



# ZAGADNIENIA LITERACKIE

DAWNIEJ

ŻYCIE LITERACKIE

DWUMIESIĘCZNIK

POŚWIĘCONY NAUCE O LITERATURZE

Rok IV — Zeszyt II

Marzec — Kwiecień

1946

Ł ó d ź

1946

---

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

## TREŚĆ ZESZYTU II:

	Str.
Jerzy Kreczmar: O postawie oceniającej w badaniach literackich . . . . .	33
Roman Ingarden: O różnych rozumieniach „prawdziwości“ w dziale sztuki . . . . .	36
Zenon Klemensiewicz: Jak charakteryzować język osobniczy? . . . . .	43
Stefania Skwarczyńska: „Zima miejska“ Mickiewicza jako heroikomiczne „opisanie“ . . . . .	53
Andrzej Boleski: Wśród czasopism:	
I Realizm . . . . .	58
II Rocznice . . . . .	60

---

Redaktor naczelny:

**Juliusz Saloni**

Kolegium redakcyjne:

**Janina Kulczycka-Saloni, Stefania Skwarczyńska**

*Wydane z zasilku Ministerstwa Kultury i Sztuki*

---

**Cena numeru pojedynczego zł 25.—**

Warunki prenumeraty „Zagadnień Literackich“:  
rocznie (6 zesz.) zł 132.—

ADRES REDAKCJI:

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

ADRES ADMINISTRACJI:

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

Jerzy Kreczmar

## O POSTAWIE OCENIAJĄCEJ W BADANIACH LITERACKICH

1) Teoria nauki — budowana w drugiej połowie ubiegłego wieku na modelu przyrodoznawstwa — eliminowała z terenu naukowego zdania, będące wyrazem postawy oceniającej badacza. Tymczasem na gruncie dociekań humanistycznych taki typ zdań występował uparcie. W naukowych publikacjach z tego zakresu postawa oceniająca zaznaczała się zarówno w formie jawnych ocen, jak i w postaci bardziej zakonspirowanej, jako czynnik warunkujący dobór faktów przeznaczonych do badania. Toteż obrona humanistyki musiała punkt ten obwarowywać ze szczególną pieczołowitością.

Były do wyboru dwie drogi. Albo zrezygnować z powyższych form wypowiedzi i z metody badawczej przyjmującej dobór faktów oparty na ocenach, albo też skonstruować specjalną teorię, która uzasadniałaby posługiwanie się zabronionymi gdzie indziej metodami i wykazywała w ten sposób odrębność humanistyki. Próbowano dróg obu.

Naprzód przeprowadzono analizę zdań oceniających i wykazano, że wiele z nich nie ma charakteru ocen właściwych. Mianowicie wiele wypowiedzi wyglądających z pozoru na oceny, da się sprowadzić do sformułowań utylitarno-relatywnych, wiele innych do zdań psychologicznych, opisujących reakcję podmiotu na przeciwstawiony mu przedmiot, wolnych od pierwiastka oceniającego. Postulat wykluczania ocen poza obręb zdań naukowych dotyczy oczywiście tylko ocen absolutnych, właściwych. Obie wspomniane tu odmiany ocen niewłaściwych stanowią przykłady normalnych zdań empirycznie rozstrzygalnych, których weryfikacja może nastąpić przez zestawienie z opisywaną w nich rzeczywistością. Tymczasem właśnie oceny absolutne atakuje się za ich nieempiryczność, a w krańcowym wypadku — pogląd dość często reprezentowany w tzw. szkole neopozytywistycznej — odmawia się im charakteru zdaniowego, powiada się bowiem, że zespoły słowne, co do których właściwie nie ma sensu się sprzeczać, czy są prawdami czy fałszami, gdyż spór taki musi zawsze pozostać nierozstrzygnięty, w ogóle na miano zdań nie zasługują. Wypadałoby zatem, chroniąc naukowość humanistyki, baczyć tylko, aby na teren odnośnych rozważań nie wdzierały się oceny absolutne; szeroką amnestię można natomiast zastosować w stosunku do ocen niewłaściwych. W dalszym toku, mówiąc o ocenach, będziemy mieli na myśli oceny absolutne.

Krocząc drugą drogą, dopatrzono się specyficzności metod humanistycznych właśnie w owym emocjonalnym stosunku do badanej rzeczywistości, który prowadzi do oceny absolutnej. Stosunek taki ma być koniecznym elementem badania rzeczywistości kulturalnej, wyrosłej przy udziale podobnych emocji i tylko on ma gwarantować pełne jej zrozumienie. Wszystkie prawie kierunki metodologiczne spokrewnione z kręgiem myśli Dilthey'a sympatyzowały z takim ujęciem sprawy.

2) Badania literackie, których oczywiście ściślej dotyczy zespół przedstawionych zagadnień, były z dawna zaprawione w walce z poza-

naukowymi postawami, niegdyś tak powszechnie reprezentowanymi w rozstrząsaniach nad literaturą.

Może nie pobiłdzimy bardzo, głosząc, że to właśnie w walce z normatywnymi podejściami do dzieła literackiego zrodziło się naukowe badanie literatury. Znacznie wcześniej niż na terenie językoznawstwa zaszły tu rzeczony procesy i dokonały się prawie bezboleśnie. Falowanie prądów i gustów literackich na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci, praktyczne rozbięcie tradycyjnych wzorów i przepisów, dokonane przez autorów, którym nie podobna było odmówić impetu twórczego i doniosłości społecznej, wciągnięcie wreszcie w zakres badań tzw. literatury ludowej — wszystko to dawno wyzwoliło znawców literackich z wiary w możliwość zbudowania ogólnie obowiązującego systemu norm i przekształciło wielu z nich w spokojnych badaczy zjawisk literackich.

Od przeszło pół wieku, na marginesie rozstrząsań, zmierzających do wykreślenia ściślejszej granicy pomiędzy krytyką literacką a naukowym stosunkiem do literatury, przyzwyczajono się zwalczać różne odmiany postaw subiektywnych, nauczono się rozdzielać postawę badacza, wolną od intencji kształtowania życia literackiego, i żywszy, interweniujący w sam tok zjawisk literackich, odruch publicysty.

Ale mimo zaprawy w tamtych walkach, niełatwo wyrzec się w badaniach literackich postawy o c e n i a j ą c e j. Spotykamy ją do dziś — nie tylko w syntetycznych ujęciach, nie tylko w szczegółowych monografiach. Potrafimy ją wysledzić — i to bez trudu — w studiach, które należało by zaliczyć do zakresu socjologii literatury, ocieramy się o nią nawet w pracach o charakterze bibliograficznym.

Dość powszechnie i chętnie zatem przyjmowało się tu sukurs tych ogólniejszych stanowisk metodologicznych, które, broniąc odrębności wiedzy o człowieku i kulturze, żądały uprawnienia na tym terenie ujęć wartościujących.

Czy wyciąganie ręki w tym kierunku o pomoc jest konieczne, czy nie można by się zadowolić, może skromniejszą pomocą z innej strony?

Pewne procesy, które zaszły w ostatnim dwudziestoleciu na gruncie ogólnej teorii wiedzy, zdaje się, otwierają nową drogę dla utrzymania ocen w obrębie tez naukowych.

Z drogi tej prawdopodobnie i badania literackie mogłyby skorzystać. Możliwości te postaram się pokrótce naszkicować.

3) Wśród wielu znaczeń, w jakich używamy wyrazów „prawda“ i „fałsz“, wyróżnijmy ów sens logiczny, przy którym prawdziwość i fałszywość przysługuje zdaniom. Tak pojęta prawdziwość mierzyła się jednak rozmaitymi kryteriami. Obok klasycznego kryterium szacowania prawdy wedle zgodności zdania z rzeczywistością występowało także kryterium konfrontowania zdania z innymi poprzednio przyjętymi tezami. Kryterium drugie miało charakter ściśle językowy; nie trzeba się było odwoływać do rzeczywistości pozajęzykowej, aby rozstrzygać o prawdziwości tezy, wystarczało wykazać jej związek z innymi na zasadzie normalnie przyjętych reguł wynikania.

Analiza systemów dedukcyjnych i zachwianie się pewności absolutnej aksjomatów doprowadziło, jak wiemy, do formalistycznej koncepcji

systemu dedukcyjnego. To z kolei stało się podstawą pewnego przesunięcia się w zakresie zasadniczych pojęć o prawdzie. Z dwóch różnych kryteriów zrodziły się właściwie dwa różne sensy wyrazu prawda. Sens pierwszy — to sens empiryczny. Sens drugi — ściśle formalny, językowy. W pierwszym wypadku zdanie prawdziwe, to tyle, co zgodne z rzeczywistością, w drugim — tyle, co zdanie dające się wywieść z uznanych poprzednio tez. W ten sposób kryterium stało się definicją. Aby nie drażnić uświęconych przyzwyczeń i potocznych intuicji, próbowano do zdań — prawdziwych tylko w drugim sensie — stosować termin: zdań u z n a n y c h. Prawdziwość w pierwszym znaczeniu przysługiwałaby tylko tym dyscyplinom, które w ostatecznym uzasadnieniu swych tez odwołują się do świadectwa zmysłów, prawdziwość w drugim — jest charakterystyczną cechą wszelkich systemów apriorycznych. O zdaniach tych systemów mówilibyśmy jako o zdaniach u z n a n y c h, wyraz p r a w d z i w y chroniąc jako orzecznik odpowiedni tylko dla zdań empirycznych.

Oceny są zdaniami, którym odmawia się prawdziwości lub fałszywości w sensie empirycznym. Argumenty przytaczane tu zazwyczaj są na pewno przekonywujące. Potraktujemy je jako nieodparte.

Pozostanie do rozważenia kwestia, czy słusznie odmawia się im prawa do funkcjonowania w roli zdań uznanych tj. zdań prawdziwych w sensie drugim, na równi ze zdaniami systemów apriorycznych.

Oceny niewątpliwie mogą występować we wszystkich związkach logicznych, w których występują normalne zdania orzekające. Co więcej mogą figurować w schematach logicznych powiązane ze zdaniami orzekającymi. Można ustalić pomiędzy nimi związki wynikania, zbudować cały system ocen oparty na jakiejś swoistej aksjomatyce. Uznawszy — to prawda, dowolne — na mocy arbitralnie powziętej decyzji założenia, można z nich dalej wysnuwać wnioski, tworzyć całe łańcuchy uznawanych ocen. Co prawda, nie będzie można tych wyników wzmacniać ani osłabiać przez zestawienie z rzeczywistością, nie będzie więc można ich orzekać jako tez głoszących jakieś prawdy o rzeczywistości, pozostaną one na zawsze, tak jak inne prawdy aprioryczne jedynie zdaniami u z n a w a n y m i w ramach danego systemu.

Z punktu widzenia formalistycznego pojmowania systemów dedukcyjnych, nie widać przekonywujących powodów do odrzucenia takiej koncepcji prawdziwości ocen.

4) Jakie konsekwencje płynęłyby dla badań literackich z rozważań powyższych?

Uprawniałyby one niewątpliwie oceny na gruncie naukowego literaturoznawstwa. Wymagałyby tylko nierównomiernego traktowania — pod względem teoriopoznawczym — tez występujących w tych badaniach. Jedne, wolne od pierwiastka wartościującego, moglibyśmy traktować — przestrzegając powyżej proponowanej terminologii — jako tezy p r a w d z i w e w tradycyjnym rozumieniu prawdy, inne wypadłoby uważać za tezy u z n a w a n e w ramach pewnego systemu wartości. Tym drugim moglibyśmy przyznawać rolę ograniczoną. Byłyby to tezy ściśle konwencjonalne, podległe jakimś naczelnym umowom, które z kolei miałyby charakter arbitralny. Nie potrafilibyśmy uniknąć mnogości kon-

wencjonalnych systemów wartości, przy czym trzeba by przyjąć zupełną równorzędność wielu, może sprzecznych, systemów.

Tak wyglądałaby owa skromna furtka, dopuszczająca oceny na grunt naukowych badań.

Czy rozwiązanie to może badaczom literatury wystarczyć?

Pewnie nie wszystkim. Przyjmując je, redukujemy, to prawda, pewien ważny punkt zespołu spraw, dla których uzasadniano odrębność metodologiczną dyscyplin humanistycznych. Ale nie wszystkim odrębność ta wydawała się niepożądaną. Z drugiej strony, idąc po tej linii, otwieramy wprawdzie pewne perspektywy dla ocen w badaniach literackich, deprecjonujemy jednak mocno ich rolę poznawczą. I to nie wszystkim dogodzi.

Pozostaną więc prawdopodobnie — na najbliższą przynajmniej przyszłość — w zakresie interesującej nas sprawy trzy stanowiska w nauce o literaturze:

- 1) utrzymać wśród tez nauki oceny, traktować je jako tezy równorzędne z innymi i szukać oparcia w metodologii, uznającej odrębność humanistyki,
- 2) utrzymać wśród tez nauki oceny i traktować je jako tezy u z n a n e, nie posiadające charakteru tez empirycznych (z tego stanowiska odrębność humanistyki jest zbędna).
- 3) usunąć spośród tez nauki oceny.

Stojąc na gruncie jedności metodologicznej nauki, wypadnie uznać tylko drugie i trzecie stanowisko za dopuszczalne. Drugie — pozostanie dla tych, którzy nie chcieliby się rozstać z trudnym do przewyciężenia nałogiem wartościowania, a zgodzą się na zlekceważenie jego roli poznawczej. Trzecie — dla konsekwentnych empiryków i umiejących wyjść poza dobro i zło literackie egalitarystów.

*Roman Ingarden*

## O RÓŻNYCH ROZUMIENIACH „PRAWDZIWOŚCI“ W DZIELE SZTUKI

(Zakończenie)

### III. „Prawdziwość“ jako odpowiedniość środków przedstawienia do przedmiotu przedstawionego.

W nowym, ale mimo to trochę pokrewnym do właśnie zaznaczonego, znaczeniu mamy na oku „prawdziwość“ w obrębie sztuki „przedstawiającej“, gdy przy percypowaniu przedmiotu przedstawionego w dziele uwzględniamy sposób, w jaki on jest przedstawiony, i stojąc pod wrażeniem uzyskanej przy tym „prawdziwości“ przedmiotu w jednym z omówionych sub II znaczeń, ale nadto „przekonywujące“. nia, że jest on bardzo „prawdziwie“ przedstawiony, że więc środki przedstawienia (właściwe danej sztuce) zastosowane w danym dziele nie tylko harmonizują z przedmiotem przedstawionym, ale nadto są na tyle sprawne i dobrze użyte, iż całe dzieło staje się nie tylko „prawdziwe“ w jednym z omówionych sub II znaczeń, ale nadto „przekonywujące“. Chodzi tu więc o szczególną sprawność środków i sposobów przedsta-

wiania i o ich specjalny stosunek do przedmiotów przy ich pomocy przedstawionych. Jakie to są środki, jak się zmieniają od sztuki do sztuki i od stylu do stylu i wreszcie od dzieła do dzieła, jakie muszą być przy pewnym określonym przedmiocie, który „ma być“ w dziele przedstawiony, żeby mógł być „prawdziwy“, a jakie w tej mierze zawodzą — to wszystko dalsze zagadnienia, których sens dopiero wtedy się wyjaśnia i bliżej określa, gdy zdamy sobie jasno sprawę z sensu tego nowego pojęcia „prawdziwości“ dzieła, które właśnie sprecyzowałem.

#### IV. „Prawdziwość“ jako zwartość zestroju momentów jakościowych dzieła sztuki.

Już sub III przeszliśmy do pojęcia „prawdziwości“ dzieła, które dotyczy nie jednej, lecz kilku warstw dzieła sztuki. W pojęciu, które teraz chcę omówić, rozciąga się ona na całe dzieło. Stosujemy mianowicie nieraz do dzieła sztuki termin „prawdziwy“, gdy mamy do czynienia z dziełem, w którym uzyskana została szczególna z w a r t o ś ć z e s t r o j u m o m e n t ó w j a k o ś c i o w y c h, występujących w dziele, tak iż — jak się nieraz wyrażamy — nic się w dziele ani ująć ani dodać nie da, ani też i nie zmienić, o ile przez to nie ma być zburzona owa szczególna spistość, wewnętrzna harmonia, jaka w dziele widomie występuje. Dzieło nabiera wówczas jednolitego charakteru, jednolitego piętna jakościowego, u którego podłoża prześwieca jednakże całe bogactwo związanych ze sobą momentów jakościowych. Niektórzy skłonni są mówić wtedy o „organicznej“ budowie dzieła, nie wiadomo zresztą, czy słusznie. Ci zaś, którzy mówią w tym wypadku o „prawdziwości“ dzieła (czy w dziele występującej), czynią to zazwyczaj w niewyraźnym poczuciu, iż występujące w dziele zestroje jakościowe są wyznaczone przez swoiste jakości idealne, które istnieją niezależnie od świata realnego i od tego, w jakiej mierze zostały w nim faktycznie ucieleśnione. (To jest owa w dziele naocznie „przeświecająca“ idea, o której mówi Hegel jako o pięknie!). Skłonni są oni zarazem pojmować twórczą działalność artysty jako swoistego rodzaju czynność odkrywczą, odkrywającą owe szczególne jakości i konieczne związki między nimi i jedynie o tyle twórczą, że stwarzającą w dziele konkretne warunki ich ujawnienia i ucieleśnienia. Jakości i ich zestroje, które przy tym wchodzi w rachubę, są zazwyczaj jakościami estetycznie walentnymi i aktywnymi w stosunku do widza, a więc budzącymi w nim przeżycie estetyczne i w szczególności narzucającymi mu widomy urok, w jakim on dzieło percypuje \*). Wskutek tego „prawdziwość“ dzieła w obecnie rozważanym znaczeniu zaczyna się wiązać jeszcze z inną „prawdziwością“, o której będę mówił sub VII.

Zestroje jakościowe, o których tu mowa, mogą występować zarówno w sztukach „przedstawiających“, jak i w nieprzedstawiających (np. w absolutnej muzyce lub w architekturze) i obejmują zwykle całe dzieło, a nie tylko poszczególne jego warstwy. Pojęcie „prawdziwości“,

\*) O „jakościach estetycznie walentnych“ por. moją rozprawę pt. „O budowie obrazu“; jej druk jest właśnie na ukończeniu w Rozprawach Wydż. Filol. P. A. U.

o którym teraz mowa, ma więc znacznie szersze zastosowanie, niż wszystkie poprzednio omówione.

IVa. „Prawdziwość“ jako zawartość zestroju jakości szczególnie doniosłych. „Prawdziwość stopniowana“.

Pewną szczególną odmianę „prawdziwości“ we właśnie omówionym znaczeniu stanowią te wypadki zawartości zestrojów jakości, w których biorą udział jakości szczególnie doniosłe lub wartościowe w obrębie jakiejś „rzeczywistości“, np. gdy występują jako zjawiska jakiejś wielkiej tragedii lub jakiegoś głębokiego przeżycia, odsłoniętego np. w utworze czystej liryki. Im donioślejszy jest zestrój jakości, tym „prawdziwsze“ wydaje się nam dzieło. W tym wypadku sensowne jest stopniowanie „prawdziwości“, które przy innych znaczeniach tego wyrazu byłoby zupełnie niewłaściwe.

Va. „Prawdziwość“ jako szczerość i prawdomówność wypowiedzania się „autora“ w dziele.

Zupełnie w innym kierunku zwrócone jest pojęcie „prawdziwości“ dzieła sztuki (a nie „prawdziwości“ w dziele sztuki!), gdy rozważamy dzieło nie samo dla siebie, lecz w stosunku do jego autora i jeżeli przy tym bierze się je już to jako tzw. „dokument psychologiczny“, a ściślej się wyrażając, jako pewnego rodzaju wyznanie poety (czy autora w ogóle), już też jako twórczość jego działalności, w którym wypełniają się jego zamierzenia artystyczne.

Otóż w pierwszym wypadku mówi się nieraz o „prawdziwości“ dzieła sztuki, jeżeli dzieło (w szczególności literackie) jest albo szczere, albo też opisuje wiernie zdarzenia lub przeżycia, w których autor kiedyś brał udział lub które w nim się rozgrywają. Usprawiedliwione wydaje się takie traktowanie dzieła literackiego tam, gdzie mamy do czynienia np. z pamiętnikiem lub z taką czy inną postacią listu. Bywa ono jednakże stosowane także w odniesieniu do innego rodzaju dzieł sztuki literackiej, np. do liryki refleksyjnej lub erotycznej, a także np. do opowieści lub dramatu. Tu już jedynie pośrednio, przez przeprowadzenie specjalnych interpretacji dzieła naświetla się je w ten sposób, że w następstwie tego sprawa szczerości czy „prawdziwości“ dzieła nabiera charakteru do pewnego stopnia uzasadnionego zagadnienia. Zazwyczaj konfrontuje się wówczas dzieło z informacjami o autorze, uzyskiwanymi na innej drodze, np. przez sprawozdanie historyczne, przez plotki jego znajomych itp. I zależnie od tego, czy te informacje zgadzają się z tym, co się w samym dziele wyinterpretowuje, dochodzi się do przyznania dziełu „prawdziwości“ lub do odmówienia mu jej.

Vb. „Prawdziwość“ jako „dojrzałość“ dzieła.

W innym znaczeniu uważa się dzieło za „prawdziwe“, gdy dzieło w jego faktycznej postaci zestawia się z zamierzeniami arty-



stycznymi jego autora. Jeżeli mianowicie jest ono widowym i udatnym ucieleśnieniem tych zamierzeń, wówczas uważa się je często za „prawdziwe“, jako że wiernie je oddaje. Takie dzieło, w pełni i wiernie realizujące zamierzenia artystyczne autora, należało by raczej nazywać „dojrzałym“. Nota bene, dzieło w tym znaczeniu dojrzałe, może zarazem zdradzać niedojrzałość życiową czy artystyczną autora i posiadać jako dzieło sztuki różne braki pod względem artystycznym i być przez to w innym znaczeniu „niedojrzałe“. Ale to już inna sprawa.

Możliwe są przy tym dwa wypadki: albo jest tak, że o zamierzeniach autora dowiadujemy się z samego dzieła, z jego szczególnych własności kompozycyjnych czy strukturalnych, albo też ze źródeł postronnych, np. z oświadczeń samego autora, z informacji jego znajomych itp. „Dojrzałość“ jako adekwatna realizacja zamierzeń autora jest szczególnie wtedy widoczna, gdy z samego dzieła dadzą się odczytać jego zamierzenia.

Vc. „Prawdziwość“ jako wierność wyrażania się autora w dziele.

Z samego dzieła można też nieraz „odczytać“, czy dzieło jest „szczerze“ i prawdziwie nas informuje o autorze, o jego stanie psychicznym, o jego osobowości lub o osobowości człowieka w ogóle, jeżeli dzieło jest „wyrazem“ psychiki autora, jeżeli spełnia funkcję wyrażania.

Nie wszystkie dzieła sztuki, a nawet nie wszystkie dzieła sztuki literackiej ją spełniają. Jest to bowiem całkiem specjalna funkcja, do której spełnienia dzieło musi być odpowiednio przygotowane, lub inaczej powiedziawszy, musi mieć całkiem szczególne sprawności. Spełnia ją w sposób szczególnie sprawny np. dobra liryka. Jeżeli dzieło nie posiada tych sprawności — a zależne to jest m. in. od jego typu! —, to albo jej w ogóle nie spełnia, albo też spełnia ją wadliwie, tzn. przejawia stan psychiczny i własności psychiki autora błędnie, częściowo, w różnego rodzaju skrótach i przekrzywieniach.

Nie od wszystkich też dzieł należy domagać się, by tę funkcję spełniały, bo właśnie jako funkcja specjalna, nie może być realizowana przez wszystkie dzieła sztuki. Toteż z całkiem inną sytuacją mamy do czynienia tam, gdzie nie bacząc na to, czy pewne dzieło sztuki nadaje się w swej strukturze do tego, by „wyrażać“ psychikę autora, jakby gwałtem chcemy go do tej funkcji nagiąć i nie mogąc się nią posłużyć (bo jej właśnie w danym utworze nie ma) staramy się jedynie wnioskować na podstawie posiadanych przez dzieło niektórych jego obiektywnych właściwości o właściwościach psychiki jego autora. Wówczas o tej „prawdziwości“, która występuje tam, gdzie funkcja wyrażania jest sprawna i widomie narzuca nam szczególny stan lub właściwość psychiczną autora, nie może być mowy, choćbyśmy nawet wiele trafnych uwag mogli z dzieła wywnioskować o jego autorze.

Trzeba przy tym pamiętać, że słowo „autor“ jest w tym wypadku wieloznaczne i bywa używane w trojakim, wyraźnie nie odróżnianym znaczeniu:

1) „Autor“ znaczy raz tyle, co pewien człowiek realny, transcendentny w stosunku do dzieła, którego jest wytwórcą, a więc znany nam skądinąd (z życia, z informacji postronnych itp.), np. Adam Mickiewicz, czy Jarosław Iwazkiewicz, prezes Związku Zawodowego Literatów itp.

2) „Autor“ jako podmiot p r z e d s t a w i o n y w samym dziele (w szczególności literackim), czy to jako ten, który „sam o sobie“ opowiada i swoje losy spleta z losami osób należących do świata przedstawionego w dziele, czy też jako np. podmiot liryczny, do którego obecności w dziele (w warstwie jego przedmiotów przedstawionych) dochodzi dzięki funkcji wyrażania, jaką spełniają w niektórych dziełach sztuki literackiej twory językowe, wchodzące w skład dzieła. (Nie wszystkie twory językowe to czynią i nie od wszystkich należy się tego domagać!). „Autor“ w tym znaczeniu stanowi jeden ze s k ł a d n i k ó w dzieła. Nie musi ono być koniecznie utworem lirycznym, może być równie dobrze dziełem dramatycznym (gdy wśród osób działających pojawia się „autor“), albo też np. w malarstwie autoportretem. W tych ostatnich wypadkach „autor“ nie jest jednak przedmiotem „wyrażonym“ przez niektóre elementy dzieła, lecz „przedstawionym“ przedmiotowo przy pomocy środków przedstawiających, właściwych danej sztuce lub jej odmianie.

3) „Autor“ jako p r z y n a l e ż n y do danego dzieła sztuki podmiot s p r a w c z y, który jednakowoż jest zarówno w istnieniu swym jak i we własnościach, sprawnościach twórczych, w strukturze psychicznej, w upodobaniach, postawie wobec świata i w sposobie jego pojmowania itd., w y z n a c z o n y przez samo dzieło, tak iż z dzieła i tylko z dzieła dowiadujemy się o nim. Jako tylko przynależny do dzieła jest on także transcendentny w stosunku do niego. Przynależy on do dzieła właśnie dlatego, że po pierwsze dzieło sztuki nie jest przedmiotem samoistnym i bytowo pierwotnym, lecz jest przedmiotem bytowo pochodnym (jest wyraźnie w y t w o r e m c z y m ś) i bytowo niesamoistnym, a po wtóre dlatego, że nosi na sobie ś l a d y d z i a ł a l n o ś c i i o s o b o w o ś c i swego twórcy. Tylko trzeba je umieć wynaleźć i nie trzeba „autora“ w tym znaczeniu mieszać z pewnym znanym nam skądinąd człowiekiem i nie należy zbierać o nim wiadomości przez gromadzenie plotek życiowych o pewnym człowieku, o którym wiemy, że jest „autorem“ dzieła w pierwszym z rozróżnionych tu znaczeń.

Jakie są stosunki między „autorami“ w trzech różnych znaczeniach, to jest nowe zagadnienie, którego nie należy przesądzać z góry w sensie ich utożsamienia (przeciwnie, w wielu wypadkach utożsamienie to prowadzi do jaskrawych fałszów). Tym samym i sprawa „prawdziwości“ dzieła w sensie czy to szczerości, czy sprawności jego funkcji wyrażania, czy wreszcie w sensie dojrzałości dzieła, różnicuje się w zależności od tego, w jakim znaczeniu ma się przy tym na oku „autora“.

## VI. Prawdziwość dzieła jako sprawność (siła) jego działania na perceptorą.

Istnieją dzieła sztuki, które mają potencję bardzo silnego działania na widza czy czytelnika, i inne, które pod tym względem są znacznie „słabsze“, a nawet zupełnie „martwe“. Mając to na względzie można by, idąc w ślad za Herderem lub u nas Zygmuntem Lempickim, pojmować w ogóle dzieło sztuki jako pewnego rodzaju zbiornik energii, jako źródło swoistej mocy \*). Działanie jego może być przy tym różnego rodzaju. Może to być działanie estetyczne, propagandowe, przekonywujące, umoralniające lub gorszące itp. I tylko jeden z tych sposobów działania jest dlań jako dla dzieła sztuki właściwy, inne zaś przysługują mu tylko ubocznie lub pochodnie. W każdym razie mając tę jego moc działania na oku mówiono nieraz o „prawdziwości“ dzieła sztuki. Przy tym jeszcze w trojaki sposób o tym mówiono (nie precyzując zresztą wyraźnie pojęcia, którym się przy tym posługiwano). Raz tak, że powiada się, iż dzieło moc swą działania posiada, jeżeli jest „prawdziwe“ (nie wiadomo przy tym dobrze, w jakim znaczeniu), albo odwrotnie, że jeżeli tę moc posiada, to jest „prawdziwe“ (znów nie wiadomo w jakim znaczeniu!), albo wreszcie, że w tym właśnie jest „prawdziwe“, że tę szczególną moc działania w sobie zawiera. W związku z tym ostatnim nasuwa się jeszcze jedno często używane pojęcie „prawdziwości“ dzieła sztuki, mianowicie:

## VII. „Prawdziwe“ dzieło sztuki.

Dzieło sztuki jest w tym znaczeniu „prawdziwe“, że jest „naprawdę“ (wartościowym) dziełem sztuki. Prawdziwość tu występuje w tym znaczeniu, w jakim mówimy np., że pewien kamień jest „prawdziwym brylantem“, a nie np. kawałkiem z ręcznie oszlifowanego szkła, że nie jest imitacją, podrobieniem, które tylko udaje brylant, ale nim „naprawdę“ nie jest. Z tym tylko zastrzeżeniem, że gdy mowa o „prawdziwym“ dziele sztuki w tym znaczeniu, to zarazem pojęcie dzieła sztuki zacieśnia się w ten sposób, że rozumie się przez to wyłącznie dzieło sztuki wartościowe, i to wartościowe właśnie jako dzieło sztuki, a nie z jakichś innych, dla niego tylko ubocznych lub pochodnych względów.

## VIII. „Prawda“ w dziele sztuki jako „idea“ w nim zawarta.

Tę zaś wartościowość dzieła sztuki łączy się raz jeszcze z „prawdziwością“, która w sposób niesprecyzowany jakoś stoi w związku z różnymi już omówionymi „prawdziwościami“, a zarazem ciąży ku temu znaczeniu, że dzieło w sobie pewną „prawdę“ zawiera, prawda zaś ta nie ma być niczym innym, jak „idea“ dzieła. Ale z pojawieniem

\*) Por. artykuł Z. Lempickiego w „Wiadomościach Literackich“ z roku 1932 pt. „Moc i działanie“.

się pojęcia „idei dzieła sztuki“, wytwarza się nowy spór. O jej istnienie w dziele sztuki walczą ci z krytyków czy teoretyków sztuki, którzy poprzez dzieło sztuki chcą się doszukać tzw. „ideologii“ autora; jej istnieniu zaprzeczają tzw. formalisci, którzy w dziele sztuki widzą jedynie tzw. „formę“ (w wieloraki sposób ją rozumiejąc). Ale wprowadzenie pojęcia „idei“ dzieła sztuki wikła ze swej strony całą sprawę „prawdziwości“, albowiem zdołano dokoła tego pojęcia zgromadzić tyle niesprecyzowanych pojęć, teoryj i sprzecznych ze sobą różnych tendencji, częstokroć pozanaukowych, że rzecz ta wymagałaby osobnych dłuższych rozważań, żeby grunt pojęciowy na tyle oczyścić, by możliwe było w ogóle rozpoczęcie dyskusji na ten temat \*).

### Zakończenie.

Po tych wszystkich pojęciowych rozróżnieniach może bardziej plastycznym i sprecyzowanym wyda się poruszone na wstępie pytanie, czy dzieło sztuki „prawdziwe“ w tym znaczeniu, że jest n a p r a w d ę wartościowym dziełem s z t u k i, musi być zarazem „prawdziwe“ w i n n y c h, poprzednio wyłuszczonych znaczeniach, a jeżeli tak, to w jakich, czy we wszystkich tu omówionych, czy tylko w niektórych, czy może w jeszcze jakim całkiem innym znaczeniu. I czy ta „prawdziwość“ w tych różnych znaczeniach, gdyby istotnie była n i e z b ę d n y m warunkiem tego, że dzieło jest „naprawdę“ wartościowym (artystycznie lub inaczej) dziełem sztuki, jest zarazem już w y s t a r c z a j ą c y m warunkiem tego, czy też wcale do tego nie wystarcza, a trzeba jeszcze jakichś innych właściwości dzieła, by ono było „naprawdę“ dziełem sztuki. I wreszcie: czy owe „prawdziwości“ w rozmaitych znaczeniach są — jak to już poruszyłem u samego wstępu tych uwag — wszystkie same dla siebie wartościami, a jeżeli tak, to czy wszystkie są wartościami a r t y s t y c z n y m i (ewentualnie e s t e t y c z n y m i) czy — nawet, gdyby nie były niezbędne, ani wystarczające dla wartości dzieła — w każdym wypadku swego występowania w dziele w z m a g a j ą wartość dzieła sztuki, czy też tylko wzbogacają jego naturę, przyczyniają się do jego ogólnej wartości, ale w całkiem innym, nie artystycznym znaczeniu.

Żeby na te pytania móc dać odpowiedź, trzeba m. in. nie tylko w każdym wypadku bardzo skrupulatnie baczyć na to, o jakiego rodzaju „prawdziwość“ nam chodzi, ale nadto z jakiego rodzaju dziełem sztuki mamy do czynienia, a wreszcie, w jaki sposób z nim obcujemy: czy tak, że ono j a k o d z i e ł o s z t u k i może się do nas odezwać i całą

\*) Być może, że będę miał możność tą sprawą się jeszcze kiedyś osobno zająć. By zaś nie ściągnąć na siebie zarzutu, iż staram się jakoś wymigać od zajęcia w tej sprawie wyraźnego stanowiska, pozwolę sobie powołać się na moją przez 16 laty wydaną książkę o dziele literackim, w której starałem się wyłuszczyć, w jakich — jak sądzę, usprawiedliwionych znaczeniach — dzieło sztuki literackiej może posiadać swą „ideę“. Powiedziałem to tam w sposób bardzo szkicowy, ale — jak sądzę — dostatecznie zrozumiały, by mię za „formalistę“ nie uważano.

swą krasę nam odsłonić, a odsłoniwszy odpowiednio na nas podzielać, czy też tak, że przechodzimy mimo jego kras i używamy go i nadużywamy do całkiem innych celów, być może nawet życiowo lub z innych względów bardzo doniosłych, ale w każdym razie innych.

Rozważanie tych wszystkich spraw przekracza już ramy tego szkicu, ale uwagi w nim zawarte są, jak sądzę, niezbędne, by móc rozpocząć dyskusję w sposób rokujący pewne nadzieje, że uda się rozwikłać trudności, które się w tych sprawach na każdym kroku nasuwają.

Na zakończenie pragnę wysunąć propozycję terminologiczną: wydaje mi się, że byłoby rzeczą wskazaną posługiwać się słowem „prawda“ i „prawdziwość“ wyłącznie w znaczeniu logicznym, resp. poznawczym, omówionym sub I, natomiast we wszystkich pozostałych wypadkach czy to wprowadzić terminy i określenia przeze mnie tu zaproponowane, czy też wynaleźć jakieś inne odpowiednie słowa, które by w sposób jednoznaczny były związane z pojęciami, które tu starałem się ustalić.

W Krakowie, 1946 r.

*Zenon Klemensiewicz*

### JAK CHARAKTERYZOWAĆ JĘZYK OSOBNICZY?

Praca niniejsza jest próbą schematycznego ujęcia zagadnień szczegółowych wiążących się z charakterystyką języka osobników, zwłaszcza twórczych. Potrzeba takich charakterystyk językowych jest oczywista. Żądał ich bodaj że pierwszy Antoni Bądzkiewicz w r. 1885 w artykule pt. „Projekt nowego opracowania Pana Tadeusza“ Muzeum I; dotyczyła tych spraw pośrednio pamiętna dyskusja o stylistyce rozwinięta na łamach Języka Polskiego VII w r. 1922, a wywołana referatem St. Wędkiewicza „O tzw. stylistyce“. Chyba ostatni przed wojną domaga się zajęcia tą sprawą K. Nitsch w artykule „Z zagadnień języka Mickiewicza“ JP XIX, który kończy słowami: „...uważałem za obowiązek poruszyć sumienie i literatów i językoznawców“. T. Milewski w r. 1939 podjął z nowej płaszczyzny teoretycznej zagadnienie stylu i stylistyki. Ja pragnąłbym oświetlić bodaj szkicowo charakterystykę językową jako zagadnienie i zadanie lingwistyczne.

Zacząć wypadnie te rozważania przecież od rozgraniczenia zjawiska i pojęcia języka i stylu, to bowiem określi nam przedmiot charakterystyki językowej.

Język osobniczy jest to system wyrazów, typów fleksyjnych, typów słowotwórczych, schematów i szablonów syntaktycznych, który stanowiąc pewien ułamek języka zbiorowiskowego, przechowuje się w świadomości osobniczej w postaci psychicznych przedstawień. Jest to zarazem zasób możliwości wypowiedzi, które osobnik realizuje w mowie. Ze względu na swoje społeczne tło i na celowość społeczną, mianowicie zrozumiałość aktów językowego porozumienia się, podlega ta realizacja języka

w mowie pewnym normom, które istnieją w świadomości osobniczej jako przekonanie o ponadindywidualnej konieczności przestrzegania pewnych społecznym zwyczajem ustalonych środków społeczno-językowego obcowania. Z tego stanowiska można dopatrywać się w języku osobniczym systemu norm fonologicznych, morfologicznych, syntaktycznych i leksykalnych, będącego znów wycinkiem takiegoż systemu norm w języku zbiorowskim.

Mowa polega na kształtowaniu — zaczerpniętych z rozporządzonego osobniczego zasobu wyrazów, typów fleksyjnych, typów słotwórczych, morfologicznych, syntaktycznych i leksykalnych — w jednorazowe, przemijające wypowiedzi, które stanowią układy, struktury wyrazowe z określoną funkcją komunikatywną przekazania słuchaczowi pewnych treści intelektualnych, pochodzących z przebiegów myślenia, ewentualnie ponadto z określoną funkcją ekspresywną i autorytatywną objawienia słuchaczowi stanów uczuciowych oraz dążeń i pragnień osobnika mówiącego.

W mowie można wyróżnić dwie czynności: jedną z nich jest realizacja, czyli zmysłowe udostępnienie zawartości wypowiedzi za pomocą głosu, ewentualnie głosu zapisanego; tę czynność nazwiemy mówieniem względnie pisanem. Drugą jest kształtowanie zawartości wypowiedzi takie, iżby ona spełniła zamierzoną przez mówiącego funkcję komunikatywną, ewentualnie także ekspresywną i autorytatywną; tę czynność nazwiemy stylizacją.

Już mówienie posiada wybitne cechy osobnicze, jak barwa i wysokość głosu, tempo mówienia, bezwzględny iloczas, swoisty sposób wymawiania głosek. Wiązą się te cechy mówienia z pewnymi właściwościami wrodzonymi lub nabytymi osobnika, jak budowa wiązań głosowych, stan narządów mownych, temperament, uczuciowość, przyzwyczajenia wzięte od środowiska itd.

Ale szczególnie uwydatnia się to osobnicze piętno w stylizacji. Zależy ona od wrodzonych i nabytych właściwości mówiącego, trwałych, jak sposób myślenia, wiedza i wykształcenie, sposób odczuwania i chęć; dalej od niektórych z tych właściwości aktualizujących się ze szczególną siłą właśnie w chwili danej wypowiedzi; od jej tematu i motywu, rodzaju formalnego, zamierzonej funkcji i skuteczności, od jakości odbiorcy wypowiedzi itd.

Zespół właściwych osobnikowi tendencji stylizacyjnych, czyli tendencji kształtowania wypowiedzi jako pewnych struktur wyrazowych, nazywamy stylem.

Ze względu na warunki i cele stylizacji rozróżniam dwa zasadnicze jej rodzaje, czyli dwa style:

1. Styl samorzutny wynikający z osobniczych właściwości mówiącego, który jednakże nie zajmuje postawy świadomie oceniającej własne wypowiedzi, a tym mniej postawy świadomie wyborczej, przejawiającej się w unyślnym użyciu pewnych sposobów mowy dla osiągnięcia określonych i pożądaných jej skutków u słuchacza. Samorzutny styl spotykamy w najbardziej

nawet bezpretensjonalnych wypowiedziach i dlatego można uznać za słuszne spostrzeżenie, iż każdy człowiek ma swój styl mowy, względnie na odwrót, iż styl to człowiek. Z czego wcale nie wynika, iż ten styl samorzutny u każdego osobnika jest odrębny, co dopiero oryginalny; oczywiście styl mowy samorzutny jest u mnóstwa osobników bardzo podobny, ponieważ i ci osobnicy nie są w swoich osobniczych właściwościach silniej zróżnicowani, a właściwości te są ubogie ilościowo i jakościowo i utrzymują się na poziomie pewnej przeciętności.

2. Styl umyślny wynikający z osobniczych właściwości mówiącego oraz z jego świadomego wysiłku w chwili mówienia, iżby przez swoją wypowiedź osiągnąć zamierzoną i pożądaną reakcję psychiczną słuchacza-odbiorcy. Może nią być lepsze, jak najlepsze zrozumienie wypowiedzi, np. u wykładającego profesora, i dlatego nie godziłbym się z Ballym, aby upatrywać cele i istotę stylizacji jedynie w sferze uczuciowej. Ale niewątpliwie w wielu wypadkach, może w ich znacznej większości, wysiłek stylizacyjny chce wywołać pewne wzruszenia, nastroje, poruszenia woli. Styl umyślny okazuje się w najrozmaitszych przejawach mowy, nawet w pospolitych, potocznych rozmowach, w których najczęściej stylizacja samorzutna przeplata się ze stylizacją umyślną.

Ale tłem wyłącznej stylizacji umyślnej jest twórczość językowo-artystyczna, twórczość literacka. I ona właśnie stanowi pierwszorzędne zagadnienie i pole działania tzw. stylistyki, jako nauki o stylizacji i o stylu. Do rozwiązania tego zagadnienia musi zmierzać stylistyka przez analizę utworu: a) jako przejawu osobowości twórcy, jak chce szkoła idealistów; b) jako dzieła, wytworu obdarzonego własnym bytem strukturalnym i swoistą funkcją życiową, w którym to kierunku idzie szkoła formalna. Idzie o dostarczenie obrazu zasobu środków i sposobów stylizacyjnych autora oraz o odpowiedź w szczegółowych wypadkach, dlaczego i po co autor użył właśnie takiego środka czy sposobu stylizacyjnego. Przegląd zagadnień stylistyki znajdujemy w artykułach T. Milewskiego „O zakresie i przedmiocie badań stylistycznych“ JP XXIV i St. Wędkiewicza „O tzw. stylistyce“ JP VII. Natura tych zagadnień sprawia, że sprawę stylu powinni mieć na uwadze przede wszystkim badacze i znawcy literatury, którzy mogliby spośród siebie wyławiać specjalnie do tej pracy przygotowanych lingwistycznie naukowców.

Nie zatrzymuję się tutaj nad pytaniem, czy badania stylistyczne są praktycznie możliwe i czy dadzą jakieś wyniki dla nauki wartościowe. Sądzę, że tak, chociaż trudno zaprzeczyć, iż trzeba będzie dużo czasu i wiele olbrzymiego trudu, aby wykonać i wydoskonalić narzędzia i metody pracy badawczej w dziedzinie stylistycznej; a i wtedy nawet zadowalające opracowanie stylu osobniczego wymagać będzie od badacza żmudnych, drobniawych, nieraz nudnych poszukiwań w analizie, a lotności pomysłów i delikatnej intuicji wspartej wrażliwością estetyczną w syntezie. Chyba przede wszystkim należałoby się zająć stylem wielkich osobowości językowiedczych; jest to i dla ich zrozumienia potrzebne

i ważne, ale również dla rozwijania i doskonalenia pracy stylistyków pożyteczne. Niezawodnie styl samorzutny przeciętnego człowieka jest dla naukowego ujęcia także ciekawy, zwłaszcza przez to, że wskutek swojej przeciętności staje się typowym, a więc odsłania pewne ogólniejsze tendencje stylizacyjne, których uchwycenie i określenie miałyby szczególniejszą wartość dla naukowego poznania; ale do tego zadania powinnyby stylistyka przystąpić później, zgromadziwszy doświadczenia w badaniach nad wielkimi stylistami. Wtedy też przy badaniu stylów indywidualnych ludzi przeciętnych trzeba będzie umiejętnie te miarodajne indywidualia wybierać, aby na podstawie ich stylów dotrzeć do pewnych uogólnień o stylu pewnych typów ludzkich, grup, zawodów itp. Jak w badaniach dialektologicznych wybrane stosunkowo nieliczne punkty, a w tych punktach wybrane nieliczne obiekty — muszą dać podstawę dla daleko sięgających uogólnień o gwarze pewnego obszaru, tak i tutaj wybór i dobór metodyczny obiektów badawczych może uprościć pracę nie obniżając wartości jej owoców. Słuszna bowiem jest obawa, że zbadanie stylów indywidualnych w masie jest praktycznie niemożliwe, a teoretycznie byłoby bez wartości, ponieważ w wyniku dałoby najprawdopodobniej zupełnie rozprószenie spostrzeżeń i sądów, na czym żadnej syntezy nie udałoby się zbudować. I wobec tego chce się pracę skierować raczej ku studiom uogólniającym tendencje stylizacyjne; to słuszne, ale przecież do jakiegokolwiek żywego i w życiu oparcie mającego uogólnienia można i trzeba będzie dojść poprzez analizę stylów indywidualnych.

Tymi uwagami rozstajemy się z zagadnieniem stylu i stylistyki, zwracając się ku charakterystyce języka, która stanowi niewątpliwy obowiązek lingwisty jakò znawcy języka. Z powyższych rozważań wynika, że właściwie nie może on dotrzeć bezpośrednio do języka osobniczego, a zawsze poznaje go w stylizowanych wytworach mowy, ewentualnie graficznie utrwalonych, oraz za jej pośrednictwem. I w tym sensie język i styl spływają niejako razem. Ale właśnie badanie języka powinno wyosobnić składniki tego, co w mowie stanowi jakąś stylizowaną strukturę, ma wydobyć zasób tworów wyrazowych ukształtowanych wedle norm fonologicznych, morfologicznych, syntaktycznych i leksykalnych, które musiały istnieć w pokładach świadomości jednostki, skoro zostały zrealizowane w jej mowie.

Atoli przy głębszym zastanowieniu pojęcie „język jednostki, język osobniczy“ nie przedstawia się zupełnie jasno i jednoznacznie. Zapewne założyć musimy, że wszystko, co dany osobnik powie czy napisze, czyli wszystko, co ustylizuje w mowie, musi mieć swój odpowiednik w jego języku. Parafrazując zasadę sensualistów, iż nic nie ma w umyśle, czego nie było wprzód w zmysłowym spostrzeżeniu, można powiedzieć, że nie ma niczego w mowie, czego by wprzód nie było w języku. Ale sprawy tej nie można w tak prosty sposób załatwić. Bo np. każdy z wyrazów użytych przez Reymonta w „Chłopach“ był w języku autora, ale czy taki właśnie był język Reymonta? Albo każda z wypowiedzi Papkina musiała jakoś istnieć w języku Fredry, ale czy takimi wypowiedziami przemawiał sam Fredro? Ani Reymont nie mówił językiem „Chłopów“, ani Fredro językiem Papkina.



Okazuje się tedy, że w języku osobniczym trzeba niekiedy wyróżnić dwa złoże: własne i postronne. Można to nieźle powiązać z wyróżnionymi poprzednio dwoma rodzajami stylu: samorzutnym i umyślnym. Własne złoże językowe to niejako przyrodzony zasób, który podlega stylizacji samorzutnej\*). Postronne złoże językowe to zasób zdobywany przez osobnika świadomie nieraz w wymyślnych poszukiwaniach po słownikach, w specjalnych studiach książek, okolic, ludzi. Wyzyskuje to złoże postronne autor celowo w stylizacji umyślnej; jeśli np. dla wywołania złudzenia odległej epoki posługuje się archaizmami, albo dla uwydatnienia kolorytu lokalnego dialektyzmami lub regionalizmami, jeśli dla nadania mowie jakiejś postaci literackiej znamion charakterystycznych włoży w jej usta jakieś swoiste, wyrazy, wyrażenia, każe jej w osobliwy sposób wiązać zdania, wymawiać głoski itp. — to we wszystkich takich i podobnych wypadkach nie wyzyskuje własnego złoże językowego, ale czerpie ze złoże postronne\*\*). Udział złoże postronne w stylizacji umyślnej może być różny; na jednym krańcu znajdują się utwory bez jakiegokolwiek przymieszki składników złoże postronne, a więc ukształtowane wyłącznie z zasobów własnego złoże językowego osobniczego; na drugim krańcu będą utwory stylizacji umyślnej, ukształtowane przeważnie z zasobów złoże własnego, np. „Chłopi“ Reymonta, „Dziw“ Bechcyc-Rudnickich. Między tymi krańcami znajdują się utwory stylizacji umyślnej przy wyzyskaniu własnego i postronne złoże w języku twórcy w najrozmaitszym stosunku ilościowym i jakościowym.

W tym związku okazuje się, że można mówić także o języku pewnego utworu, np. „Pana Balcera w Brazylii“, albo pewnej postaci, np. Zagłoby, rozumiejąc to tak, że ów język w dużej swojej części należał do postronne złoże językowego w języku autora, który je wyzyskał przy umyślnej stylizacji utworu czy mowy postaci.

Jakież stąd wynikną następstwa przy badaniu i charakterystyce języka osobniczego? Pierwszym zadaniem musi być opis złoże własnego, a u osobników, których mowę znamionuje styl samorzutny, opis języka osobniczego w ogóle się na tym wyczerpuje. Dalszym zadaniem będzie opis złoże postronne, które ewentualnie rozpadnie się jeszcze na warstwy, tak np. w postronnym złoże języka Reymonta obok warstwy dialektyzmów i stylizowanych dialektyzmów z „Chłopów“ będzie warstwa archaizmów z „Roku 1794“; takiej analizy wymaga język tych osobników, którzy za jeden z środków stylizacji umyślnej uważają tworzenie języka czy języków odrębnych od własnego. Dla poznania złoże własnego w całym języku pisanym oddadzą najlepsze usługi listy, pamiętniki, zwłaszcza

\*) Oczywiście nie znaczy to, że własnego złoże językowego nie można użyć do stylizacji umyślnej, lub inaczej, że stylizacja umyślna nie może się ograniczyć do złoże własnego.

\*\*) Znow dla uniknięcia nieporozumień zaznaczamy, że stylizacja umyślna nie musi się uciekać do złoże postronne, a znow w złoże własnym użytym do stylizacji samorzutnej mogą się znaleźć: dialektyzmy, regionalizmy i nawet archaizmy, które weszły do języka osobniczego drogą naturalnego przenikania z otoczenia.

gdy powstały bez widocznego zamiaru oddziaływania na masowego czytelnika; na drugim miejscu wymienilibym utwory o charakterze wyłącznym lub przeważnie intelektualnym, ponieważ nieobecność żywiołu uczuciowego i autorytatywnego pozwala przyjąć z dużym prawdopodobieństwem, że autor nie przekroczył granicy zasobów złoża własnego. W innych utworach udział złoża postronnego może być — jak to widzieliśmy — różnego stopnia i różnej jakości. Dłuższe obcowanie z autorem, znajomość kolei jego życia i działalności twórczej itd. ułatwi rozstrzygnięcie wielu wątpliwości. Najłatwiej wykryć złoże postronne w stylizacyjnych zabiegach: archaizacji, dialektyzacji i indywidualizacji mowy utworu lub postaci. W wielu szczegółowych wypadkach nie zdołamy orzec z całą stanowczością, czy jakiś przejaw językowy należy do złoża własnego czy postronnego w języku autora. Nie stanowi to jednak jakiegoś istotnego niedostatku badania, którego wyniki nie mogą przecież dotyczyć szczegółów, ani mierzyć się drobiazgami, powinny bowiem dać obraz przejrzysty całości języka osobniczego. Jeśli tedy uda się nam wykryć złoże postronne, ewentualnie jakieś jego warstwy, zasadniczo scharakteryzować jego jakość i ująć również w sposób zasadniczy jego ilościowy stosunek do złoża własnego, to zadanie lingwisty zostało spełnione. Niejedno zagadnienie nie rozwiązane na płaszczyźnie badań lingwistycznych może się doczekać wyświetlenia na płaszczyźnie badań stylistycznych.

Przechodzę do podstawowych wskazówek analizy języka osobniczego dla celów charakterystyki.

Zaczynamy od g ł o s o w n i. Gdyby szło o charakterystykę języka, który znamy z żywej mowy, sprawa nie przedstawiałaby większych trudności. Jeśli natomiast badamy język osobniczy na podstawie dzieł pisanych, a to się dzieje właśnie najczęściej, możemy o g ł o s o w n i orzekać tylko pośrednio wyzyskując grafikę i ortografię autora. A to znów tylko o tyle, o ile autor okazuje w tym zakresie pewną niezależność i samodzielność, a nie poddaje się lojalnie obowiązującym współcześnie zasadom poprawnej pisowni. Dlatego w odniesieniu do pisarzy ostatnich dziesięcioleci mniej tu będziemy mieli materiału, ponieważ mimo wszystkich oporów unifikacja sposobu pisania poczyniła olbrzymie postępy w porównaniu z epoką przed XIX stuleciem. Oczywiście i to musi się mieć na uwadze, że ortografia pracy drukowanej nie musi być autorską, ale korektora, który dociąga do zasad uznawanej przez siebie czy wydawnictwo ortografii, nieraz w szczegółach fałszywie rozumianych. Należało by tedy dotrzeć do rękopisu, który dopiero odsłoniłby prawdziwy stan rzeczy. W odniesieniu do autora, który nie przestrzega jakiegś powszechniejszej ortografii, trzeba zdać sobie sprawę z tego, czy ma on własną ortografię względnie, jakie zajmuje stanowisko względem współcześnie stosowanego lub stosowanych systemów ortograficznych. Z osobliwych przyzwyczajzeń i niekonsekwencji graficznych i ortograficznych można snuć wnioski o wymawianiu głosek. Czasem osobliwa pisownia wyrazu pozwala przypuszczać, jak go autor wymawiał, np.: *warsztat//warstat, śpiew//spiew, szklany//szklanny, kościółek//kościółek, osioł//osiel, stanął//stanął*; jak pojmował jego etymologię, np. *pasorzyt//pasożyt*, lub budowę morfologiczną, np.: *mięki//miękki, radca//radzca, cudzoziemczyzna//cudzo-*

**ziemszczyzna.** Trzeba by też w miarę możliwości stwierdzić, jak się realizują w mowie autora żywe tendencje zmian kombinatorycznych, np. **piędziesiąt//piędziesiąt, najmileńszy najmilejszy**, a jak utrzymują się w niej tradycyjne opozycje morfologiczne, np. **bólu//bolu, oddziale//oddziałe, okrąg//okrąg, niewiaście//niewieście, wlekę//wlokę.**

W ostatecznym wyniku powinno by się ustalić system fonologiczny autora i wartość wymawianiową pojedynczych fonemów. Jego szczegóły mogą nieraz dopuścić wnioski o gwarowym lub regionalnym podłożu wymowy autora, w czym dopomogą nam wskazówki biograficzne.

W zakresie **s ł o w o t w ó r s t w a** należy sporządzić przegląd spotykanych w języku autora formacji słowotwórczych, co nas pouczy o stosunku ich zasobu w języku osobniczym do zasobu ogólnego; przy formacjach słowotwórczych ulubionych przez pisarza byłyby pożyteczne bliższe dane ilościowe, np. deminutiva Reja.

Na tym ogólnym tle musimy się zająć szczegółowym zbadaniem nowotworów. Nie pomijamy przy tym trudności rozstrzygnięcia, czy pewien nowotwór jest własnością danego pisarza, czy też któregoś ze współczesnych. Można by te nowotwory sklasyfikować w sposób następujący:

- a) wyrazy pojedyncze :
  - aa) nowotwory rdzenne na wzór istniejących rdzennych, np. **nęka/troska, włada/władczyni,**
  - bb) z nowymi przyrostkami, np. **cieplisty, pracny,**
  - cc) z nowymi przedrostkami, np. **naszept, zastrach, dopolny,**
  - dd) bez tradycyjnego przyrostka, np. **zachryp, zamilk,**
  - ee) bez tradycyjnego przedrostka, np. **patrzność;**
- b) wyrazy złożone :
  - aa) złożenia, np. **pięknopisarstwo, jednobratnia, zębodłubny,**
  - bb) zrosty, np. **samosiebie mówienie, obożetymójące wargi,**
  - cc) zestawienia, np. **dotychpór, copochwila.**

Zarówno wśród wyrazów pojedynczych jak złożonych mogą się trafić formacje, stojące poza przewidzianymi kategoriami. Przy każdym typie formalnym uwydatnić należy jego zawartość znaczeniową i stosowność w zakresie poszczególnych części mowy. W miarę możliwości należy wskazać to tło gwarowe lub regionalne, z którym wiążą się ulubione formacje słowotwórcze autora oraz tendencję jego słowotwórczości.

W dziedzinie **fleksji** należało by ustalić paradygmaty deklinacyjne i koniugacyjne obowiązujące w języku autora, co pozwoli nam na poznanie normy. Na jej tle może się okazać, że autor używa pewnych końcówek inaczej niż przeciętna powszechność współczesna, że pewnych końcówek używa chwiejnie, uzależniając to niekiedy od jakichś przez siebie uznawanych czy wyczuwanych momentów semantycznych. Pouczające przykłady takich poszukiwań za odrębnościami fleksyjnymi w języku pisarzy można znaleźć w artykułach A. Passendorfera w „Języku Polskim“. Byłoby pożądane, aby określić możliwie dokładnie językowe, nie stylowe, warunki użycia równoległych form fleksyjnych oraz podać procentowo ilościowy stosunek ich użycia. Trzeba wreszcie rozważyć,

czy wśród osobliwości fleksyjnych autora są może archaizmy, dialektyzmy, analogizmy udane lub wykolejone.

Opis składni badanego autora można by wykonać w kolejności poszczególnych schematów i szablonów syntaktycznych. Przez schemat syntaktyczny rozumiem przedstawienie idealne, wzór, formułę pewnego stosunku syntaktycznego, np.: podmiot — orzeczenie; podstawa — przydawka przynależnościowa; podstawa — okolicznik sposobu; zdanie — zdanie w stosunku przeciwstawnym; zdanie nadrzędne — zdanie podrzędne celowe itd.; zależnie od potrzeb badawczych schematy te można utrzymywać w postaci dość ogólnej, np. podstawa — okolicznik, albo też specjalizować i precyzować, np. podstawa — dopełnienie czynnika pomocniczego. W te same schematy wciska mówiący wciąż nową, szczegółową zawartość leksykalną swoich wypowiedzi według pewnych szablonów syntaktycznych. Przez szablon syntaktyczny rozumiem przedstawienie idealne, wzór, formułę pewnej struktury językowej, pewnego zespołu form wyrazowych, w której realizuje się dany schemat syntaktyczny. Np. schemat syntaktyczny: podmiot — orzeczenie może się realizować w szablonach syntaktycznych: zaimek 1 os. w mian. — forma 1 os. czasownika 1. poj. lub 1. mn.; zaimek 2 os. w mian. — forma 2 os. czas. 1. poj. lub 1. mn.; mianownik jakiegokolwiek innego zaimka, rzeczownika ud. — 3 os. czas. 1. poj. lub 1. mn.. Według np. szablonu syntaktycznego zrealizowanego przykładowo w wypowiedzeniu: **uczeń pisze**, można kształtować tysiące wypowiedzi realizujących ten sam szablon syntaktyczny. Schemat syntaktyczny dotyczy strony treściowej, szablon syntaktyczny strony formalnej danej struktury. Temu samemu schematowi może odpowiadać więcej szablonów, np. schemat: podstawa — przydawka przynależnościowa można zrealizować w 2 szablonach: np. **dom ojca i uoni ojcowski**; schemat: zdanie — zdanie podrzędne czasu da się zrealizować w szablonach, np. **gdy skończę pisać, pójdę do miasta**; **skoro skończę pisać, pójdę do miasta**; **kiedy skończę pisać, pójdę do miasta**. I na odwrot ten sam szablon syntaktyczny może odpowiadać różnym schematom, np. szablon: mianownik rzeczownika — dopełniacz rzeczownika w szczegółowym wypadku **dom ojca** realizuje schemat: podstawa — przydawka przynależnościowa, w szczegółowym wypadku **skład żelaza** realizuje schemat: podstawa — przydawka opisująca; albo szablon: zdanie — zdanie zaczynające się od spójnika: **że** realizuje w szczegółowym wypadku: **Nie wiem, że chorujesz**, schemat: zdanie nadrzędne — zdanie podrzędne wyjaśniające, a w szczegółowym wypadku: **Zmarzęm, że się cały trzęsę**, realizuje schemat: zdanie nadrzędne — zdanie podrzędne skutkowe. Otóż charakteryzując składnię autora stwierdzimy, że istnieją w niej takie to i takie schematy syntaktyczne realizowane w takich to i takich szablonach syntaktycznych; dla ilustracji starczy po kilka typowych przykładów. Zasadniczo będzie to stan rzeczy panujący w składni języka zbiorowiskowego współczesnego autorowi. Ale — i na to właśnie szczególniejszą zwrócimy uwagę — mogą tam być osobliwości w wyrażaniu pewnych schematów, czyli osobliwe szablony, może być skłonność do szablonów wprawdzie znanych, ale rzadko używanych. Zwłaszcza intere-

sujące będzie, w jaki sposób korzysta autor z istnienia równoległych, można by powiedzieć synonimicznych szablonów syntaktycznych, w rodzaju: **dom ojca//dom ojcowski; wiem, że chorujesz//wiem, iż chorujesz; jaki jest ich stosunek procentowy; w jakich warunkach językowych, nie stylowych, daje pierwszeństwo jednemu z nich.**

Ważne w charakterystyce składni autora będzie wykrycie jego zasadniczej tendencji posługiwania się zdaniem czy równoważnikiem (oznajmieniem); zdaniem czy złożeniem zdaniowym; złożeniem dwuwypowiedzeniowym czy wielowypowiedzeniowym, ewentualnie nawet grupą wielowypowiedzeniową nadmierną lub luźną. W tym związku uwypuklić należy częstotliwość użycia oznajmienia imiesłowowego, jego warunki językowe, jego typy znaczeniowe.

Należy wreszcie ustalić, wedle jakich zasad szykuje autor wyrazy w zdaniu, zdania w złożeniu wypowiedzeniowym; ciekawe będą zwłaszcza takie szczegóły, jak miejsce enklityk: **się, by**, co do których poczucie tradycyjnej normy zaczyna się w świadomości pewnych Polaków chwiać i zacierać.

Jeśli pozwoli na to materiał, można uwydatnić gwarowe czy regionalne tło pewnych osobliwości czy też skłonności składni autora a także ewentualną zależność od składni obcych języków.

Jednym z najtrudniejszych zadań i zagadnień charakterystyki języka osobniczego jest **słownik**. Idealnym rozwiązaniem byłoby zestawienie słownika osobniczego. Porównanie z ogólnym słownikiem języka polskiego dałoby pewne podstawy dla wykazania ilościowych i jakościowych cech słownika osobniczego. Ale w praktyce jest to niewykonalne. Dlatego pomijając to, co w słowniku autora wspólne jest ze słownictwem powszechnym — niestety, otwiera się tu wrota nieuniknionemu subiektywizmowi w ocenie — zwróci badacz uwagę raczej na to, czy, w jakiej ilości, w jakich warunkach językowych jawią się takie warstwy leksykalne, jak archaizmy, dialektyzmy i regionalizmy; nowotwory nie własne (o których mowa w słowotwórstwie), ale przejęte od współczesnych; wyrazy wyszukane; wyrazy spowszechniałe; wyrazy prostackie; wyrazy specjalne z różnych zakresów życiowych; wyrazy zapożyczone; utarte zwroty. Można jeszcze wyróżnić wyrazy szczególnie przez autora ulubione i częściej używane. Wreszcie ważnym przyczynkiem do charakterystyki językowej autora będzie pokazanie, z jakiego zasobu synonimów on korzysta.

A we wszystkich tych poszukiwaniach i wynikach należy rozgraniczyć słownictwo należące do złoza własnego i złoza postronnego w języku autora.

Charakterystyka języka osobniczego jest w zasadzie statyczno-opisowa: rejestruje to, co się w tym języku znajduje, na podstawie dostępnemu badaniu przejawów jego realizacji. Ale można by spojrzeć na język ze stanowiska genetyczno-dynamicznego, tzn. ująć go jako zjawisko stające się w czasie pod wpływem przeróżnych okoliczności; kreśliłobyśmy tak historię języka osobniczego. Studium to trudne, ale niezmiernie ciekawe: wymagałoby nie tylko szczegółowej analizy porów-

nawczej dzieł autora należących do różnych epok jego życia, ale też uwzględnienia biografii zwłaszcza dla wykrycia podłoża dialektycznego czy regionalnego oraz środowiskowego klimatu duchowego w rozwoju języka osobniczego; tu by też należało wskazać ewentualne wpływy literackie, pochodzące z lektury dzieł innych pisarzy.

Na koniec parę uwag o terminach oceny języka. Wydaje mi się, że wystarczyłyby następujące: język bogaty lub ubogi, jako terminy oceny ilościowej zawartości języka; język poprawny lub niepoprawny, jako terminy oceniające stopień podporządkowania się języka osobniczego normom języka zbiorowiskowego; szczegółowym wypadkiem poprawności lub niepoprawności jest obcość lub rodzimność języka; wreszcie na płaszczyźnie porównania języka danego osobnika z językami innych jednostek wyłania się możliwość oceny języka jako oryginalnego względnie nawet nowatorskiego lub też przeciętnego względnie tradycyjnego. Oczywiście każdy z tych terminów może być osłabiony lub wzmocniony określeniami dodatkowymi: bardzo, znacznie, miernie, wyjątkowo, prawie itd. Natomiast używanie w ocenie języka takich wyrazów, jak jasny, energiczny, dosadny, giętki, ostry, prosty, naturalny itp. itp. nie jest uzasadnione, dotyczą one bowiem sposobu kształtowania materiału językowego, czyli stylizacji i stylu.

Kiedy sobie uprzytomnimy, choćby na podstawie tego bardzo zwięzłego zarysu, rozmiary i kierunki pracy prowadzącej do charakterystyki języka osobniczego, nie możemy nie stwierdzić, że jest ona trudna, że wymaga wielu drobiazgowych, różnostronnych studiów analitycznych, które dopiero stanowią podstawę syntezy godnej naukowego zaufania. Im więcej dzieł napisał dany twórca, tym zadanie trudniejsze, ale z drugiej strony, dopiero względna wielkość produkcji autorskiej pozwala oprzeć wnioski charakterystyki na materiale wykluczającym niebezpieczeństwo jednostronnych a nawet przypadkowych uogólnień. Ze tego rodzaju zadanie nie ńęci, trudno się dziwić; dlatego też może nie mamy właściwie żadnych opracowań naukowo naprawdę zadowolających.

Toteż ze względu na praktyczne przybliżenie i ułatwienie rozwiązania tych zagadnień wysunąłbym pod rozwagę dwie możliwości:

1. Ograniczyć charakterystykę języka do znamienych dla niego odrębności, osobliwości, zakładając, że reszta składników jest wspólna temu językowi z przeciętnym językiem współczesnym, o którego stanie dowiadujemy się w dużej mierze z gramatyk danego okresu. W ten sposób można by zaoszczędzić dużo czasu i trudu, którego wymaga budowa gramatyki języka osobniczego w zasadzie niewiele odmiennej od gramatyki przeciętnej. Tak dało by się uporać zwłaszcza z głosownią, fleksją, słowotwórstwem; trochę trudniej ze składnią, najtrudniej ze słownikiem. Oczywiście nie da się zaprzeczyć, że takie ułatwienie i uproszczenie metody badawczej obniża w pewnym stopniu wartość i prawdę wyników; współdziała bowiem nieuchwytny współczynnik podmiotowego uznania, podmiotowej wrażliwości badacza.

Wszakże nie sędzę, iżby błędy stąd pochodzące mogły przybrać rozmiary naprawdę niepokojące; nawet przeoczenia czy fałszywe pojęcia szczegółów nie zdołają przeinaczyć całości obrazu, a o to właśnie idzie. Ważne jednak byłoby wskazywać możliwie ściśle, liczbowo, procentowo stan właściwości osobniczych na tle stanu przeciętnego.

2. Organizować pracę nad charakterystyką języka zespołami. Stosunkowo niewielka część zadania przypadająca na jednego uczestnika zespołu nie obarczy go nadmiernie, nie nadużyje jego zdolności interesowania się takim przedmiotem, co zapobiega błędom. Nadto zyskało by się w ten sposób dużo czasu. Zespół wieloosobowy pod jednolitym kierunkiem, z jednolitymi wskazaniami metody pracy wykonywałby zadanie nie tylko o tyle prędzej, niż jednostka, ile osób w zespole; skracałby się on jeszcze więcej dzięki usunięciu czynnika znużenia, a nawet znużenia, atakującego dotkliwie badacza przykutego zbyt długo do jednostajnej, nie podniecającej roboty gromadzenia materiału. Ostateczna redakcja charakterystyki musiałaby oczywiście wyjść spod ręki doświadczonego znawcy przedmiotu. Przypuszczam, że właśnie podczas studiów uniwersyteckich można by wyzyskać dla tych celów starszych studentów polonistyki z pożytkiem dla sprawy i z niewątpliwą korzyścią ich samych.

Charakterystyka języka stanowi niezbędną podstawę badań stylistycznych. Ona daje stylistykowi sam materiał języka osobniczego; stylistyka ma odpowiedzieć na pytanie, jak tym materiałem twórcą gospodarował, z jakich przyczyn i zamiarów oraz z jakim skutkiem kształtował go właśnie tak a nie inaczej w swoich dziełach.

17 lipca 1944.

*Stefania Skwarczyńska*

### **„ZIMA MIEJSKA“ MICKIEWICZA JAKO HEROIKOMICZNE „OPISANIE“**

Przywykło się widzieć w twórczości Mickiewicza tajemnice i niejasności tam, gdzie zaczyna się romantyzm i mistycyzm; wszystko, co w niej klasyczne, wydaje się pozbawione zagadek, przejrzyste w swym chłodzie i spokoju. Czy jednak jest tak naprawdę? Czy nas nie wprowadza w błąd nasz zbyt schematyczny pogląd na klasycyzm?

Przyjrzyjmy się „Zimie miejskiej“, pierwszemu utworowi poety, który ukazał się w druku, a to na łamach Tygodnika Wileńskiego w październiku 1818 r. Wolno przypuścić\*), że jest on identyczny z wierszem

---

\*) Przyjmuję hipotezę oficjalną, bo definiuje utwór rodzajowo, chociaż prawdopodobniejsza wydaje mi się moja własna, równie zresztą, jak oficjalna, pozbawiona dowodów rzeczowych. Przypuszczam, że *Zima miejska* jest repliką, antycypujemy: żartobliwą repliką na sygnalizowany wiersz *Powaby zimy*. Przemawia za tym dystans czasowy między suponowaną datą powstania (styczeń—luty 1817 r., a może wcześniej)

sygnalizowanym bezimiennie w Towarzystwie Filomatów w sprawozdaniu z I kwartału 1817 r. pt. „Powaby zimy. Opisanie“.

Krytyka uznała, że **Zima miejska** jest utworem znamienym dla epoki pseudoklasycyzmu i znamienym dla młodego poety, kształcącego swoje pióro wedle zachęty Borowskiego na poezji Piotra Kochanowskiego, Krasickiego, a przede wszystkim Trembeckiego. Uznanie znamienności utworu nie wykluczało pewnego zdziwienia zarówno pod adresem jego treści, jak i formy. Kallenbach (**A. Mickiewicz**, wyd. IV, t. I 1926 str. 66) dziwił się, że Mickiewicz obrał temat obcy swoim przeżyciom; jakżeż daleko stało życie rozpróżnionego złotej młodzieży od pracowitego życia ubogiego studenta i wyznawcy ideałów filomackich. Kleiner (**Mickiewicz** t. I 1934, str. 90) w wyborze tego tematu widzi pobłażliwość młodego wolterianina dla „przyjemnych grzeszków“. Przerost peryfraz, brzmiących nieraz dla niewtajemniczonego w arkanach sztuki pseudoklasyycznej jak zagadka, wydaje się Kallenbachowi wynikiem potęgowania cech charakterystycznych ulubionego Trembeckiego, który je jednak stosował z umiarkowaniem. W sumie wiersz Mickiewicza osądza jako sztuczny i pretensjonalny. W gruncie rzeczy niewiele różni się ocena Kleinera, który jednak styl ozdobny Mickiewicza rozumie nie tylko jako ćwiczenie w stylu pseudoklasyycznym, ale także jako zabawę formą. Przy tej okazji mimochodem rzuca, niby snop światła, arcyciekawą uwagę o elemencie humoru, rodem z Voltaire'a; widzi go w wyszukanych określeniach dla zajęć bardzo pospoliczych, jak pomadowanie włosów przy lustrze, picie herbaty czy palenie fajki.

Ten w lśniący kryształ włożywszy oblicze,  
wschodnim balsanem złoty kędzior pieści;  
drugi stambulskie oddycha gorycze  
lub pije z chińskich ziół ciągnięte treści.

Zanamiętajmy sobie tę uwagę Kleinera o momencie komizmu w **Zimie miejskiej**, o momencie komizmu zamierzonego, a więc innego, niż w peryfrastycznym języku francuskich „précieuses“ z salonów XVII wieku.

A teraz wglądnijmy w treść utworu.

Istotnie pochwała zimy pod kątem sybarytycznego stosunku do świata; rozkosz daje nawet zimowa cisza, niezmacona stukotem końskich kopyt i „tarkotem“ pojazdów, wymienionych na sanie. Ze wsi, gdzie wypada wstawać rano, przenosi się złoty młodzieniec do miasta, które go darzy do południa snem „atłasowym pod cieniem firanek“. Potem w gronie takichże próżniaków godziny w nęgliżu, „zbywane“ strojeniem i rozmową, niby w ceremoniale Ludwików; zwierciadło, pomady, przy akompaniamencie herbaty i tytoniu; o dwunastej powóz — bogate futra —

a datą ogłoszenia drukiem. Prawie dwa lata. Nieśmiałość debiutanta oddającego utwór redakcji po długim namyśle, brak protekcji, czy proste przetrzymywanie utworu w tece (Mickiewicz nie był jeszcze Mickiewiczem!) wydaje mi się mniej prawdopodobne niż to, że utwór powstał później (może w połowie 1817 r.), wtórnie, jako owoc tak częstej wśród Filomatów kontynuacji cudzego natchnienia w przekorze i w żartobliwości. Przecież i „Swież“ opracowana była nie tylko przez Mickiewicza.



biesiada — „pełne smaków porcelany“, węgry, koniak, poncze — wreszcie flirt. Po zachodzie słońca karty i bilard, „a gdy noc ciemne rozeprnie zasłony“ — szlichtada, kończąca „dzień wesoło spędzony“.

Naturalnie, że Mickiewicz nie zna takiego życia z doświadczenia; trudno także przyjąć, że mówi przez niego przeczcucie rozkoszy odeskich. Zna je „ze słyszenia“; pewnie się je omawia w kole filomatów.

Czy jednak odnosi się do niego pobłażliwie, jak do „przyjemnych grzeszków w **Pani Anieli**, gdzie zresztą — nie zapominajmy — przede wszystkim igraszki miłosne traktuje lekko nie Mickiewicz, lecz Voltaire — i to odejmując im wagi tym, że ostrze satyry zwraca w pierwszym planie przeciw świętoszkostwu i obyczajowej obłudzie. Przede wszystkim jest ogromna różnica między stosunkiem do igraszek miłosnych, które można by od biedy za Voltaire'm i epoką rococo ujmować jako prywatne urozmaicenie codzienności, jako jej motyw anakreontyczny, a między stosunkiem do bezużytecznie i próżniaczo pędzonego życia, wyrosłego na pożywcę bogactwa i aspołecznego poglądu na świat. To już wnika w sedno zagadnienia społecznego, tak zasadniczego dla toku myśli epoki, dla kręgu Filomatów i dla samego młodziutkiego Mickiewicza. Przecież niedługo nie tylko w imię humanitaryzmu pokaże „złego pana“ w piekle (**Dziady** pierwotne 1820 r.), a „przyjemny grzeszek“ z dziewczyną wiejską potępi w **Rybce**, ale już w **Kartofli** da wyraz pełnemu programowi polityczno-społecznemu w przepowiedni anioła Rafaela o państwie wolności „pod berłem równym“ „Ludu—Króla“.

Wiemy także, że ideały społeczne aktywizują się w dążeniach filomatów, których „bóstwem praca“, a których celem „Ojczyzna, nauka i cnota“, gloryfikowana w programowym wierszu poety z 1818 r. **Już się z pogodnych niebios... i w wierszu Hej, radością oczy błysną!**

Czyż zatem stanęliśmy wobec sprzeczności ideologicznej Mickiewicza — a przynajmniej czyż rzeczywiście mamy przyjąć, że „treść filomatyczna“ nie wniknęła jeszcze w **Zimę miejską**?

Wróćmy do tekstu — i jak zwykle zażądajmy odpowiedzi najpierw od języka i ekspresji stylistycznej utworu. Wiemy, że stoimy na niepewnym gruncie, bo żaden słownik, z Lindem włącznie, nie poinformuje nas o specyficznym zabarwieniu emocjonalnym słów, które od owej epoki mogło się sprecyzować odmiennie. Jeśli ów „u wdzięk“ rumieniący piękne liczko damy, dziś wydający się żartobliwym — mógł wówczas mieć zabarwienie „serio“ (jak w tłumaczeniu J. Przybylskiego **Luzjad** Camoensa) — to chyba nie mieści się apoteoza próżniactwa w określeniu „z b y w a n i a“ godzin porannych strojem; trudno również nie odczuć złośliwej żartobliwości w owej „d o m o w e j k a t u s z y“ zamiast po prostu domu, która „w i ę z i“ młodzież podczas słoty, lub w owym określeniu młodzieży jako „m o d n e j m ł o d z i e ż y“. Chyba również „s o b o l lub rosmak“, który „b a r k i j e ż y“ „s u t o z d o b i ą c“ ma w sobie sporą dozę komizmu. — W formie wypowiedzenia, gdzie poeta wciąga swoje „j a“ („z b y w a m y godziny“, „s n e m atłasowym pod cieniem firanek“, „s o b o l lub rosmak m o j e b a r k i j e ż y“) — wolno nam się dopatrywać nie współprzeżycia, czy zazdrosnego współuczestnictwa w wymarzonem życiu, lecz znanej nam w tonie żartobliwym i złośliwym po-

zornej afirmacji przez pseudoucześnieństwo dla tym silniejszego wydobywania kontrastem nonsensu i — sprzeciwu. Idąc dalej musimy inaczej spojrzeć na przerost peryfraz i metafor, zarówno w ich ilości, jak i w ich wewnętrznej treści. Dysproporcja pomiędzy przedstawioną rozpróżnioną i flirtującą lalką „gaszącą pragnienie muszkatem“ a peryfrazą i metaforą chwalcącą ją jako „boginię“ z „pieszczonego grona czarownych Charytek“ — wydaje się równie celowa, jak i dysproporcja pomiędzy błahością „zając“ złotej młodzieży a emfazą wyszukanych peryfraz i metafor, z natury swej przecież potęgujących i dynamizujących przedstawiany przedmiot.

Czy można było podać szyderstwu i potępieniu owo rozpróżnione i bezużyteczne życie bogatej młodzieży silniej i dosadniej, niż przez żartobliwe osadzenie go na koturnie pseudoklasycznego języka i stylu, doprowadzonych tu przez spotęgowanie i nagromadzenie cech charakterystycznych do zgęszczenia i absurdalności karykatury? Wyobraźmy sobie na chwilę, że któryś z „modnych“ młodzieńców wziął przypadkiem do ręki *Zimę miejską* — czyż mógł tam zobaczyć siebie w glorii pochwały, czy nie musiał się ujrzeć w krzywym zwierciadle nagany?

Wydobywanie krytyki przedstawionej treści przez przesadę charakterystycznie z nią związanego stylu epoki jest przecież jedną ze znanych metod satyry; posłuży się nią sam Mickiewicz w tyradach sentymentalno-rycerskich Hrabiego w *Panu Tadeuszu*. Ze z drugiej strony owego nadmiaru i napuszoneości peryfraz i metafor nie należy traktować jako potknięcia ćwiczącego się w stylu pseudoklasycznym artysty dowód choćby w tym, że już nie tylko w późniejszym wierszu o toku pseudoklasycznym *Do Lelewela*, ale w niemal współczesnej, także żartobliwej *Kartofli* stosuje pseudoklasyczną metaforę i peryfrazę z umiarem a nawet ze smakiem, a w wierszu *Już się z pogodnych niebios...* potrafi wydobyć przy pomocy pseudoklasycznej techniki atmosferę powagi, spokoju, dostojności.

A zatem jeśli *Zima miejska* jest wierszem sztucznym i pretensjonalnym — jest ona wierszem celowo sztucznym i pretensjonalnym. Celowość postaci językowo-stylistycznej poznajemy zestawivszy ją z tematem wiersza, skryształizowanym nie na skutek przeżycia czy marzeń, nie ujętego przez pryzmat afirmacji czy pobłażliwości, lecz zrodzonym z krytycyzmu, na który nie wpłynęła jeszcze świadoma walka klas z doktryny marksistowskiej, ale żywość odczucia rzeczywistości społecznej i kult z niego wyrosłych ideałów filomackich.

Ze zmianą interpretacji utworu musi się wiązać i zmiana w jego ocenie. Przede wszystkim zaś zmiana w wyznaczeniu jej miejsca w dziejach zamierzeń i osiągnięć artystycznych poety.

W tym celu zapytamy się, w jakim zespole typowym umieścimy *Zimę miejską* w jej nowym rozumieniu?

Wróćmy do uwagi Kleincra, że poeta chciał osiągnąć wrażenie komiczne, używając jak najbardziej wyszukanych określeń dla zajęć bardzo pospolitych. Owa wyszukaność określeń sugeruje przedmiotom przedstawianym specjalną ważność, pasuje je do roli, do której z racji

swej błahości nie nadają się. Jest to charakterystyczna technika przy ujęciu tematu w tryby heroikomizmu. Niewątpliwie **Zima miejska** wynurza się z żywiołu heroikomizmu. Nie jest tutaj heroikomizm czymś nowym i niespodziewanym. Młody Mickiewicz wypowiada się nim najchętniej, zresztą zgodnie z tradycją i modą epoki pseudoklasycznej, która przez deprecjację żywiołu religijnego przegięła tragedię w dramat mieszczański, a przez deprecjację żywiołu rycerskiego i negację heroizmu epos i poemat rycerski — w poemat heroikomiczny. Boileau i Voltaire, u nas przede wszystkim Krasicki, dają doskonale okazy nowego rodzaju literackiego. Mickiewicz stawia swoje pierwsze kroki poetyckie w szrankach poematu heroikomicznego, tłumacząc Voltaire'a **Pucelle d'Orleans** i tworząc oryginalną heroikomiczną **Kartoflę**, „poemko“ zamierzone na cztery pieśni. Obok nich postawimy **Zimę miejską**.

Z charakteru rodzajowego przynależy **Zima miejska** również do poezji epickiej, nie opowiadającej jednak, lecz opisującej; jest to poemat opisowy — opisanie jak chce Sprawozdanie z posiedzenia filomatów — a najściślej — precyzujemy ostatecznie — opisanie heroikomiczne.

Heroikomiczny poemat opisowy jest właściwie nowością; opisy heroikomiczne znane były jako wkładki w poematy heroikomiczne — np. opis miasteczka w **Monachomachii**; samodzielny opisowy poemat heroikomiczny, poemacik jak kto woli, czekał na swego realizatora. Stał się nim młodziutki Mickiewicz w **Zimie miejskiej**. Przypadł mu w dziejach literatury nielada zaszczyt i nielada pozycja: inicjatora nowego rodzaju literackiego. Dodajmy: i to wstępnym bojem, pierwszym drukowanym wierszem.

Jako poeta heroikomizmu pozostał sobie wierny w ciągu całej swej twórczości.

W aspekcie komicznym, nawet heroikomicznym, jawi mu się deprecjonowana rzeczywistość Salonu Warszawskiego w cz. III **Dziadów**; heroikomizm w stylu **Monachomachii** i **Antymonachomachii** Krasickiego kształtuje mu w **Panu Tadeuszu** nie tylko zapaly miłosne Hrabiego, ale całą rzeczywistość Dobrzyna i przynajmniej pół rzeczywistości Soplicowa, z bitwą na czele. Równie znamienne jest przechylenie w kierunku heroikomizmu uznanych rodzajów literackich. Jeśli w komizmie i heroikomizmie **Pani Twardowskiej** chcemy widzieć tylko związek z tradycją ballady komicznej — to bajka Mickiewicza w ujęciu humorystycznym wydaje nam się niemal nowością. Bajka, umiłowanie XVIII wieku w tendencji dydaktycznej podająca czytelnikowi prawdę ogólną, w którą tak wierzyła epoka racjonalizmu, była mimo nieraz swej goryczy i swej ironii — rodzajem bardzo „na serio“. Mickiewicz potrafił stworzyć bajkę humorystyczną nie zabijając w niej żadnej z jej istotnych cech. Niech świadczą o tym **Zając i żaba**, gdzie poważnej prawdy ogólnej nie zabiła stylizacja heroikomiczna bohatera — zająca i stylizacja heroikomiczna motywu samobójstwa.

Chcieliśmy uprzytomnić rolę żywiołu heroikomicznego w twórczości Mickiewicza, by dorzucić jeszcze jeden argument do argumentów, jakich dostarczyła analiza **Zimy miejskiej** — a w konsekwencji, aby z jeszcze

większym naciskiem powtórzyć, że ten pierwszy własny utwór Mickiewicza to nie napuszony i pretensjonalny, mętny swym nastawieniem ideologicznym wiersz pseudoklasyczny, lecz satyra społeczna w nowej, oryginalnej formie heroikomicznego „opisania“.

I jakżeż ciekawe jest zestawienie: pierwsza epoka naszej literatury w swym dziale świeckim zaczyna się satyrą na leniwych chłopów, druga, zaczynająca się twórczością Mickiewicza, satyrą — na „leniwych panów“.

Andrzej Boleski

## W Ś R Ó D C Z A S O P I S M

### REALIZM

W tym dalszym przeglądzie zagadnień i spraw literackich w czasopiśmie naszych ograniczymy się tylko do materiału z ostatnich miesięcy. Uwzględnić zaś będziemy — i w tym i w następnych — przede wszystkim to, co najistotniejsze, co stanowić może trwałą pozycję w dorobku naszej myśli o literaturze.

Stosując probierz ważności niewątpliwie wysunąć należy na pierwszy plan zagadnienie, które przez dłuższy czas było przedmiotem żywej, chwilami nawet namiętnej dyskusji — zagadnienie *realizmu*. W okresie ostatnim wyraźnie przycichło, ale rozbrzmiewa jeszcze ciągle echem stoczonych sporów, stoi nadal w obliczu bezwzględnie rzuconego nakazu czy postulatu. Dobrze więc, że u kresu tej, z pewnością dopiero pierwszej fazy, zabrał raz jeszcze głos najbardziej powołany Kazimierz Wyka („Twórczość“ z dnia 3 października 1945 r.). Rozprawa pt. *Tragiczność, drwina i realizm* rozważa zagadnienie realizmu w prozie polskiej na tle dorobku, jaki wniosło pokolenie literackie średnie — jak określa autor — „rocznik 1910 i jego okolice“. Temu właśnie pokoleniu przypada na progu odzyskanej teraz niepodległości rola wyjątkowa: „Dojrzała i najstarsi bardziej odeszli w cień, aniżeli dzieje się to w normalnej ewolucji literackiej. Najmłodszy, ci, co wywalczać powinni, bardziej są opóźnieni, niż być woli. . . . Pokoleniu średniemu przypadła rola podwójna: siebie kontynuować i wywalczać pozycje dla najmłodszych. . . . I stąd pewien rozrachunek wewnętrzny tego pokolenia staje się próbą rozrachunku nie tylko dla niego, lecz bodaj przede wszystkim dla następców.“ Podkreślam tę uwagę ostatnią: jest ona wyrazem bardzo zasadniczego dla całej rozprawy stanowiska. Brzmi w niej od początku do końca świadomość, która się niejednokrotnie w toku dyskusji zatracala, często nawet celowo negowana — świadomość ciągłości w rozwoju, doniosłości *tradycji literackiej*. Analiza dorobku prozy polskiej we wskazanym okresie stanowi więc tylko jedną część składową rozprawy. Po raz pierwszy w krytyce naszej rzecz została ujęta chwytem tak mocnym, tak zwięzłym a przejrzyście. Autor widzi „w charakterze literackim omawianego pokolenia. . . niewątpliwie rozszczepienie i dwoistość.“ W prozie: Andrzejewski—Gombrowicz, w poezji Miłosz—Gałczyński. Wytworzyły się dwie *postawy*, jedna Andrzejewski—Miłosz, którą autor nazywa *tragiczną*, druga — pozostałej pary —, nazwana *drwiącą*. Określenie stosunku obu tych postaw do postawy czystego *realizmu*, nawiązane do tego uwagi o realizmie powieści europejskiej, wskazanie dwóch zasadniczych źródeł „zamiaru realizistycznego“, z których jedno — nienawiść — prowadzi ku satyrze, drugie — miłość — ku epopei; krytyczne rozejrzenie się w dorobku naszej powieści z okresu tzw. (bez-zasadnie, podług autora) neorealizmu — wiele jeszcze innych z tematem związanych

uwag i spostrzeżeń — cała ta treść bogata, a podana w ujęciu nowym, świeżym i żywym zapewnia rozprawie Wyki miejsce wyjątkowe w dyskusji nad realizmem. Wnioski autora dadzą się sformułować jako bezwzględny postulat *dla prozy*, ale zarazem *pełnej swobody* dla pisarza w wyborze drogi. „Realizm czeka“ — mówi autor parokrotnie —, z wywodów jego wynika jednak jasno, że i my musimy na prawdziwy, czysty realizm zaczekać. Tymczasem zaś: „...zadanie dzisiejszej prozy polskiej jest zbyt trudne i zbyt wspólne, by kogokolwiek odrzucać, kto od innego miejsca rozpoczął swoją wędrówkę, a dzisiaj przystaje pod drogowskazem.“

W ścisłym związku z rozprawą w „Twórczości“ są tegoż autora rozważania w „Odrodzeniu“ (Nr 53 z dnia 2 grudnia 1945 r.) pt. *Żywoćne tradycje prozy polskiej*. Pewne myśli, bardzo zresztą istotne, tam jednak dorywczo rzucone, wystąpią tu dobitniej i pełniej. Autor korzysta z dat rocznicowych — 20-lecie śmierci Żeromskiego i Reymonta, sto lat od dnia urodzin Prusa, — aby „zastanowić się, spóbować odpowiedzi, jakie miejsce Prus, Żeromski i Reymont zajmują nie tylko w tradycjach, ale w żywych postulatach i pragnieniach obecnej prozy.“ Probierz, jaki tu autor stosuje, tkwi „w umiejętności stworzenia zrównoważonego świata zastępczego, świata, którego składniki pochodzą przeważnie z wysiłku formalnego, pochodzą z panowania nad nieskoordynowanym, wymykającym się nazwie, chaotycznym materiałem rzeczywistości. Dobra forma jest warunkiem prawdy“. W tym świetle rozpatruje twórczość trzech powieściopisarzy, ograniczając się oczywiście tylko do tego, co prowadzi wprost do odpowiedzi na zawarte w temacie studium pytanie. Odpowiedź, w stosunku do Prusa, (szczyty powieści polskiej z dat pozytywizmu: „Lalka“, „Faraon“ i — z pewnym zastrzeżeniem — „Emancypantki“) nie zaskoczy nikogo. Rewizjonistyczny charakter, jakkolwiek też nie bez poprzednictwa, występuje dopiero w stosunku do pozostałych dwóch, a zwłaszcza Żeromskiego. W syntetycznym skrócie, jakiego wymagała krótkość studium, problem prozy Żeromskiego wygląda tak: „Dokładna obserwacja rozwoju Ż. wskazuje, że póty jego twórczość pozostaje w ramach prozy zdolnej do odczucia w każdej epoce, póki Żeromski — nie jest sobą. Lub wtedy, w późniejszej twórczości, kiedy z tych czy innych powodów, mało jest sobą“. Konkretnie sprowadza się ten w sioście paradoksalny sposób wyrażony sąd do wyróżnienia z utworów Żeromskiego tych, które powstały w pierwszym dziesięcioleciu: tomy „Rozdziobią nas kruki, wrony“, „Opowiadania“, „Utworki powieściowe“, „Szyfrowe prace — z późniejszych „Echa leśne“, „Wierna rzeka“, niektóre partie „Wiatru od morza“: — i („mimo wszystko“) „Uciekła mi przepióreczka“. Przytaczam te przez Wykę wymienione utworki w przekonaniu, że one dobrze ilustrują to, o co autorowi chodzi — a nadto że zapewne udałoby się jeszcze to i owo do tej listy dorzucić, bez naruszenia zasadniczej linii jego poglądów. Różnica pomiędzy tymi poglądami a stanowiskiem poprzedników (zwl. Adamczewskiego) jest w tym, że Wyka nie widzi rezultatów „ujarzmiania żywiołów“ w późniejszej twórczości Żeromskiego, jak to wskazuje autor „Serce nienasyconego“. Trudno tu, nie podobna zapaść się w rozważania wszystkich „za“ i „przeciw“. Jedno tylko przypomnę. Autor mówi, że „pewne fundamentalne właściwości sztuki Żeromskiego“ — mianowicie „kiedy konstrukcja powieści, budowa postaci powieściowej stają się dla niego tylko pretekstem i kanwą do nieskończonych dywagacji wzruszeniowych“ — że oto te właściwości „tylko w ramach przychylnego (im) stylu mogły być przyjmowane chętnie i pozytywnie“ — dziś zaś sprawiają, że ta proza jego „staje się mało czytelna“. Otóż przypomnę, że takie stanowisko wobec niektórych powieści Żeromskiego zajmowała krytyka

już w owych latach i że głosy podobne wychodziły właśnie ze środowiska literackiego zdawałoby się owym właściwościom przychylnego. Mam na myśli np. głośną naówczas ocenę „Popiołów“ w „Chimerze“ pióra — jak głosiła fama — Marii Komornickiej.

Rozdział w studium Wyki poświęcony Żeromskiemu wywołał niejedno nieporozumienie. W jednym z pism codziennych zarzucono nawet autorowi „obrazoburstwo“. Wystarczy zaznaczyć, że chodzi tu przecież o wskazanie dróg, przykładów tworzącej się dziś prozie polskiej i że za właściwą dla niej drogę przyjmuje się realizm, którego „wydźwięk formalny... zawsze chodził w parze z wielkością prozy“ (z rozprawy w „Twórczości“). Wszelkie nieporozumienie musi pierzchnąć wobec wyraźnych oświadczeń autora: „Wielki pisarz, wielki w swoich błędach, budzący szacunek w swojej prawdzie duchowej — takim Żeromski pozostanie. Ale nie klasyk, nie wzór, nie pisarz, do którego sięga się po tradycję żywotną. Szczególnie dzisiaj dobitnie brzmi „nie“. I (w rozdziale końcowym) raz jeszcze i coś ponadto: „Żeromski, jakkolwiek sama jego sztuka powieściowa jest dzisiejszym wymaganiom bardzo daleka, szedł dalej aniżeli Prus. Wyczuwał prawdy społeczne i nakazy, na których zrozumienie już nie stawało instrumentu dobroliwemu Prusowi“. Nad Reymontem zatrzymuje się Wyka najkrócej. Oczywiście znów w związku z kwestią żywotności „tych trzech wielkich prozaików... dla obecnego pisarza polskiego“. Otóż „przykład Reymonta mówi, że żywił, instynkt, genialna samorodność to dosyć na wybuch, za mało na trwanie i przetrwanie“.

Oba tu omówione studia mają, jak widzimy, wiele myśli wspólnych. Postulat realizmu prowadzi w tym drugim do tezy, że „w dojrzałym pisarstwie Prusa i we wczesnej twórczości Żeromskiego jest jakiś węzłowy zwornik prozy polskiej“. Ale wyraźnie zastrzega się autor (podobnie jak w tamtej rozprawie): „Oceniając rozwój, wcale się go nie przekreśla“. Dla niejednego czytelnika okazuje się niezbędnym wypowiedzenie tak oczywistej prawdy.

„Nie ma... stanowiska artystycznego, które wydawałoby się równie łatwe do określenia, kiedy ujmować je tylko intuicyjnie, a było tak skomplikowane, kiedy nad jego treścią naprawdę się zastanowić, jak realizm“. Refleksja ta, wypowiedziana w rozprawie w „Twórczości“ przyświecała najwidoczniej autorowi artykułiku umieszczonego w z. 5 tego miesięcznika (grudzień 1945) w rubryce „Sprawy i troski“ pt. *Prawda i fikcja realizmu*. Autor, Henryk Vogler, dał szereg interesująco sformułowanych rozważań, dochodzi do ciekawych wniosków na temat stosunku różnych epok i stylów literackich do tzw. realizmu. Decydować o ich „wspólnym realizmie będzie prawda wewnętrzna dzieła, ścisłość jego artystycznej wizji, a nie fikcja historycznie zależnych form literackich“. Może jednak, ze wszystkich wywodów zapewne młodego autora, najbardziej hezgosporne a znamienne jest oświadczenie jakoby sztandarowe: „Żądamy dzisiaj wszyscy (po długoletnim okresie panowania ciemnoty i kłamstwa) sensu, prawdy, uczciwości — nie tylko w życiu, ale i w literaturze“.

#### ROCZNICE

Rocznice. Więc przede wszystkim mickiewiczowska. Zamieszczone w związku z 90-leciem śmierci publikacje mają wyraźnie charakter dwojaki: rozpraw naukowych albo wypowiedzi nawiązujących, tak czy inaczej, do dnia dzisiejszego. „Twórczość“ (listopad 1945) wystąpiła aż z dwiema rozprawami. J. Kleiner daje na

17 stronicach „kilka ustępów“ z rozdziału II tomu swojej monografii o Mickiewiczu, poświęconego rozbiorowi „Konrada Wallenroda“. Informacja ta nie pozwala więc nawet na zajęcie stanowiska wobec pełnego rozdziału, a cóż dopiero wobec tomu monografii, który (jak autor podaje) gotowy jest do druku. Te „kilka ustępów“ składających się na rozprawę dają jednak możność uchwycenia zasadniczych linii rozbioru. Zwłaszcza, że całość zamknięta jest mocno jakoby klamrą uwag wstępnych i końcowej syntezy. Punktem wyjścia jest niewątpliwa a głęboka ewolucja duchowa Mickiewicza w okresie rosyjskim. „Wielkość i tragizm objawiły się Mickiewiczowi w czasie pobytu w Rosji. Przystał wyrażać jego postawę psychiczną uczuciowemu Gustaw, zapatrzony w zjawę umarłego szczęścia. Przystał jako symbol osobisty wystarczać żeglarz od wichrów i fal zależny, — wyloniły się z logiką wewnętrzną konieczności nowe symbole, wcielające prymat woli i dynamikę rewolucyjną, zdolną do przekształcenia życia: Farys, heros przestworów świata, zwycięski niewyczerpaną żądzą walki, rozpędową energią witalną — Samson, heros narodu, tragiczną mocą niszczący wroga i siebie — świadomy wizji śpiewak ze wzniesionym nad fale losu i czasu narzędziem pieśni — burzyciel czynu i ostatni bard, prorok przyszłości i kapłan „narodowego pamiątek kościoła“. Już więc ten początek wskazuje, w jakim kierunku snuć się będą wywody badacza, już tu budzi się nadzieja, że analiza nie rozluźni tej z góry nałożonej więzi syntetycznej. Wnętrze rozprawy nadzieje te ziszcza całkowicie. Otrzymujemy wszechstronnie odtworzone „tło koncepcji wielkiego mistrza“: przeżycia osobiste twórcy i „rewolucyjna Europa związków tajnych“ — a „związkiem rewolucyjnym“ jest w istocie „cały naród spragniony niepodległości“; otrzymujemy dalej znów na szerokie tło koncepcji analogicznych wcześniejszych i współczesnych rzuconą postać drugiego bohatera poematu, Halbana; wreszcie do głębi sięgającą analizę psychologiczną i literacką samego Konrada — ale nad tym rozległym materiałem czuwa tym razem baczną świadomość autora, wiążąca wszystko w mocną, zwartą całość. To też synteza końcowa narasta jakby krok za krokiem, aby tę całość uwiecznić: „Literaturze światowej dał „Konrad Wallenrod“ pod szatą pozorną (patrz niżej) byronizmu jego przezwycięzenie: ideę solidaryzowania się wielkiej jednostki romantycznej z narodem. Dał największą kreację człowieka szlachetnego, pchniętego naciskiem losu na tory zbrodni. Dał jedną z najtragiczniejszych postaci wszystkich wieków. Dał hymn płomienisty na cześć ofiarnej miłości ojczyzny i na cześć twórczej poezji narodowej“. Nowe w tym jest wprowadzenie rozległych skojarzeń literackich i ideowych, jakby dla ostatecznego utrwalenia osiągnięć dawniejszych — które też wszystkie dzięki talentowi pisarskiemu jakby ożywają na nowo. Bez względu jednak nowym pomysłem jest, co, prawda w sensie hipotezy, ostrożnie wypowiedziana myśl, że podobnie jak „nadmierne wysunięcie“ romansu sentymentalnego na plan pierwszy, należy „do przejawów maski, do przejawów chroniącego przed niebezpieczeństwem m i m i e r y“, tak „kto wie, czy nie należy na karb świadomego m i m i e r y położyć i w pewnej mierze — byronizmu i skotyizmu. Chodziło przecie o to, by czytelnik, niezdolny do wycucia właściwej treści duchowej, i nade wszystko cenzor miał podstawę do sądu, że „Konrad Wallenrod“ jest jednym z wielu dzieł w stylu Byrona i Waltera Scotta — tj. t y l k o jedną z wielu powieści „obliczonych na zaciekawienie publiczności zarówno ulubioną wtedy szatą historyczną, jak też akcją niezwykłą, tajemniczą, bogatą w aspekty“. Otóż — czy jednak hipoteza ta nie jest tylko wyrazem zbyt już za daleko posuniętej chęci postawienia poematu w y ł ą c z n i e na wyżynach wzniosłości patriotycznej i ogólnoludzkiej? Wychodzi też pomysł ten z ram właściwej przecież autorowi i tak

słusznej metody umiejscowienia utworu w atmosferze współczesności psychicznej i literackiej.

Druga rozprawa (w tym samym zesz. „Twórczości“), której autorem jest Wacław K u b a c k i, ma tytuł *Monolog Konrada* (Schemat i forma „Improwizacji“). Jest to (jak podaje autor) „rozdział z pracy o „Dziadach drezdeńskich“. W przeciwieństwie do przejrzystej i (mimo wszystko) syntetycznej budowy rozprawy Kleinera, tu metoda analizy przypomina zapowiedź drugiej osoby prologu „Kordiana“: „Ja wam zapał poety na nici rozprzędę“... Jest w tym wszystkim na 50 stronach wiele spostrzeżeń i stwierdzeń cennych, ale poemat ulega rozbiciu takiemu, że po prostu — nie istnieje. Autor może się przy tej sposobności wykazać erudycją wprost imponującą, czytaniem tak rozległym, w zakresie zarówno spokrewnionych z utworem Mickiewicza poematów, jak pism mistycznych i wszystkich z tematem związanych prac, nawet wzmianek, że zapewne trudno byłoby wskazać jakąś w tym ogromnym materiale lukę czy niedopatrzenie. Jeśli chodzi o filiacje literackie, wprowadza wiele dotąd niezauważonych tekstów: np. z mało u nas znanego misterium Byrona „Heaven and Earth“ (nawiasem mówiąc bezlitośnie zniekształconego w „przekładzie“ Odyńca — autor cytuje oczywiście teksty obce z wyjątkiem greckich, zawsze w brzmieniu oryginalnym), z ody Dierżawina itp., wobec oświeleń dotychczasowych zajmuje stanowisko przeważnie polemiczne — np. z wielką słusznością zwalcza owo tak zakoronowane wywyższenie Konrada nad Fausta... słowem otrzymujemy w pracy Kubackiego k o m e n t a r z wszechstronny i bez względu na to, czy wszystkie jego wskazówki przyjmiemy, dla badaczy już odtąd niezbędny. Ale komentarz to nie rozprawa o szczytowym poemacie Mickiewicza. Zastrzec się jednak należy, że uwagi te dotyczą tylko rozdziału jednego obszernej monografii o III cz. „Dziadów“ i że, być może, ten rozdział to jeszcze nie wszystko co autor w monografii tej powie o Improwizacji. Przypuszczenie takie usprawiedliwia podtytuł: „Schemat i forma“.

Zeszyt „Twórczości“, który jest najokazalszym trybutem złożonym rocznicy mickiewiczowskiej, rozpoczyna się pozycją bibliograficzną nie hyle jaką: A d a m a M i c k i e w i c z a *Nieznane pisma filomackie*.

#### ERRATA W ARTYKULE O WERSYFIKACJI „DOŻYWCIA“

Czytelnik, który by chciał dokładnie zrozumieć w/wymieniony artykuł, proszony jest o poprawienie następujących zniekształcających jego sens błędów (drobniejsze, w znakach przestankowych i nie zaciemniające beznadziejnie sensu, pomijam): str. 20, w. 6 od dołu czytaj „uważaną — nie tylko...“, str. 21, w. 5 od góry — „w granicach czterech wierszy znajdzie“, str. 21, w. 22 od g. — „zaakcentowanie“, str. 21 w. 32 od g. — „poetyckiego“, str. 21, w. 6 z d. — „I weź się“ (ę z akcentem), str. 21 w. 7 od d. — „na enklityczne, odruchowo“, str. 22 w. 3 od g. — „niesprowadzalnych“, str. 22 w. 23 od góry — „zrównywany“, str. 23 w. 19 od dołu — „wrażenia“, str. 24 w. 15 od g. — „było z konczyją“, str. 25 w. 5 od góry — „13 - zgłoskowców“, wszędzie „enjambements“, gdzie inna końcówka tego wyrazu, str. 25 w. 14 od g. „aleksandrynu; ale“, str. 26 w. 16 od d. — „Samuel Zborowski i szereg innych dochowanych w stanie, „a w następnym wierszu te słowa opuścić; str. 26 w. 4 od d. — „z którego nie tylko Wyspiański“.

K. W. Zawodźński.



## K S I A Ź K I N A D E S Ł A N E

Andrzejewski Jerzy: *Noc*. Opowiadania. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“. 1945. Str. 219 —8°.

Broniewski Władysław: *Troska i pieśń*. Spółdzielnia Wydawnicza „Książka“. 1945. Str. 45 —8°.

Castellatti Maria: *Pole Mokotowskie*. Spółdzielnia Wydawnicza „Książka“. 1945. Str. 43 —8°.

Dobrowolski Stanisław Ryszard: *Pióro na wicherze*. Utwory wybrane. Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza“. 1946. Str. 165 —8°.

Dygat Stanisław: *Jezioro Bodeńskie*. Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza“. 1946. Str. 290 —8°.

Greniuk Piotr: *W naszej świetlicy*. (Recytacje i inscenizacje). Biblioteka „Wici“ Nr 5. Nakładem Związku Młodzieży Wiejskiej R.P. Łódź 1945. Str. 111 —8°.

Greniuk Piotr: *Plon nie-siemny plon*. (Materiały do obrzędu do-żynek). Biblioteka „Wici“ Nr 2. Nakładem Związku Młodzieży Wiejskiej R.P. „Wici“. Łódź 1945. Str. 80 —8°.

Greniuk Piotr i Tur-ska Zofia: *Kościuszkow w pieśni i poczci*. Łódź 1946. Nakładem Wojewódzkiego Urzędu Ziemskiego Wydziału Oświaty Rolniczej. Str. 110 —8°.

Grycz Józef: *Bibliotekarstwo praktyczne w zarysie*. Podręcznik i poradnik. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“ 1945. Str. 232 —8°.

Hołuj Tadeusz: *Próba ognia*. Powieść. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“. 1946. Str. 279 —8°.

Jastrun Mieczysława: *Rzecz ludzka*. Poezje. Spółdzielnia Wydawnicza „Książka“. 1946. Str. 103 —8°.

Kawyn Stefan: *Zagadnienie grupy literackiej*. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Wykłady i przemówienia. 9.

Lublin 1946. Towarzystwo Naukowe K. U. L. Str. 66 i 2 nlb. —8°.

Kleiner Juliusz: *Tragizm*. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Wykłady i przemówienia. 2. Wydano z zasiłku Jego Eminencji Ks. Kardynała dra Augusta Hlonda, Prymasa Polski. Lublin 1946. Towarzystwo Naukowe K. U. L. Str. 16 —8°.

Konarski Kazimierz: *Krzywe Koło*. Powieść na tle życia Warszawy w latach 1939—1944. Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia“. Warszawa, ul. Smulikowskiego 1. Rok 1946. Str. 159 —8°.

Kornacki Jerzy: *Oczy i ręce*. Wydanie drugie. Biblioteczka Młodego Czytelnika 6. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“. 1946. Str. 95 —8°.

Kott Jan: *Mitologia i realizm*. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“. 1946. Str. 166 —8°.

Lempicki Stanisław: *Słowo o Grunwaldzie*. Długosz. Staroświecka pieśń. Jan z Wiślicy. Niemcewicz. Słowacki. Sienkiewicz. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“. 1945. Str. 103 —8°.

Machejek Władysław: *Leśne oczy*. Wiersze partyzanckie. Kraków 1945. Spółdzielnia Księgarska „Czytelnik“. Str. 32 nlb.(!!) —8°.

Majakowski Włodzimierz: *Dobrze!* poemat październikowy. Przełożył Artur Sandauer. Spółdzielnia Wydawnicza „Książka“. 1945. Str. 70 —8°.

Mickiewicz Adam: *Grązna*. Powieść litewska. W opracowaniu dra Stefana Papée. Kraków 1946. Nakładem księgarni Stefana Kamińskiego. Str. 58 —8°.

Mickiewicz Adam: *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie*. Historia szlachecka z roku 1811—1812. Słowo wstępne Mieczysława Jastruna. Wydanie drugie poprawione przejrzał

dr Juliusz Saloni. Spółdzielnia Wydawnicza „Książka“. 1946. Str. 294 —8°.

Miłosz Czesław: *Ocalenie*. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“. 1945. Str. 154 i VII — 8°.

Minkiewicz Janusz i Brzechwa Jan: *Szopka polityczna 1945/1946*. Ilustracje Jerzego Zaruby. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“. 1945. Str. 54 —8°.

Nałkowska Zofia: *Granica*. Powieść. Wydanie piąte. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“. 1945. Str. 275 —8°.

Niemcewicz Julian: *Powrót posła*. Komedia w 3 aktach. W opracowaniu dra Stefana Papée. Kraków 1946. Nakładem księgarni Stefana Kamińskiego. Str. 86 —8°.

Nowicki Andrzej: *Podróż do Świętej Ziemi*. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“. 1945.

Str. 46 —16°.

Ozga-Michalski Józef: *Oberek Świętokrzyski*. Kielce. 1945.

Str. 64 —8°.

Papée Stefan dr: *Tadeusz Kościuszko w literaturze polskiej*. Antologia 1746—1946. Kraków 1946. Nakładem księgarni St. Kamińskiego.

Str. 142 —8°.

Pruszyński Ksawery: *Droga wiodła przez Narvik*. Powieść. Wydanie drugie. „Za wolność naszą i waszą“. Tom I. Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza“. Warszawa 1946. Str. 237 —8°.

Pruszyński Ksawery: *Margrabia Wielopolski*. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“. 1946. Str. 133 —8°.

Rymkiewicz Władysław: *Ludzie bez jutra*. Powieść. Warszawa 1946. Wydawnictwo Eugeniusza Kuthana. Str. 285. — 8°.

Rymkiewicz Władysław i Tuhan Bohdan: *Człowiek o dwóch twarzach*. Powieść historyczna dla młodzieży. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“. 1945. Str. 111 —8°.

Sienkiewicz Henryk: *Krzyżacy*. Powieść. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“ i Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich. 1945. Tom I. Str. 449. Tom II. Str. 520 —8°.

Szczerbowski Adam: *Rozszumiały się wierzby...* Sztuka w 4 odsłonach. Odsłona czwarta przy współudziale Piotra Greniuka. Nakładem Woj. Urzędu Ziemskiego — Wydział Oświaty Rolniczej. Łódź 1946. Str. 40 —8°.

Szymonowicz Szymon: *Żeńcy*. Na tle literatury staropolskiej opracował dr Stefan Papée. Kraków. Wydawnictwo księgarni Stefana Kamińskiego. 1946. Str. 22 —8°.

Tuwim Julian: *Lutnia Puszkina*. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“. 1945. Str. 154 —8°.

Wasilewska Wanda: *Pokój na poddaszu*. Wydanie drugie. Biblioteczka Młodego Czytelnika 5. Sp. Wyd. „Czytelnik“. 1946. Str. 128 —8°.

Wasilewska Wanda: *Po prostu miłość*. Biblioteczka Związku Patriotów Polskich w ZSRR. Str. 111 —8°.

Wasilewska W.: *Tęcza*. Nakładem Związku Patriotów Polskich w ZSRR. Moskwa 1944. Str. 180 —8°.

Ważyk Adam: *Stary Dworek*. Sztuka w trzech aktach. Spółdzielnia Wyd. „Książka“. 1945. Str. 61 —8°.

*Wybór wierszy poetów lubelskich*. Lublin. 1945. ZZLP. Wydano z zasiłku resortu Kultury i Sztuki. Str. 31 —8°.

Zeromski Stefan: *Doktór Piotr*. Opowiadanie. Wydał i objaśnił dr Kazimierz Wyka. Biblioteczka Młodego Czytelnika 1. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“. 1945. Str. 40 —8°.

Zeromski Stefan: *Przedwiośnie*. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“ 1946. Str. 299 —8°.

Zeromski Stefan: *Silaczka*. Opowiadanie. Wydał i objaśnił dr Kazimierz Wyka. Biblioteczka Młodego Czytelnika 4. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“. 1945. Str. 30 —8°.

## OD REDAKCJI

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

---

# POLONISTA

DWUMIESIĘCZNIK

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

Zeszyt pojedynczy 25 zł. Prenumerata roczna 132 zł.

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

---

## SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA „POLONISTA”

przyjmuje zapisy osób i instytucyj na członków Spółdzielni

UDZIAŁ 200 ZŁ, WPIS 20 ZŁ

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

---

Nakładem naszej Spółdzielni ukaże się w najbliższych dniach monografia popularno-naukowa dra Janiny Kulczyckiej-Saloni pt. BOLESŁAW PRUS.

---

*Drukarnia Państwowych Zakładów Wydawnictw Szkolnych w Łodzi,  
ul. Warszawska Nr 9  
D-09638—128/46*

## KSIĄŻKI I BROSZURY „WIEDZY”

### Wyszło z druku:

- Ksawery Pruszyński*: Droga wiodła przez Narvik (trzeci nakład)  
*H. Boguszevska i J. Kornacki*: Ludzie wśród ludzi  
*W. Broniewski*: Krzyk ostateczny  
*St. R. Dobrowolski*: Pióro na wicherze  
*St. Dygat*: Jezioro Bodeńskie  
*H. Boguszevska i J. Kornacki*: Polonez I — Nous Parisiens  
*H. Boguszevska i J. Kornacki*: Polonez II — Deutsches Heim  
*Jan Dąbrowski*: Na zachód od Zanzibaru

### Biblioteczka socjalisty

1. *J. Cyrankiewicz*: Ze stanowiska socjalizmu polskiego (drugi nakład)  
2. *T. Jabłoński*: Za wolność i lud (Historia PPS) cz. I  
3. *T. Jabłoński*: Za wolność i lud (Historia PPS) cz. II  
4. *T. Jabłoński*: Za wolność i lud (Historia PPS) cz. III  
5. Statut organizacyjny PPS  
6. W walce o Nową Polskę. PPS na IX sesji K.R.N.  
7. *Cz. Bobrowski*: Walka o chleb. PPS wobec bieżących spraw gospodarczych  
8. *K. M.*: Pierwszy maj przed laty i dziś

### Ukaże się w najbliższych dniach:

- Adam Próchnik*: Demokracja Kościuszkowska  
*Adam Próchnik*: Kim był Kościuszko  
*T. Wojeński*: Historia literatury polskiej  
*Józef Gardecki*: Było nas trzech

### W druku:

- Satyra w konspiracji 1939—1944  
*T. Boy-Żeleński*: Nasi okupanci — Piekło kobiet — Dziewice kon-systorskie — Jak skończyć z piekłem kobiet  
*Jan Dąbrowski*: Miejsce pod niebem  
*Karol Malczyński*: Proces w Norymberdze  
*Krystyna Żywulska*: Przeżyłam Oświęcim  
*Adam Próchnik*: Idee i ludzie  
*Bolesław Limanowski*: Historia demokracji polskiej  
*Michał Borwicz*: Ze śmiercią na ty  
*Zofia Natkowska*: Niedobra miłość — Niecierpliw  
*Tadeusz Żeromski*: Międzynarodówka straceńców  
*Carlo Collodi*: Pinokio, tł. J. Wittlina