tego, iż wypisy do nauki języka polskiego uwzględniają ten sam materiał podaniowy — oto pytanie, na które odpowiedź będzie poczytność książeczki.

Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska“ dostarczył w ciągu ostatnich miesięcy cennych wznowień. Są to przeważnie utwory znajdujące się na listach lektury uzupełniającej bądź szkoły powszechnej bądź też gimnazjalnych, a więc są pozycjami bardzo w życiu szkolnym pożądanymi. Mamy tu wydane ponownie trzy powieści Przyborskiego: *Młodzi gwardziści*, *Namioty wezyra* i *Olszynkę grochowską*. Z cyklu pt. *Lektura szkolna* ukazało się trzecie wydanie popularnej biografii W. Sieroszewskiego pt. *Marszałek Józef Piłsudski* oraz powieść F. A. Ossendowskiego pt. *W krainie niedźwiedzi*. A wreszcie w nowej, pełnej wdzięku postaci otrzymaliśmy ciekawe i miłe *Kłopoty Kacperka*, Z. Kossaka. Urok tej baśni potęguje malownicze tło. Akcja toczy się to w starym śląskim dworze, to znowu na falistych ścieżynach, wiodących ku tajemniczemu jędro-górze Rzybrzycze, to znowu w głębokiej dolinie bystrej rzeki Brennicy. Poza tym Z. Kossak umie pisać świetnym językiem „baśniowym“. Jej słownictwo jasne, jędrne, w miarę niesamowite jest tworzywem rzetelnego artysty. Ilustracje czarno-białe F. Matyjaszkiewicza — pełne wyrazu. Mniej ekspresji posiadają plansze barwne. Całość książki sprawia wrażenie bardzo dobre.

Wanda Stetkiewicz.

#### OD REDAKCJI

Zeszyt niniejszy stanowi zakończenie drugiego rocznika *Życia Literackiego* a zarazem jest ostatnim zeszytem wychodzącym pod dotychczasową redakcją. W roku następnym redakcję *Życia Literackiego* obejmie profesor Julian Krzyżanowski.

# ŻYCIE LITERACKIE

## ROCZNIK II.

### Spis rzeczy

#### 1. Artykuły:

	Str.
Borowy W.: <i>Kazimierz Wóycicki</i> . . . . .	1
Budzyk K.: <i>O stylu i stylistyce</i> . . . . .	12
Budzyk K.: <i>Kilka uwag w sprawie neologizmów w literaturze</i> . . . . .	107
Budzyk K.: <i>W sprawie reformy studiów polonistycznych</i> . . . . .	129
Hopensztand J. D.: <i>Baudonin de Courtenay a szkoła fonologiczna</i> . . . . .	89
Hopensztand J. D.: <i>Filozofia literatury formalistów wobec poetyki futuryzmu</i> . . . . .	182
Korzeniewska E.: <i>Z zagadnień psychologii postaci powieściowych</i> . . . . .	101
Kott J.: <i>Katolicyzm pisarza i dzieła</i> . . . . .	49
Rzeuska M.: <i>Motyw czasu i jego rola w „Chłopach”</i> . . . . .	63
Saloni J.: <i>O prozie oratorskiej</i> . . . . .	169
Siedlecki F.: <i>Studia K. Wóycickiego nad wierszem a nowe prądy badawcze</i> . . . . .	6
Sławińska I.: <i>Współczesna wiedza o dramacie</i> . . . . .	112
Zawodziński K. W.: <i>Nowe księgi o wierszu polskim</i> . . . . .	133
Żółkiewski S.: <i>Nad nową książką metodologiczną</i> . . . . .	68
Żółkiewski S.: <i>Powrót do Itaki</i> . . . . .	192

#### 2. Sprawozdania i oceny

##### A. Nauka o literaturze.

Grabowski T.: <i>W sprawie recenzji p. A. Feia (polemika)</i> . . . . .	48
Kleiner J.: <i>W kręgu Mickiewicza i Goethego (H. Schipper)</i> . . . . .	198
Krzyżanowski J.: <i>Od średniowiecza do baroku (S. Kasztelowicz)</i> . . . . .	25
Krzyżanowski J.: <i>Wł. St. Reymont (W. Weintraub)</i> . . . . .	74
Machalski F.: <i>Orientalizm Antoniego Langego (J. Krzyżanowski)</i> . . . . .	33
— <i>W odpowiedzi prof. Krzyżanowskiemu (polemika)</i> . . . . .	128
Nauka polska (S. Żółkiewski) . . . . .	150
Nycz B.: <i>Norwidowa monologia „Zwolon” (S. Cywiński)</i> . . . . .	29
Orzeszkowa E.: <i>Nowe wydanie „Pism” (L. Piwiński)</i> . . . . .	37
Pigoń S.: <i>Krasiński w „Zwolonie” Norwida (S. Cywiński)</i> . . . . .	29
Rath L.: <i>Aleksander A. F. Bronikowski (J. Krzyżanowski)</i> . . . . .	32
Rosnowska J.: <i>„Żywe kamienie” Wacława Berenta (A. Fei)</i> . . . . .	203
Saloni J.: <i>Nowe wydanie „Wyzwolenia” (Z. Leśnodorski)</i> . . . . .	153
Skwarczyńska S.: <i>Teoria listu (E. Sawrymowicz)</i> . . . . .	196
Szweykowski Z.: <i>Dramat Dygasińskiego (P. Wroński)</i> . . . . .	200
Wierczyński S.: <i>Staropolska legenda o św. Aleksym (J. Gołębek)</i> . . . . .	154
<i>Z zagadnień stylistyki (I. Chrzanowski)</i> . . . . .	24
Życzynski H.: <i>Norwida „Zwolon” (S. Cywiński)</i> . . . . .	29

	Str.
B. Nauka o języku.	
Wieniewski I.: <i>Dlaczego uczymy się łaciny</i> (S. Westfal) . . . . .	80
C. Nauka o teatrze.	
Eile H.: <i>Teatr warszawski w dobie powstań</i> (Z. Leśnodorski) . . . . .	155
Z. Leśnodorski: <i>Dziady Mickiewicza a teatr</i> . . . . .	79
Terlecki T.: <i>Funkcja społeczna teatru</i> (Z. Leśnodorski) . . . . .	204
D. Nauka o kulturze.	
Bystroń J. S.: <i>Łańcuch szczęścia</i> (J. Czarnecki) . . . . .	76
Kawyn S.: <i>Ideologia stronnictw politycznych w Polsce wobec Mickiewicza 1890—1898</i> (E. Sawrymowicz) . . . . .	31
Miciński B.: <i>Podróże do piekieł</i> (J. Rosnowska) . . . . .	77
Żeleński T. (Boy): <i>Marysieńka Sobieska</i> (E. Korzeniewska) . . . . .	78
E. Powieści.	
Dąbrowska M.: <i>Znaki życia</i> (E. Korzeniewska) . . . . .	159
du Gard R. M.: <i>Piękne czasy</i> (M. Starost) . . . . .	40
Gojawiczyńska P.: <i>Słupy ogniste</i> (E. Korzeniewska) . . . . .	161
Gojawiczyńska P.: <i>Dwoje ludzi</i> (E. Korzeniewska) . . . . .	162
Gombrowicz W.: <i>Ferdydurke</i> (M. Starost) . . . . .	157
Heymanowa R.: <i>Maria Kalergis</i> (J. Kulczycka-Saloni) . . . . .	163
Kasterska M.: <i>Na zamku milczenia</i> (E. Korzeniewska) . . . . .	164
Kossak Z.: <i>Bez oręża</i> (I. Sławińska) . . . . .	125
Kuncewiczowa M.: <i>Dni powszednie państwa Kowalskich</i> (L. Piwiński) . . . . .	38
Łepki B.: <i>Motria</i> (M. Starost) . . . . .	41
Morton J.: <i>Spowiedź</i> (M. Starost) . . . . .	39
Parnicki T.: <i>Aecjusz</i> (J. Rosnowska) . . . . .	87
Strug A.: <i>Miliardy</i> (M. Starost) . . . . .	124
Tynianow J.: <i>Puszkin</i> (Cz. Zgorzelski) . . . . .	43
Wyczółkowska J.: <i>Egoizm we dwoje</i> (J. Kulczycka-Saloni) . . . . .	164
Zahorska S.: <i>Korzenie</i> (E. Korzeniewska) . . . . .	85
F. Poezje.	
Borzymowski M.: <i>Morska nawigacja do Lubeka</i> (K. W. Zawodziński) . . . . .	114
Bujnicki T.: <i>W połowie drogi</i> (K. W. Zawodziński) . . . . .	206
Ciesielczuk S.: <i>Teatr natury</i> (J. Rosnowska) . . . . .	35
Gałczyński K. I.: <i>Utwory poetyckie</i> (M. Starost) . . . . .	118
Gołębiowski S.: <i>Kłós słońca</i> (K. W. Zawodziński) . . . . .	36
Hertz P.: <i>Szarfa ciemności</i> (J. Rosnowska) . . . . .	35
Jasnorzewska M.: <i>Krystalizacje</i> (J. Kott) . . . . .	121
Jastrun M.: <i>Strumień i milczenie</i> (J. Kott) . . . . .	123
Kamiński B.: <i>Przeciw</i> (J. Rosnowska) . . . . .	35
Kasprowicz A.: <i>Chwasty płonące</i> (K. W. Zawodziński) . . . . .	207
Niżyński M.: <i>Więcierz wieczorny</i> (M. Starost) . . . . .	120
<i>Poezja młodego Podhala</i> (M. Starost) . . . . .	88
Putrament J.: <i>Droga leśna</i> (K. W. Zawodziński) . . . . .	206
Szczerbowski A.: <i>Ogród zamknięty</i> (J. Rosnowska) . . . . .	35
Zagórski J.: <i>Wyprawy</i> (K. W. Zawodziński) . . . . .	205
<i>Książki dla dzieci i młodzieży</i> (W. Stetkiewicz) . . . . .	125, 208
Przegląd prasy (J. Kulczycka-Saloni) . . . . .	45, 77, 165



## KSIĄŻKI NADESŁANE.

- Bohuszewiczówna Z.: *Służba zdrowia w świecie owadów*. Warszawa. „Biblioteka Polska“.
- Brumer W.: *Meiningeńczycy*. Wiedza o teatrze. Zbiór podręczników teatralogicznych, t. II. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie.
- Czachowski K.: *Najnowsza polska twórczość literacka 1935—37 oraz inne szkice krytyczne*. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie.
- Latawiec Cz.: *Cyprian Kamil Norwid i jego czasy*. Wydawnictwo Stefana Dippla w Poznaniu.
- Nadolski Br.: *Rozkwit literatury narodowej w XVI w.* Kultura Polska i Obca, t. VI. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie.
- Napierski S.: *Chmura na czole*. Warszawa. Biblioteka „Ateneum“, nr 3.
- Orzeszkowa E.: *Listy*, t. II. *Do literatów i ludzi nauki*, cz. II, nakładem Towarzystwa im. Elizy Orzeszkowej Warszawa oraz Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska“.
- Penew B.: *Literatura bułgarska do r. 1878* opracował i przygotował do druku Józef Gołąbek, 1938. Nasza Księgarnia S. A. Związku Nauczycielstwa Polskiego, Warszawa—Lublin—Wilno.
- Slavische Rundschau*. Jahrgang 1938, nr 6.
- Zakrzewska H.: *Dzieci Lwowa*, wyd. 8. Warszawa 1938. „Biblioteka Polska“.

# Księgarnia

Instytutu Wydawniczego

„Biblioteka Polska“

WARSZAWA, Nowy Świat 23-25 :-: Telefon Nr 271-18

zaopatrzona jest w wydawnictwa  
instytutu i w obfity sortyment  
dzieł krajowych i zagranicznych

# WYDAWNICTWO ZAKŁADU NARODOWEGO im. OSSOLIŃSKICH WE LWOWIE

ul. Ossolińskich 11, tel. 238-59

ODDZIAŁY: w Warszawie, ul. Nowy Świat 72, tel. 598-81  
w Krakowie, ul. Podwale 5, tel. 135-72

poleca PODRĘCZNIKI SZKOLNE dostosowane do najnowszego programu  
i zatwierdzone do użytku szkolnego przez Ministerstwo W. R. i O. P.

## DZIEŁA NAUKOWE I BELETRYSTYCZNE m. innymi:

Chłędowski K.: Dwór w Ferrarze . . . . .	zł 25.—
„ Królowa Bona . . . . .	„ 10.—
„ Historie neapolitańskie . . . . .	„ 20.—
„ Rzym — Ludzie baroku . . . . .	„ 30.—
„ Siena . . . . .	„ 20.—
„ Rzym — Ludzie odrodzenia . . . . .	„ 22.—
„ Z przeszłości naszej i obcej . . . . .	„ 25.—
Chlebowski B.: Literatura polska porozbiorowa . . . . .	„ 9.—
Chrzanowski I.: Literatura a naród . . . . .	„ 15.—
Fredro Al.: Pisma wszystkie. Tomów 6 w opr. E. Kucharskiego . . . . .	„ 30.—
Grabski St.: Ekonomia społeczna . . . . .	„ 20.—
Historia sztuki. Opracowali St. J. Gąsiorowski, M. Gębarowicz, T. Szydłowski, Wł. Tatarkiewicz, J. Żarnowski, J. Żurowski . . . . .	„ 45.—
Ingarden R.: O poznawaniu dzieła literackiego . . . . .	„ 6.—
Kozicki Wł.: Henryk Rodakowski. Z 8 tabl. i 131 ryc. . . . .	„ 18.—
Krzyżanowski J.: Reymont. Twórca i dzieło . . . . .	„ 4.—
Lam Wł.: Malarstwo i jego zasady . . . . .	„ 2.50
Mańkowski St.: Galeria Stanisława Augusta. Str. XVIII+528+233 repr. . . . .	„ 80.—
Sienkiewicz H.: Pisma. Wydanie zbiorowe w ukł. I. Chrzanowskiego. T. 40 . . . . .	„ 180.—
„ Poszczególne dzieła również w tzw. tanim wydaniu. Publicystyka. Krytyka. Studia i wrażenia literackie i artystyczne. (Wydanie zbiorowe „Pism“, t. XLI — zł 6, t. XLIV — zł 5, t. XLV — zł 8, t. XLVI — zł 7), 4 tomy . . . . .	„ 26.—
„ Trylogia. Najtańsze wydanie w formacie kieszonkowym, z objaśnieniami, 4 map. ze skorowidzem. Tomików 26 . . . . .	„ 15.—
„ Krzyżacy. Najtańsze wydanie w formacie kieszonkowym z objaśnieniami, mapą i skorowidzem. Tomików 8 . . . . .	„ 5.—
Taszycki W. — Jodłowski St.: Zasady pisowni i interpunkcji ze słownikiem ortograficznym . . . . .	„ 0.80
Tatarkiewicz Wł.: Historia filozofii. Tom I—II . . . . .	„ 30.—
Tetmajer K.: Wybór poezji. Opracował J. Lorentowicz (Biblioteka Narodowa Nr 123, Seria I) . . . . .	„ 2.50
Tokarz W.: Insurekcja warszawska . . . . .	„ 8.—
Ujejski J.: Dzieje polskiego mesjanizmu . . . . .	„ 8.—
Umiński J. ks.: Historia kościoła. Tom I—II . . . . .	„ 24.—
Weil St.: Chemia organicznych środków leczniczych . . . . .	„ 15.—
Wereszczyński A.: Wiadomości o Polsce współczesnej . . . . .	„ 5.—
Zakrzewski St.: Bolesław Chrobry Wielki . . . . .	„ 6.—
„ Zagadnienia historyczne. Tom I—II . . . . .	„ 16.—

wydaje: BIBLIOTEKĘ NARODOWĄ — BIBLIOTEKĘ WYCHOWANIA FIZYCZNEGO I SPORTU — TEKSTY ŹRÓDŁOWE DO NAUKI HISTORII W GIMNAZJUM I LICEUM

posiada dwie wzorowo urządzone DRUKARNIE I INTROLIGATORNIĘ, które wykonują wszelkie w ich zakres wchodzące roboty.

**Wydawnictwa Zakładu Narodowego im. Ossolińskich do nabycia we wszystkich księgarniach**