UNIWERSYTET GDAŃSKI
BIBLIOTEKA

ZAGADNIENIA LITERACKIE

DAWNIEJ

ŻYCIE LITERACKIE

DWUMIESIĘCZNIK
POŚWIĘCONY NAUCE O LITERATURZE

Rok IV — Zeszyt III

Maj — Czerwiec

1946

Łódź 1946

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

TREŚĆ ZESZYTU III:

Str.

Stefan Szuman: Budowa utworu poetyckiego . 65

Kazimierz Budzyk: O mowie potocznej i języku poezji 70

Eugeniusz Sawrymowicz: Hymn jako gatunek literacki 77

Zdzisław Stieber: Kilka uwag o archaizmie językowym w polskiej literaturze pięknej 88

OCENY I SPRAWOZDANIA:

A. Bigay-Mianowska: Społeczeństwo polskie w twórczości E. Orzeszkowej (J. Kulczycka-Saloni) . 93

Zjazd im. Bolesława Prusa : : : 96

Redaktor naczelny:

Juliusz Saloni

Kolegium redakcyjne:

Janina Kulczycka-Saloni, Stefania Skwarczyńska

Wydane z zasiłku 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

Stefan Szuman

BUDOWA UTWORU POETYCKIEGO

(Rozdział z większej całości)

Każdy utwór poetycki jest przede wszystkim utworem językowym, bo składa się ze słów i zdań. Na pierwsze wejrzenie nie znajdujemy w nim nic poza wyrazami i zdaniami, czyli tzw. tekstem. Wystarczy jednak wsłuchać się w tekst, aby odkryć melodyjność tekstu i usłyszeć muzykę brzmienia wyrazów w wierszu i zauważyć rytmiczność utworu poetyckiego, podobną jak w muzyce. Poezja zbliża się tym samym do innej sztuki, do muzyki. Jest mową melodyjną i rytmiczną, tekstem śpiewnym czyli deklamacyjnym. Każdy ze „światów", które stwarza poeta i które realizują się dla nas za pośrednictwem jego poezji, jest więc „światem" zabarwionym muzyką brzmienia i melodii słów, zdań i wierszy, jest poetycką rzeczywistością, w której się nie tylko słowa, ale pośrednio również przedmioty — dźwięcznie, śpiewnie i rytmicznie ze sobą kojarzą.

Każdy ze „światów" lirycznej poezji jest nie tylko podbarwiony muzycznie, lecz m. in. muzycznością w swej istocie współukonstytuowany.

Poza muzycznością odkrywamy, przy czytaniu, czy słuchaniu, inną jeszcze istotną właściwość poezji. Jest ona obrazowa, operuje obrazami i przenośniami i budzi w czytelniku plastyczne, żywe wyobrażenie tego, co tekst opisuje. Poezja stwarza „wizję" rzeczywistości. „Świat", ukonstytuowany u swych podstaw tekstem danej poezji, jest światem oglądów, światem, w którym jego rzeczywistość, (pośrednio przez wyobraźnię) staje się niejako dostępną dla zmysłów. Rzeczywistość, przedstawiona tekstem poezji, staje się naoczną rzeczywistością, dosłyszalną, dotykalną, często prawie że namacalną — choć tylko w wyobraźni. Kunszt słowa i pewne chwyty poetyckie tak formują język poezji, że poprzez obrazy, opisy, porównania i metafory, „widzimy" świat przedstawiony i „przenosimy" się na jego teren. Wizja poetycka przenosi nas w inny wymiar, w inną przestrzeń (co szczegółowo udowodnił Ingarden [1]) i w świat przedmiotów o innym wyglądzie, niż przedmioty realne.

Dzięki wizyjności, poezja jest w podobny sposób zbliżona do malarstwa, jak dzięki śpiewności i rytmiczności jest podobną do muzyki. Ale obrazowość poezji jest zupełnie inną obrazowością, niż w malarstwie. I to nie tylko dlatego, że jest wizyjnością wyobraźni, ale przede wszystkim dlatego, że inna jest budowa i struktura formalna obrazów w poezji, niż w malarstwie. W nowych „światach" poezji, o których była mowa na wstępie, oglądamy rzeczy inaczej, niż je widujemy w rzeczywistości. Podobnie, po zażyciu peotlu (meskaliny) wyobraźnia przenosi się w świat zwidzeń, mających zupełnie inną strukturę przestrzeni i obrazów, niż świat realny, co udowodniłem w specjalnej rozprawie [2]).

---

1) Roman Ingarden *O poznawaniu dzieła literackiego*" (Lwów 1937) i *Das literarische Kunstwerk* (Halle 1931). Oznaczam: pierwsze *Opdl;* drugie *DlK.*

2) Stefan Szuman: *Analiza formalna i psychologiczna zwidzeń meskalinowych.* Kwart. Psycholog. 1939.

Pod innym znowu względem poezja jest podobna do architektury, a jeszcze w inny sposób do tańca. Podobieństwo z architekturą polega na tym, że np. utwór poezji dramatycznej jest zbudowany z oddzielnych aktów i scen, w ten sposób skomponowanych, że tworzą razem odrębną „architekturę" danego dramatu, a poszczególny wiersz liryczny jest zbudowany z oddzielnych „wierszy", jak architektura z oddzielnych elementów i członków architektonicznych. Tekst wiersza nie jest ciągły jak w prozie, lecz rozczłonkowany na podobieństwo architektury. Ale również każda artystycznie wartościowa powieść posiada swoją dobrze przemyślaną i skomponowaną budowę architektoniczną.

Każdy wiersz pod tymi względami (brak tu miejsca na rozwinięcie tej paraleli) jest kompozycją z ogniw oddzielnych, w całość utworu kompozycyjnie ułożonych, budowlą o charakterze statycznym.

Niezależnie od tego, ale w najzupełniejszej harmonii z ową statyczną architektoniką, wiersz rozwija się w czasie i w tym wymiarze się buduje. Można go porównać z tańcem. Wiemy już, że wiersz jest muzyką. Ale nie jest on, jak muzyka, pozbawiony tzw. „treści". W czystej muzyce występują tylko tony, akordowe współbrzmienie tonów i figury melodii, na kanwie czasu budowane. W wierszu, brzmieniom słownym towarzyszą znaczenia, a te znów przedstawiają przedmioty, które wyobraźnia przekształca na obrazy i wyglądy. W wierszu występuje więc nie tylko czasowy szereg brzmień słownych, lecz korowód znaczeń i obrazów. W wierszu nie tylko słyszymy melodię brzmień i posuwamy się, już tańcząc, naprzód z rytmem utworu, lecz przeskakujemy z obrazu w obraz, z przedmiotu przedstawionego w inny przedmiot przedstawiony, ze zdarzenia w zdarzenie — jakby w tańcu. Jest to niejako taniec, w którym się w sposób nieustanny zmieniają: i sceneria i aktorzy, taniec dziwny, taniec w jeszcze innym wymiarze, niż taniec solowy tancerza, czy taniec zespołowy baletu. Taniec ten jest równocześnie widowiskiem, bo tańczymy go podobnie jak widz obserwujący tańczących, w myśli razem z nimi tańczący; bo podmiot czytającego wiersz, jest i nazewnątrz wiersza, w czytelniku, i w wierszu samym, jako jego podmiot, i kolejno w każdym momencie przeobrażania się nieustannego wiersza, jeszcze innym wciąż staje się podmiotem. Tańcząc wiersz, tańczymy posłuszni jego dynamice i rytmice, ale tańczymy też równocześnie posłuszni przeskokom myśli ze słowa w słowo, ze zdania w zdanie, z wiersza w wiersz, ze zdarzenia w zdarzenie. Wymiar tego tańca jest więc bezprzykładnie inny, niż wszystko to, co znamy w świecie realnym. Wiersz przenosi nas również tańcem w inną sferę rzeczywistości, w inny świat.

Poza wymienionymi powyżej, artystycznymi „wymiarami", w których się budują i konstytuują „światy" poszczególnych utworów poezji, a dzięki którym ona jest zbliżona — do malarstwa, do muzyki, do architektury i do tańca, posiada ona własne, a podstawowe, tworzywo z pomocą którego, przede wszystkim, kreuje swój własny świat. Jest nim tworzywo języka, za pomocą którego poeta przedstawia świat przez siebie stworzony i w jego utworze zamknięty i zaklęty.

Warstwa tekstu, tj. pisanego czy mówionego słowa i znaczeń słów i zdań, znajduje się w dziele poetyckim na pierwszym planie.

Tylko z warstwą dosłownego tekstu stykamy się bezpośrednio. Wiersz nie jest w zasadzie niczym innym, jak zespołem słów i zdań, mających oczywiście jakieś znaczenie. Utwór poezji jest nam bezpośrednio dany jako sam tekst. Ale tekst, nie jest tylko czczym pośrednikiem, którego funkcja polega wyłącznie na tym, że w słowach i zdaniach zawiera się jakiś sens. Wnosi on do całości dzieła, swoiste ważne walory, o czym się przekonujemy, ciesząc się przy czytaniu poezji: dobrze dobranym wyrazem jako takim, dobrze sformułowanym zdaniem, lapidarnym, świeżym zwrotem językowym, jasnością stylu, jego bujnością, oryginalnością itp. Pod względem i gramatycznym i semantycznym i syntaktycznym język poezji wytwarza specjalne właściwości, które nadają mu charakter, właśnie: języka poetyckiego.

W końcu podobne zmiany zachodzą w warstwie przedmiotów przedstawionych przez tekst. Tekst poezji stwarza przedmioty, które explicite posiadają tylko takie cechy, jakie im on przydaje. Zdania tekstu poetyckiego przedstawiają pewien stan rzeczy, który jest ukonstytuowany jednoznacznie w ramach tych zdań i zawartych w nich słów. Przedmioty stworzone przez język poetycki, jak się wyraża Ingarden, są schematycznymi tworami [3]). Tekst wiersza stwarza schematy przedmiotów, które wiedza nasza może ex post rozbudować, przydając im dalsze cechy, przynależne danemu przedmiotowi. Ale w utworze poetyckim przedmioty te występują tak, jak je język ukonstytuował, a w konkretyzacji dzieła poetyckego nie dochodzi zwykle też do daleko idących uzupełnień tych schematów, i nawet nie powinno do tego dojść. Mamy pojmować i przeżywać rzeczywistość, przedstawioną przez tekst utworu — taką, jak w nim została przedstawiona. Czytając tekst, kierujemy się myślą ku przedmiotom, które są dla nas jakby realne, bo nie zatrzymujemy się, jako czytelnicy poezji, przy ich schematyczności i mamy zawsze na myśli przedmioty takie, jakie spotykamy w doświadczeniu realnym, względnie w sferze przedmiotów idealnych itp. Ale bezpośrednio obcujemy w poezji ze schematami przdmiotów, chociaż, nie zatrzymując się przy nich, przechodzimy przy czytaniu poezji odrazu do właściwych ich przedstawień względnie do wyglądów i obrazów bardziej plastycznych i szczegółowych, jakie tworzy nasza wyobraźnia.

Na przykładzie zrozumiemy lepiej o co chodzi [4]):

---

3) *Opdl.* str. 250—259

4) Wiersz Słowackiego:

Baranki moje
Zawitał czas:
Nad piękne zdroje
Powiodę was;
Puszczę was, owieczki,
Na piękne kwiateczki
I będę pasł.

Baranki z ducha,
Ja pasterz wasz:
Pan Bóg mnie słucha,
Ozłocił twarz;
Bogiem promienny
Odprawiam bezsenny
Anielską straż.

Pierwsza zwrotka mówi o „barankach", które (pasterz) powiedzie „nad piękne zdroje", które „puści na piękne kwiateczki" i „będzie pasł". Trudno o tekst bardziej prosty, bardziej ubogi w przymiotniki, mniej konkretyzujący sytuację, środowisko i pejzaż, przez opis. A jednak czytelnik czuje się przeniesiony w sielankowe środowisko i znajduje się gdzieś na hali z pasterzem i barankami. Nie potrzebuje on bynajmniej wyobrazić sobie dokładnie jak w szczegółach wygląda ów pejzaż, w którym się znalazł. Wiersz charakteryzuje go tylko przez „piękne zdroje" i „piękne kwiateczki". Nie wie on też nic o pasterzu, kim jest, jak wygląda itp. Dopiero w drugiej zwrotce dowiadujemy się, że pasterz jest natchniony przez Boga, że czuwa nad „barankami z ducha", że „odprawia bezsenny anielską straż". Bóg „ozłocił twarz" temu pasterzowi. Widzimy pasterza jakby był posągiem anioła ze złotą maską na twarzy, albo jako pasterza, którego twarz złoci odblask słońca, którym jest Bóg. Prawdopodobnie każdy człowiek wyobraża to sobie nieco inaczej, inaczej konkretyzuje oglądy podsuwane w schematycznej formie przez wiersz.

Najważniejsze jest to, że tekst, ubogi, prosty, naiwny, a zarazem artystycznie doskonały, potrafi mimo skrajnej schematyczności opisu przedstawić sytuację jakoby nasyconą realnością. Piękne zdroje i kwiateczki oraz pasterz z barankami muszą starczyć za całą rzeczywistość, którą przedstawiają. I rzeczywiście przenoszą nas w nią. Przedstawione w wierszu fragmenty środowiska starczą za całe środowisko. Kilka specjalnie dobranych wyrazów musi starczyć dla charakterystyki osoby. Czyli że język nie potrzebuje rozwijać zupełnego, szczegółowego obrazu tego, co przedstawia. Operuje on według zasady „pars pro toto" i osiąga tą metodą nieprawdopodobne rezultaty. Jeżeli wiersz mówi o pasterzu, to samo przez się jest wiadomo, co taki człowiek robi, czym się zajmuje, jak wyglądają pasterze itp. Najróżniejsze cechy pasterza i różne możliwe wyglądy pasterza są czytelnikowi wiadome. Ale z tego nie wynika, aby czytelnik wiersza, czytając, miał swoją wiedzę o pasterzu w całości, czy też choćby w części aktualizować, uprzytamniać ją sobie.

Gdy natomiast wiersz (w tekście) jakieś cechy przedstawionego przedmiotu wymienia, wtedy czytelnik wyraziście je dostrzega, a przedmiot, określony kilku takimi cechami przez tekst, przedstawia sobie jako z nich skonstruowany. Dla wiedzy, w czasie czytania wiersza aktualnie utajonej, przedmiot jest skonstruowany z wszystkich cech, jakie doświadczenie danego człowieka o nim posiada. Dla przedstawienia przez tekst wiersza zaktualizowanego, przedmiot jest zbudowany z tych tylko i z tych właśnie cech, które tekst wymienia. Pasterz „z ducha" w drugiej zwrotce jest więc pasterzem przedstawionym jako ten: „którego Bóg słucha", „któremu twarz ozłocił", „który jest Bogiem promienny", „którego Bóg słucha", „który anielską straż bezsennie odprawia". Każdy z tych rysów określa i przedstawia pasterza; czytelnik ma je wszystkie sobie uprzytomnić i złożyć w całość, którą jest właśnie tak a nie inaczej przedstawiony pasterz „baranków z ducha". Do tego „obrazu" w zasadzie czytelnik nie ma nic dodawać, chociaż ten obraz jest tylko schematem. Czytelnik konkretyzuje i rozwija, co prawda, ten sche-

mat w swoim przeżyciu, ale nie wolno mu przy tym naruszać struktury schematu i dowolnie przekroczyć wyznaczonych przez schemat ram przedstawienia. Tekst poezji wyznacza czytelnikowi przeżycie pozytywnie w określonych ramach. Tekst dobrej poezji, nawet najprostszy, lakoniczny tekst jest taki, że stwarza żywe, silne przedstawienie i że swoją mocą przenosi czytelnika w środowisko opisywane. Schematy o których tu mowa, nie są ubogimi szkieletami przedstawień, wymagającymi uzupełnień i ubrania ze strony czytelnika, aby ożyły. Czytelnik konkretyzuje je wprost, takimi, jakie są. Lakoniczność i lapidarność są pozytywnymi cechami języka poetyckiego. Nie należy takich umiejętnych chwytów słowa poetyckiego mieszać z nieudolnym ubóstwem wyrazu.

Każdy utwór poetycki jest zbudowany (i skomponowany) niejako wszerz i w głąb. Wszerz jest zbudowany z elementów, które według kolejności tekstu tworzą jego całokształt, rozwijający się podczas czytania w czasie, a zespalający się w czasie czytania w trwanie i teraźniejszość „świata", stworzonego przez poetę w utworze. W głąb każdy utwór poetycki jest zbudowany w kolejności następującej: na pierwszej płaszczyźnie spotykamy się z brzmieniami słów i zdań utworu poetyckiego. Te zdania i wyrazy stają się następnie znaczeniami; znaczenia prowadzą do przedmiotów, przez utwór poetycki przedstawionych, a przedmioty przedstawione, w naszej wyobraźni, nabierają określonego wyglądu. Według R. Ingardena dzieło literackie (a tym samym utwór poetycki) jest zbudowane z „warstw" następujących:

a) warstwa brzmień słownych,
b) warstwa znaczeń,
c) warstwa przedmiotów przedstawionych,
d) warstwa wyglądów (uschematyzowanych) [5]).

Warstwy te, tylko ze względów teoretyczno-poznawczych, zostały wyodrębnione i wyizolowane. W przeżyciu utworu następuje zwykle zupełne wzajemne ich przenikanie się, a tylko wyjątkowo zwracamy przy czytaniu poezji uwagę szczególnie na brzmienia jakiegoś wyrazu, lub na melodię danego wiersza jako taką, albo na szczególne znaczenie, jakiego nabiera dany wyraz w tekście, albo na obraz, jaki, pod wpływem tekstu, maluje się szczególnie plastycznie i nieoczekiwanie w naszej wyobraźni.

Elementy, z których jest zbudowany utwór, w głąb się „konkretyzują" [6]), tj. nabierają znaczenia, oglądowości, pseudo-realności. Wszerz, te — pod względem znaczenia budowy i jakości różne — oddzielne elementy wiążą się ze sobą, zestrajając pod dwoma względami: a) tak, aby zbudować, mniej lub więcej, logicznie i konsekwentnie pseudo-prawdziwy „świat" utworu, b) tak, aby elementy poszczególne, jako

---

[5]) Czytelnik powinien się zapoznać z uzasadnieniem i z rozbudową tej teorii w obu, cytowanych już, pracach R. Ingardena. W książce mojej nie mogę i nie zamierzam rozwijać podstawowych zagadnień teoretycznych.

[6]) Termin „konkretyzują" ma w mojej książce inne znaczenie niż u Ingardena.

jednostki o walorze artystyczno-kompozycyjnym — różne pod względem formy i jakości i ich estetycznego smaku — się ze sobą połączyły w całość estetycznie harmonijną i kompozycyjnie zwartą, mimo, czy też właśnie dzięki, różnorodności elementów, które ją konstytuują.

„Muzyczna", „malarska", „architektoniczna" i „taneczna" kompozycja utworu poetyckiego, o jakiej była mowa w tym rozdziale, to nie to samo co Ingerdenowska budowa dzieła literackiego z czterech warstw, które on słusznie wyróżnia.

W wymiarze zespołu jego warstw, rzeczywistość poetycka się konkretyzuje, a nie komponuje. Piękno utworu poetyckiego nie powstaje przez zharmonizowanie (według Ingardena — przez „polifonię") tych warstw, lecz przez zharmonizowanie, zestrój elementów („polifonię") w obrębie każdej z tych warstw—i to wszerz, a nie w głąb— przy czym oczywiście są poruszane i „grają" w głąb wszystkie warstwy równocześnie, każdym ze swych elementów.

Utwór poetycki, jest tak zbudowany, że każdy z elementów kompozycyjnych konkretyzuje się przez wszystkie swoje warstwy, ale kompozycja artystyczna powstaje dopiero przez zharmonizowanie i zestrojenie tych, w mniejszej lub większej mierze, w danym momencie skonkretyzowanych elementów.

Utwór poetycki komponuje się „muzycznie" szczególnie dzięki temu, że posiada warstwę brzmieniową, rytmikę i dynamikę; ale nie tylko warstwa brzmieniowa, jak już wiemy, wytwarza „muzykę poezji". Rytmika i dynamika wiersza rozwija się wszerz, a nie wgłąb. Jest on zbudowany i skomponowany „architektonicznie", ale nie w głąb, lecz wszerz.

Utwór poetycki jest „plastyczny", dlatego że wgłąb konkretyzuje wyglądy i przedstawienia obrazowe przedmiotów, ale „malarski" jako artystyczna kompozycja jest tylko dzięki temu, że w warstwie wyglądów poszczególne obrazy — przez utwór poetycki schematycznie naszkicowane, a w naszej wyobraźni plastycznie się zarysowujące i rozwijające — łączą się w całość obrazu estetycznie ciekawie i harmonijnie skomponowanego.

Utwór poetycki, wiersz, jest w końcu „tańczącym" utworem, bo i brzmienia i znaczenia, i obrazy i przedmioty przedstawione, posłuszne rytmice i dynamice wiersza, się przesuwają i zmieniają w rozpiętości zamkniętej jego trwania i teraźniejszości, tworząc całość brzmień, znaczeń, obrazów i przedstawień rytmicznie i dynamicznie skomponowaną, skomponowaną wszerz, tj. właśnie w rozpiętości trwania utworu.

Kazimierz Budzyk

O MOWIE POTOCZNEJ I JĘZYKU POEZJI

Jak wygląda mowa potoczna i jakie ona pełni zadania — o tym zazwyczaj mało myślimy, albo też nie myślimy wcale. Traktujemy ją na ogół jako zjawisko samo przez się zrozumiałe, konieczne i jakby automatyczne, jak np. oddychanie, chodzenie itp. Ot — jeszcze jedna ze spraw-

ności osobistych, którą zresztą staramy się doprowadzić do możliwie najwyższego poziomu.

Taka ocena mowy potocznej wypływa stąd, że mowa zawsze była, a nadal i teraz jest częścią działalności praktycznej, powstała zaś jako rezultat komplikowania się form tej działalności. Instynktowne odruchy walki i żywiołowy pęd do utrzymania się przy życiu rozwinęły się z biegiem czasu w celową działalność, która wymagała dokładnego rozeznania się w sytuacji oraz podziału funkcji w najniżej nawet rozgraniczonych zespołach. W związku z tym nieartykułowany okrzyk przekształcił się w rozbudowany system porozumiewawczy, który rozwijał się równolegle do wzrastających możliwości poznawczych człowieka i zawsze pozostawał pod dużym wpływem komplikujących się stale form ludzkiego działania.

Elementarną formą działania jest działalność praktyczna, taka, której rezultat jest odrazu widoczny. Mowa potoczna sprzęga się z formą działania trojako. Najściślejszym rodzajem zespolenia jest całkowite utożsamienie słowa z czynem. Gdy dwoje ludzi idzie razem pod rękę, słowo „stańmy" czy zatrzymanie w sensie po prostu fizycznym daje identyczny rezultat. Nieco luźniejszy stosunek między słowem a czynem jest wtedy, gdy słowo nie zastępuje czynu bez reszty, lecz go organizuje: „Jutro będziemy orać. Ty ponaprawiaj uprząż, ja podkuję konie".— Najdalej od czynu odbiega słowo wtedy, gdy ma charakter poznawczy i tylko przygotowuje działalność praktyczną: „Na tym ugorze chyba tylko owies urośnie".

Bez względu na stosunek słowa do czynu związek mowy potocznej z działalnością praktyczną jest bezsporny. Ale to jeszcze nie wszystko. O wiele ważniejszy jest równie bezsporny fakt, że wypowiedzi mowy potocznej kształtują swą postać językową wedle zasad obowiązujących w działaniu, takich jak zasada ekonomii wysiłku czy konieczności rygorystycznego dostosowania się do każdorazowej sytuacji. Trudno np. wyobrazić sobie, żeby ktoś w chwili niebezpieczeństwa, zamiast jednosylabowego polecenia rozpoczynał długą tyradę z grzecznościowymi zwrotami na wstępie. Jeśli chodzi o ekonomię wysiłku, każdy z nas może przytoczyć z własnej praktyki setki przykładów nawiązywania do słów już wypowiedzianych przez rozmówcę, żeby je tylko uzupełnić, rozwinąć czy zamknąć. Wypadkiem maksymalnego zastosowania zasady ekonomii wysiłku w mowie potocznej będzie jakże często posługiwanie się gestem czy choćby tylko mimiką twarzy. Słowo jest wtedy zredukowane do zera — pozostaje samo tylko działanie.

Stopień ujęzykowienia wypowiedzi jest więc miarą intensywności związku mowy potocznej z działaniem.

Mówiąc o działaniu miałem dotychczas na myśli czynny stosunek do rzeczywistości. Jest to oczywiście zbyt wąskie pojmowanie sprawy, gdyż intensywność związku mowy potocznej z konkretną sytuacją nie zależy od tego, jaki jest stosunek mówiącego podmiotu do rzeczywistości: czynny czy bierny. Najogólniej biorąc należy więc mówić nie o działaniu, nie o czynie, lecz o dzianiu się czegoś. W wypadku czynnego stosunku do rzeczywistości będziemy mieli działanie, przy biernym stosun-

ku — uleganie działaniu. Na językową postać wypowiedzi rozróżnienie to wywrze oczywiście wpływ bardzo istotny, ale pozostanie przy tym jedna dość zasadnicza cecha wspólna: tu i tam nieodmiennie intensywność związku z konkretną sytuacją dziania się czegoś będzie odwrotnie proporcjonalna do stopnia ujęzykowienia wypowiedzi. Okrzyk „stój" i fakt zatrzymania kogoś, oraz „ratunku!" i fakt ulegania przemocy — zjawiska te wykazują bliskie analogie nie tylko po stronie intensywności zespolenia wypowiedzi z konkretną sytuacją, ale też po stronie czysto językowej — formalnej.

Nie mogąc tutaj wdawać się w szczegóły ze względu na temat artykułu, który ma charakter porównawczy i dotyczy nie tylko mowy potocznej ale i języka poezji. W każdym razie już z tego, co powiedziałem wyżej, wynika, że na kształtowanie się materiału językowego mowy potocznej mają wpływ elementy sytuacji praktycznej. Analizując język poezji również dostrzeżemy duży wpływ wyznaczników poza językowych i poza artystycznych, tylko, że będą one miały całkiem inny charakter, ze względu na z gruntu inną rolę poezji w porównaniu z mową potoczną. Poezja nie jest współczynnikiem praktycznego działania. Jest specyficzną formą poznania rzeczywistości, która osiągnięte przez siebie wyniki podaje nie na drodze anlityczno-logicznej, lecz środkami obrazowymi, przez odwołanie się do uczucia, przez zaangażownie w tym celu maksimum wyrazu i ekspresji języka.

Poznawczy charakter sztuki wymaga paru słów wyjaśnień. Jak wiadomo, sztuka operuje przedstawieniem zjawisk indywidualnych, jednostkowych, mówi się nawet — niepowtarzalnych. Z drugiej strony jest rzeczą oczywistą, że zjawiska niepowtarzalne są poznawczo nie do uchwycenia. Nie da się wyrozumieć sensu takich zjawisk, które dzieją się raz tylko jeden jedyny. Wiedza zaczęła robić olbrzymie postępy dopiero po wynalezieniu pisma dlatego, że wskutek gromadzenia doświadczeń wielu pokoleń zjawiska uznawane dotąd za jednostkowe można było obserwować w ich powtarzalności, można je było racjonalnie poznawać. Nagromadzone w ciągu wieków zapasy wiedzy tworzyły w ten sposób podstawę do dalszego poznawania rzeczywistości, które w pierwszym etapie mogło się ograniczyć do zaklasyfikowania danych doświadczenia według już ustalonych schematów. Poznanie napotkanej rośliny to po prostu zaklasyfkowanie jej do takiej a takiej rodziny, grupy, gatunku. Jeśli sztuka jest specyficzną formą poznania, powinniśmy w niej odkryć obydwie dopiero co przytoczone właściwości nauki. Więc powtarzalność zjawisk, które są przedmiotem jej zainteresowań i wysiłek klasyfikacyjny twórcy. O dociekliwości poznawczej sztuki świadczy najlepiej powtarzalność nie tylko samych zjawisk, ale nawet pewnych schematów tematycznych. Znana jest powszechnie żywotność motywów literackich, ba — istnieją przecież motywy wieczne i ogólnoludzkie zarazem. Indywidualny i jednostkowy wyraz właściwy danemu dziełu sztuki jest, że tak powiem, sposobem wyrażania się artysty po wielokroć uwarunkowanym na danym szczeblu historycznego rozwoju. Elementy dzieła litarackiego i ich układy to rodzaj integracji procesu poznawczego, który przedtem się odbył, a który polegał m. in. na zastosowaniu obowiązujących zasad klasyfi-

kacji. Przyboś tak wytycza drogę, jaką zwykle przebywa artysta od bezpośrednich doznań poprzez proces poznawczy do wyrazu artystycznego:

„Rzeczywistość" (do głębin przez artystę) doznawana jest zarazem bardzo różnorodna i bardzo prosta. Tam, gdzie publicysta widzi tylko szereg cyfr, artysta ujrzeć musi za każdą cyfrą konkretnego człowieka. Gdy mówią „reforma rolna" — to ja widzę przede wszystkim obszar dworski w Konieczkowej lub Lutezy, rozpoznaję tych małorolnych chłopów, którym za okupacji paniczyk, pokłoniwszy się Niemcom, odebrał dzierżawę, widzę te przydzielone pola z oziminą, ten jeden worek mąki więcej, ten garnuszek mleka i nowy elementarz dla dziecka Maćka Kozy — tysiące takich naocznych doznań, które sumują się — w jednym błysku syntezy — w prosty radosny fakt: „reforma rolna". W każdej chwili mogę wywołać tysiąc takich różnorodnych widzeń i w każdej chwili złączyć je nie w łupinę nazwy, ale w wielką prawdę radości społecznej: reforma rolna.

Mówię tu w pierwszej osobie, lecz nie jest to egotyzm. Jestem pewien, że jest to typ doznania właściwy każdemu artyście, a w szczególności pisarzowi. (Julian Przyboś: Na linii poetyckiej. Odrodzenie (Kraków) III (1946) Nr 7).

Widzimy więc, że przypisywanie sztuce odtwarzania zjawisk jednostkowych i niepowtarzalnych należy traktować jako artystyczny sposób prezencji wyników poznania, które w zasadzie opiera się na tych samych podstawach, co zabiegi poznawcze wiedzy. Istnieje jednak kolosalna różnica między nauką a sztuką. Sztuce wystarcza sugestywne podanie wyników specyfcznego zracjonalizowania doznań artysty, natomiast nauka musi argumentować, przy czym ta argumentacja stale podlega surowej kontroli rozumu. Ile razy artysta sięga po argumenty zawsze dzieje się to ze szkodą dla artyzmu, zaś jeśli nauka posługuje się sugestywnością przedstawienia, jest to niechybne ostrzeżenie, że argumentacja jest niezbyt rzetelna czy niezupełnie wystarczająca.

Specyficzny, właśnie artystyczny sposób podawania rezultatów przemyśleń twórcy musiał w dużym stopniu wpłynąć na ukształtowanie się języka poetyckiego, który, jak wiadomo, powstał z mowy potocznej. Widzieliśmy, że język rodzinny, będąc częścią działalności praktycznej, musiał się podporządkować zasadom, które w tej działalności obowiązywały: ekonomia wysiłku i skuteczność praktyczna, której gwarancją jest ścisły związek z konkretną sytuacją. Język poetycki wcale podobnych rygorów na sobie nie ma. Weźmy następujące przykłady: właśnie pranie robiono w domu, na słońcu suszyła się porozwieszana bielizna. Pani domu wraca skądeś z miasta i widzi nadciągającą burzę. Wpada do mieszkania, rzuca wszystko byle gdzie i woła: „prędko, bielizna!" i wraz z dorastającymi córeczkami chroni wysuszoną bieliznę przed zamoknięciem. — Bez opisanej sytuacji niewiele byśmy z wypowiedzianego zdania wyrozumieli. Wyraz językowy został tu zredukowany do koniecznego minimum dlatego, że po prostu jest jednym ze składników sytuacji. Inaczej zupełnie w poezji:

O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny;

Poeta nie odwołuje się w tym wierszu do konkretnej sytuacji praktycznej towarzyszącej jego powstaniu, ani tym nie mniej nie dzieli wyrazu językowego między tę sytuację a tekst utworu. Wobec tego na miejsce poprzedniego ograniczenia wyrazu słownego możemy tutaj zaobserwować jego celowe rozbudowanie. Łatwo poznać o co przy tym rozbudowaniu chodzi. Pojęciowa zawartść przytoczonego wiersza zamyka się bez reszty w wypowiedzianym jesienią stwierdzeniu, że „pada deszcz". Ale jeśli weźmiemy pełny tekst poetycki, nie tylko zrozumiemy konstatację tego faktu, ale z całą wyrazistością stanie nam przed oczyma samo zjawisko z taką monotonną rytmiką padającego deszczu. Ekspresja językowa przytoczonego urywka polega nie tylko na ujawnieniu rytmiczności w przebiegu przedstawionego zjawiska. Nie mniej ważnym elementem jest tutaj obrazowość języka poezji, której również nie dostrzeżemy w lakonicznym stwierdzeniu: „deszcz pada". Obrazowość ta wyraża się tutaj dwojako. Z jednej strony mamy tu popularny chwyt, który polega na wzbogaceniu treści obrazowej danego wyrażenia przez odwołanie się do innych zjawisk zazwyczaj dość odległych (deszcz d z w o n i), z drugiej zaś ten sam cel osiągany jest tutaj przez nagromadzenie cech wprawdzie właściwych danemu zjawisku, ale rzadko przypisywanych mu w całej rozciągłości od razu (jednaki, miarowy, niezmienny).

Widzimy więc, że szczególnymi własnościami poezji jest zrytmizowanie i obrazowość języka. Język poezji rozwinął się z mowy potocznej. Wynika stąd, że dwie te właściwości muszą tkwić także i w języku codziennym, choć ich znaczenie jest tu całkiem odmienne. Rytm mowy potocznej jest wiernym odpowiednikiem budowy syntaktycznej zdania. Zazwyczaj nie dbamy o to, by w mowie potocznej zdania przebiegały w miarowym toku rytmicznym, a gdy się czasem tak zdarzy ani nie zwracamy na to uwagi, ani też obiektywnie nie ma to żadnego znaczenia. Na przykład takie proste pytanie: „Długo się jedzie do Łodzi koleją?" — najbardziej regularne daktyle, które powstały przypadkiem i nic po prostu nie znaczą.

Podobnie ma się rzecz z obrazowością mowy potocznej, choć sprawa ta jest o wiele bardziej skomplikowana. Jeśli zestawić język poezji z mową potoczną warstw wykształconych zauważymy, że mowa potoczna nadaje obrazowości zakres o wiele mniejszy, niż język poezji. Jednakże całkowita linia rozwoju nie przebiega w tym tylko kierunku. Obrazowość bowiem jest cechą charakterystyczną z jednej strony dla języka poezji, z drugiej zaś dla wczesnych czy pierwotnych stadiów potocznego kontaktu językowego. Chodzi tutaj o taką sytuację rozwojową języka potocznego, która wyklucza jego schematyzację i skostnienie spowodowane m. in. dążnością utrwalenia mowy na piśmie. Pod tym względem język polskiego średniowiecza można by swobodnie zestawiać z dialektami ludowymi, które, jak wiadomo, nie wykształciły języka pisanego.

Wzrastająca stale pojęciowość dialektu kulturalnego rozwijała się pod naporem dwu odrębnych przyczyn. Największy wpływ wywarło tu doskonalenie się kategorii poznawczych — stałe poszerzanie się granic królestwa rozumu. To, co było niepewne, niewyjaśnione, co więc z natury

rzeczy mogło być różnie postrzegane, rozumiane i oceniane, w konsekwencji mogło, czy nawet musiało, otrzymywać zupełnie różne nazwy — zjawiska takie chwytane coraz częściej w ich powtarzalności stawały się jasne, jednoznaczne, otrzymywały więc zwykle tę samą nazwę. Mgliste warianty semantyczne i słowotwórcze ulegały redukcji, język upraszczał się, żeby w ostatecznym etapie na terenie nauki ulec całkowitej schematyzacji. Powstanie języka pisanego stworzyło warunki, w których ten proces mógł się upowszechniać. Chodzi tu nie tylko o to, że utrwalenie mowy potocznej na piśmie samo przez się sprzyjało powstaniu norm redukujących rozwichrzenie języka mówionego do koniecznego minimum (pierwsze teksty to przecież lakoniczne notatki robione „dla pamięci"), ale też — co równie ważne — język pisany, będąc funkcją swego rodzaju centralizacji, uniemożliwił utrwalenie procesów lokalnie różnie się odbywających. Język pisany w dużo większym stopniu jest wspólną własnością wszystkich, niż panujący dialekt kulturalny.

Niezależni od tendencji rozwijającej się w kierunku coraz to większej racjonalizacji spostrzeżeń i coraz to malejącej obrazowości języka, na każdym szczeblu historycznego rozwoju istnieje pod tym względem wyraźna linia podziału. Chodzi o to, że postrzeganie jest czynnością prymarną, poprzedzającą zawsze racjonalne poznanie rzeczywistości. Wiemy poza tym, że jest to czynność dla większości ludzi jeżeli już nie jedyna, to w każdym razie wypełniająca w dużym stopniu ich zainteresowanie czy możliwości. Obrazowość mowy potocznej jest odwrotnie proporcjonalna do możliwości poznawczych mówiącego.

Mimo że sztuka wprowadza obrazowość w zakresie o wiele większym niż mowa potoczna, wysnuwanie podobnych wniosków w stosunku do poezji byłoby błędne. Poezja bowiem, będąc specyficzną formą poznawania rzeczywistości może posługiwać się całym zasobem wykształconych historycznie możliwości poznawczych i pod tym względem żadnych ograniczeń a priori sobie nie stawia. Jej dociekliwość poznawcza jest bezsporna. Wiadomo, że sięga ona nawet na tereny dotychczas niedostępne dla nauki. Jednak sprawa nie przedstawia się prosto. W poznaniu nawet naukowym mamy bowiem kategorie, które budowane są bądź empirycznie, przez odwołanie się do doświadczenia, bądź jakoś idealistycznie, to znaczy niezależnie od doświadczenia. Stopień i rodzaj obrazowości języka poezji jest zależny dopiero od tego, jakiego rodzaju kategorie poznawcze tkwią u podstaw poetyckiego widzenia świata. Wiadomo, że poezja oświecenia i literatura pozytywizmu miała inne zasady konstruowania materiału językowego, inne również panowały tam zasady kompozycyjne, niż w czasach romantyzmu i Młodej Polski. Obrazowość i rytminizacja języka przyćmiona u mistrzów słowa dwu epok racjonalistycznych wysunęła się na plan pierwszy w okresach, kiedy idealizm poznawczy był przeważającą formą racjonalizacji spostrzeżeń i przeżyć.

Na początku wspomniałem, że język potoczny jest częścią działalności praktycznej. Wynika stąd, że już sam rodzaj działalności musi zaważyć na strukturze językowej wypowiedzi. Tak np. inaczej kształtuje się mowa potoczna, gdy zastępuje bezpośrednio czyn, inaczej zaś wyglą-

dać będzie, gdy przygotowuje działanie i służy uprzedniemu rozejrzeniu się w sytuacji. W pierwszym wypadku będziemy mieli wypowiedź tylko częściowo ujęzykowioną, drugi wypadek, właściwy pełnemu powiadomieniu, niczego lub niewiele pozostawi sytuacji i prezentować będzie wypowiedź w jej całkowitej realizacji językowej. Zatem im prostsza działalność, tym pełniejszy wyraz językowy wypowiedzi i tym bardziej autonomiczna jest rola słowa. Widzimy więc, że już sam rodzaj działalności określa kształt językowy mowy potocznej. Bywają jednak wypadki, kiedy zdeterminowanie języka przez typ działalności jest o wiele głębsze i dotyczy niemal całości systemu językowego. Na każdym terenie etnicznym możemy właściwie mówić o wielości języków praktycznych. Znane są wszystkim charakterystyczne odrębności np. języka urzędowo-prawniczego. Jedynie tylko system fonologiczny i fleksyjny niczym szczególnym się nie odznacza. Wszystko inne jest z gruntu odrębne. Więc zarówno stosunki akcentowo-intonacyjne jak semantyka, słowotwórstwo i składnia. Z przykładu tego wcale nie należy wnioskować, że system fonologiczny będąc podstawowym elementem języka jest specjalnie odporny i nigdy nie ulega wpływom, o jakich tu mowa. W języku intymnym na przykład wszystko jest inne. Stosunki akcentowo-intonacyjne wraz z systemem fonologicznym idą tutaj o lepsze z fleksją, semantyką, słowotwórstwem i składnią. Podobnie zresztą język, jakim przemiawiamy niekiedy do nieletnich dzieci, czy nawet zwierzaków.

Wszystkie powyższe przykłady przytoczyłem dlatego, żeby pokazać, że języki wykształcone w pewnych sytuacjach życiowych są całkowicie z tymi sytuacjami związane. Trudno sobie wyobrazić np. sędziego, któryby sentencję i motywy wyroku zechciał wyrazić w języku pieszczot miłosnych. Podobnie nie do pomyślenia jest para kochanków, wypowiadająca się w sytuacjach intymnych przy pomocy suchego języka formuł i określeń prawniczych. Na tym polega także znane zjawisko „deklasowania się" językowego dzieci chłopskich, gdy się dostaną do szkół wyższych w mieście. Nie trzeba zresztą uciekać się do tak krańcowych zestawień. Język intymny np. nie znosi nie tylko niewłaściwego zastosowania, ale nawet sama obecność szerszego audytorium przekreśla jego cechy właściwe i nadaje mu cechy raczej komiczne.

Zastosowanie wszystkich istniejących języków na terenie poezji uwarunkowane jest zupełne inaczej niż w mowie potocznej. Waży tu nie zgodność języka z sytuacją, lecz celowość artystyczna, dla której zgodność wyrazu językowego z sytuacją jest środkiem równie uprawnionym jak sprzeczność. Wiadomo przecież, że tzw. wysoki styl w zastosowaniu do spraw błahych służy wydobyciu efektów komicznych, zaś żartobliwy czy zdrobniały w sprawach tragicznych jest elementem groteski. W tym zakresie możliwości artystyczne są wręcz nieograniczone i wszelkie tzw. kategorie estetyczne (tragizm, humor, komizm, tragikomizm, groteska) dadzą się na tej drodze wyjaśnić.

Właściwa poezji swoboda w kształtowaniu materiału językowego idzie jeszcze dalej. Jak wiadomo, mowa potoczna posługuje się językiem zderminowanym społecznie i historycznie. Język poezji także i pod tym

względem nie ma żadnych ograniczeń. Do dyspozycji artysty stoi dorobek językowy całej współczesności i całej przeszłości.

Swoboda posługiwania się dotychczasowym dorobkiem językowym wyraża się nie tylko w nieograniczonych możliwościach zastosowania istniejących języków, ale też uprawnia do przekształceń, które w mowie potocznej są nie do pomyślenia. Mówiąc o tzw. neologizmach trzeba pamiętać o dwu sprawach. Pierwsza to zupełnie inna zasada tworzenia neologizmów w mowie potocznej i w języku poezji, druga to fakt istnienia wprost odwrotnych w obu językach tendencji. Nowe słowo powstaje w mowie potocznej wtedy, gdy zjawia się nowa rzecz, czy nieznane dotąd się ujawnia zjawisko. Czasami nowe słowo powstaje w języku codziennym po prostu na drodze konkursu. W poezji natomiast neologizm jest fikcją nowego widzenia świata i w tym znaczeniu łączy się ściśle z pozostaymi środkami wyrazu.

Jeśli chodzi o różne w tym zakresie tendencje mowy potocznej i języka poezji, trzeba stwierdzić, że rozwój języka codziennego idzie w kierunku eliminowania form niewyrazistych czy zbędnych, a po dokonaniu redukcji, w kierunku podporządkowania ustalonemu już systemowi, natomiast poezja wprowadza nowe kategorie słowotwórcze, przejawiając raczej agresywny stosunek do języka i chętnie, przynajmniej niekiedy, ze swych uprawnień korzysta.

Jest jeszcze jedna bardzo ważna różnica między mową potoczną a językiem poezji. Mowa potoczna zawsze ma charakter służebny. Nawet wtedy, gdy jest najściślej zespolona z bezpośrednim działaniem, sama przez się nie stanowi tego typu działania, który by konkretnie wytwarzał nowe wartości — nie jest działalnością produkcyjną. Język poezji natomiast daje w rezultacie konkretne osiągnięcia: wytwarza literaturę. Jest to może najistotniejsza różnica, jaka istnieje między mową potoczną a poezją. Wynikają stąd bardzo ważne konsekwencje dla stosunku, jaki musimy zajmować wobec poezji. Usamodzielnienie słowa i produkcyjny charakter twórczości literackiej każe dopatrywać się w utworach literackich autonomicznych struktur językowych nawet wtedy, gdy mamy do czynienia z konstrukcjami słownymi żywcem przeniesionymi z mowy potocznej. Owe autonomiczne struktury to najmniejsze językowe elementy utworu. Zarówno ich rodzaj jak układ stanowi m. in. o jakości gatunku literackiego i kompozycji samego dzieła. Rzeczywistość literacka jest bowiem rzeczywistością językową, jest zespołem kształtów i sensów podporządkowanych specyficznym zasadom kompozycyjnym.

EUGENIUSZ SAWRYMOWICZ

HYMN JAKO GATUNEK LITERACKI [1])

Od najdawniejszych czasów hymny były nieodłącznym składnikiem kultu religijnego, i to zarówno u ludów pierwotnych, jak stojących na

[1]) Rozprawka niniejsza jest skróconym rozdziałem z obszernej pracy o „Hymnach" Kasprowicza.

bardzo wysokim poziomie kultury. Wystarczy wspomnieć kultowe hymny hinduskie Rigwedy, hebrajskie Psalmy Dawidowe lub liturgiczne hymny kościoła chrześcijańskiego.

Zdawać by się więc mogło, że omówienie cech charakterystycznych hymnów jako pewnego gatunku poezji lirycznej nie powinno nastręczać większych trudności; wszak hymn — to „Pieśń śpiewana na chwałę Bożą" — jak mówi św. Augustyn [2]).

A jednak...

Jednolity charakter hymnu w pewnym stopniu zachowany mógł być tak długo, dopóki związane one były z obrzędami kultowymi tego czy innego wyznania. Z chwilą jednak, gdy twórczość hymniczna zaczęła zrywać więzy, łączące ją z liturgią, z hymnem stało się mniej więcej to, co z tragedią starogrecką po oderwaniu jej od uroczystości dionizyjskich. Uwolniona od więzów liturgicznych hymnodia rozszerzyła swe granice do tego stopnia, że nieraz trudność sprawia sklasyfikowanie jakiegoś utworu jako hymnu.

Trudność ta sięga daleko w przeszłość, bo już pochodzące z wieków VII—V przed Chr. hymny greckie, tzw. homeryckie [3]), nasuwają badaczom wątpliwości. Niektórzy znawcy literatury greckiej przyjmują bez zastrzeżeń nadaną tym utworom przez Herodota nazwę hymnów [4]), inni wysuwają przeciwko temu poważne argumenty, jak również w stosunku do niektórych, wzorowanych na homeryckich, hymnów Kallimacha [5]).

Ale nawet dawne zbiory hymnów kultowych nie wykazują zupełnie jednolitości. Przeważająca ilość hymnów religijnych różnych epok i narodów wykazuje pewne wspólne cechy, jak wzniosły styl, apostroficzność, motywy sławiące bóstwo itp., ale nie można tego powiedzieć o wszystkich hymnach. Na przykład w Rigwedzie są pieśni filozoficzne nie zawierające ani modlitewnej prośby, ani wyrazu czci dla jakiegoś boga: jest tam np. pieśń humorystyczna pt. „Pijany Indra", i pieśni

---

[2]) Ks. B. Gładysz: *Hymny brewiarza rzymskiego oraz pastorału polskiego*, Poznań 1933, str. 6.

[3]) 7 krótszych hymnów homeryckich i Kallimacha *Hymn do Zeusa* — w przekł. polskim T. Bocheńskiego w „Kwartalniku klasycznym" 1928 r. tom II i 1929 r. tom III. Wyjątki z dłuższego hymnu homeryckiego *Do Demeter* — w książce T. Zielińskiego i S. Srebrnego: *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*. Część II — wzory. Warszawa 1928, str. 53.

[4]) Np. W. von Christs: *Geschichte der griechischen Litteratur*, München 1912; Ph. E. Legrand: *La Poêsie Alexandrine*. Paris 1924; T. Zieliński i M. Maykowska: *Literatura starożytnej Grecji epoki powszechnej*. Warszawa 1931; J. Birkenmajer: *Hymny i ich dzieje* (w ks. J. Gamskiej-Łempickiej: *Hymny średniowieczne*. Lwów 1934).

[5]) Np. Sinko: *Literatura grecka* t. I cz. I, Kraków 1931, str. 179 i n.; U. von Willamowitz-Moellendorff: *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Berlin 1924, str. 181 i n.

świeckie, jak np. „Gracz w kości“ albo „Zaklęcie w celu pozbycia się współzawodniczki“ [6]). Czy można je nazwać hymnami?

Albo czy są hymnami niektóre psalmy nie mające charakteru modlitewnego i tylko ubocznie wspominające Boga, jak psalm I, XIII i in.?

Takie same wątpliwości nasuwają i łacińskie hymny średniowieczne, wśród których jest pewna ilość pieśni pozbawionych wzniosłości, jak np. sentymentalne, naiwne kolędy w rodzaju „Dormi fili, dormi! Mater cantat unigenito“; są to chyba zwykłe pieśni religijne, nie hymny. Wątpliwość nasunąć może i sprawa hymnów w formie dialogu, np. dialog Matki Boskiej z krzyżem: „Crux, de te volo conqueri“, lub dialog trzech uczniów i chóru: „Surgit radix Jesse, florum florem gestans“ [7]). W ogóle w Średniowieczu widać wyraźną skłonność do nazywania hymnem każdej pieśni o treści religijnej.

Jeszcze większe zagmatwanie sprawy wprowadza wiek XVII, kiedy hymny zaczęły zatracać swój charakter pieśniowy, lub wiek XVIII, kiedy zaczęto pisać hymny ku czci pojęć abstrakcyjnych, jak wieczność, samotność itp. Albo jak ocenić hymniczność tak przepojonych indywidualizmem i filozoficznością utworów, jak romantyczne „Hymny do nocy“ Novalisa? albo Baudelaire'a „Hymn do kobiety“, czy mało z tradycją hymnodii mające wspólnego „Hymny“ Wittlina? I cały szereg innnych?

Wobec tych trudności i niejasności powstaje pytanie, czy nie należało by w ogóle zrezygnować ze sprowadzanią hymnów „do wspólnego mianownika“, a przyjąć za metodę to, co o hymnach homeryckich powiedział Sinko: „Wobec różnego charakteru, różnych miejsc pochodzenia i różnych czasów kompozycji nie można nawet dużych hymnów traktować zbiorowo, lecz ich charakterystykę należy wydobyć indywidualnie“? [8]).

Spróbujmy dać odpowiedź na to pytanie.

Nazwa „hymn“ powstała stosunkowo późno i została nadana wstecz istniejącym od dawna utworom; tak np. religijne rapsody homeryckie zostały nazwane hymnami dopiero przez Herodota, podczas gdy Pindar i Tucydydes nazywali je prooimiami, to jest wstępami do większych recytacji epickich [9]).

Etymologia słowa „hymn“ wyjaśnia niedużo: „hymn“ z greckiego „hym-nos < „hyn-mos“ < „hyd-mos“, przy czym pierwiastek hyd — pochodzi z hydo - hydeo — śpiewać [9]).

Znane mi definicje hymnu też sprawy nie rozjaśniają. Definicja von Christsa obejmuje tylko hymny starogreckie; hymn taki jest według

---

[6]) Wszystkie tytuły i cytaty z Rigwedy biorę ze zbioru pt. *Czterdzieści pieśni Rigwedy* w tłum. S. F. Michalskiego, Warszawa—Kraków 1912.

[7]) Wszystkie tytuły i cytaty z hymnów średniowiecznych biorę z następujących zbiorów: J. Mone: *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Freiburg 1853; S. Gaselee: *The Oxford book of Medieval Latin verse*, Oxford 1928; J. Gamska-Łempicka, l. cit.

[8]) T. Sinko, l. cit. str. 179.

[9]) von Christs, l. cit. str. 102 i str. 159, przypisek 2.

niego „najogólniejszym określeniem wezwania do bogów, śpiewanego przez solistów lub chór, a utrzymanego w nastroju radosnym“ [9]). Poprzednio przytoczona definicja św. Augustyna odpowiada tylko pojęciom średniowiecznym, kiedy nie odróżniano hymnu od zwykłej pieśni kościelnej. Szeroko ujmuje ten gatunek literacki Birkenmajer: „Oznaczamy nim pieśń uroczystą, zazwyczaj podniosłą i poważną, najczęściej o treści religijnej. Mówię „najczęściej“, boć nazwę hymnu nadaje się niekiedy i pieśniom świeckim. Wszak słyszymy nieraz ...nasz hymn narodowy...“ [10]).

J. Wiegand [11]) ujmie sprawę najszerzej; zaznacza on przede wszystkim, że istota hymnu jako formy literackiej jest do tego stopnia nieustalona, że nie można nawet napisać jakiejś historii hymnów. Rozbieżność występuje zarówno w praktyce jak i w teorii, w których zaciera się granica między hymnem i odą (np. Hymny Opitza, Ronsarda, Hallera i in.). F. Th. Fischer w swej „Estetyce“, pisze Wiegand, podporządkował pojęciu hymnu to, co obejmuje lirykę wzlotu (Lyrik des Aufschwungs), a więc również odę i dytyramb. Vietor w „Geschichte der deutschen Ode“ nazwał hymny „Lirycznym wyrazem pewnej społeczności“, co jak podkreśla Wiegand, również nie odgranicza hymnu od ody. Sam Wiegand nie daje żadnej definicji, wyklucza tylko z zakresu hymnu hymny narodowe, które uważa za pieśni.

Zaznaczona przez Wieganda płynność granicy między hymnem i odą występuje przede wszystkim w utworach tego typu o tematach świeckich.

Poetyka klasyczna (Boileau, Dmochowski) wyraźnie miesza te dwa gatunki. Dmochowski np. niektóre psalmy (8, 19, 29 i in.) nazywa odami, ponieważ autor opiewa w nich „Wieczność twórczej prawicy“ i cuda, a nie bezpośrednio Boga. Euzebiusz Słowacki w „Teorii wymowy i poezji“ wymienia 3 gatunki ody: 1) „Hymn, czyli pieśń uroczystą poświęconą chwale Boga“, 2) Odę bohaterską, 3) Odę filozoficzną [12]).

Zastosowanie nazwy hymnu do utworów o tematach świeckich dokonało się drogą pewnej przenośni: pierwotnie tematem hymnu była jakaś świętość pojęta dosłownie (Bóg, święci, relikwie...), potem pojęcia abstrakcyjne, które autor odczuwał jako świętość. W ten sposób już nie temat, lecz nastrój religijny stał się differentia specifica hymnu. Różnica między hymnem i odą sprowadzałaby się do różnicy w stopniu napięcia uczuciowego [13]). Nasuwa się jednak uwaga, że owo irracjonalne pojęcie napięcia uczuciowego nie da się zmierzyć obiektywnie, chyba tylko w wypadkach krańcowych; tak np. wyczuwam, że piękno

---

[10]) Birkenmajer, l. cit. str. 205.

[11]) *Reallexikon der deutschen Litteraturwissenschaft*, Berlin 1925/26, tom I, artykuł o hymnach.

[12]) por. T. Sinko: *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza* (Rozprawa pt. Tradycje literackie Ody do młodości).

[13]) Tak różnicę tę ujmują wspomniani przez Wieganda Vietor i Fittbogen.

w „Hymne à la beauté" jest dla Baudelaire'a świętością, natomiast młodość w „Odzie" Mickiewicza jest dla autora pojęciem wzniosłym, ale nie świętym [14]). W wypadkach nie tak krańcowych różnice te są nie do określenia.

Oto obraz trudności, jakie spotyka się przy wejściu w rozległy las hymnodii. Najłatwiej byłoby, wziąwszy do pomocy narzędzie w postaci definicji np. św. Augustyna, wytrzebić z tego lasu wszystko, co pod tę definicję nie podpada, uznając wnoszących zamęt przybyszy za hymny nieprawidłowe lub wręcz nie hymny.

Taki rygoryzm jednostronnego wyznawcy poetyki normatywnej jest jednak nie do przyjęcia. Nie możemy przy dzisiejszym poziomie wiedzy o literaturze operować prostymi kategoriami gatunków literackich niczym wzorcem do sprawdzania prawidłowości wyrobów technicznych. Pojęcie gatunku literackiego nie jest ustalonym szablonem, lecz elastyczną formą służącą autorowi do wyrażenia jego przeżyć twórczych.

Jedna jest niewątpliwa cecha hymnów, to ich liryzm. Sprobujmy zatem tę cechę wziąć za podstawę analizy istoty hymnu.

Markwardt określa liryzm jako czyste wyrażenie uczucia osobistego nastroju. Nastrój ten w utworze literackim staje się podłożem dla tematu, który jest tylko środkiem służącym do wyrażenia tego nastroju [15]). Oczywista, że w hymnie tym nastrojem jest nastrój religijny.

Przyjmując wyżej przytoczony pogląd łatwo będzie znaleźć zależność tematyki hymnu od nastroju religijnego jego twórcy. W tym celu wypadnie bliżej zastanowić się nad istotą uczuć i nastrojów religijnych.

Uczucia te, jak stwierdza Höffding [16]), nie muszą być związane z religią w znaczeniu zespołu mitów, dogmatów i kultu. W szerszym pojęciu każde doświadczenie religijne jest, według Höffdinga, uczuciem religijnym „wyznaczonym przez los wartości w walce o byt".

Definicja ta wymaga bliższego wyjaśnienia. „Wartością" jest jakaś własność rzeczy i stanów, która wywołuje w nas uczucia przyjemności lub nieprzyjemności. Wartości religijne — to te, które są związane nie bezpośrednio z rzeczami i stanami, lecz z losem, jakiemu w walce o byt ulegają wartości rzeczy i stanów. Piękno jest np. wartością rzeczy wywołującą w nas estetyczne uczucie przyjemności; los piękna w walce o byt, inaczej mówiąc — stosunek piękna do bytu rzeczywistego wywołuje w nas religijne uczucie przyjemności czy nieprzyjemności. Stosunek ten, jak mówi Höffding, „określa wartość, jaką człowiek nadaje bytowi". Chodzi zatem o najwyższe wartości, jakie człowiek w ogóle zna, o wartości związane z bytem. Uczucie wywołane przez te wartości religijne „w swej formie najbezpośredniejszej wyładowuje się w przejawach nadziei i trwogi, podziwu i odrazy, radości i smutku".

---

[14]) Charakterystyczne, że „Odę" pierwotnie zatytułował Mickiewicz jako „Hymn do młodości"; por. Kallenbach: *Adam Mickiewicz*, wyd. III, Lwów.., 1933, t. I, str. 168.

[15]) Reallexikon... t. II, artykuł o liryce.

[16]) Höffding: Filozofia religii (przekład polski) Warszawa 1935, str. 86 i in.

Przyjmując tak szeroko pojętą istotę uczuć religijnych rozszerzamy możliwości tematyczne hymnów daleko poza tematykę kultowo-religijną. Każda wartość, której los ma dla poety znaczenie decydujące w jego poglądzie na istotę bytu, może stać się tematem hymnu. A więc zarówno takie wartości, jak Bóg, święci, relikwie, jak i miłość, piękno, czy nawet człowiek, jeśli np. ktoś za Żeromskim uzna, że „człowiek jest rzeczą świętą". Bo höffdingowska „wartość" jest bardzo bliska potocznemu pojęciu „świętości".

Przy takim rozszerzeniu możliwości tematycznych hymnu wyraźna staje się zaznaczona wyżej płynność granicy między odą i hymnem. Ścisłe rozróżnienie tych gatunków możliwe byłoby tylko wtedy, gdybyśmy mogli ściśle określić istotę „świętości". A to jest niemożliwe z chwilą, gdy pojęcie to oderwaliśmy od religii w znaczenu kultowym.

W związku z pojęciem świętości trzeba koniecznie w stosunku do hymnodii wprowadzić jedno ważne zastrzeżenie. Słowem „świętość" oznaczamy często pewne wartości mające znaczenie bardzo osobiste. Te prywatne świętości nie mogą jednak być tematami hymnów, bo uczucie religijne wyrażone w hymnie nie może być uczuciem związanym tylko ze światem osobistych przeżyć autora. Dlatego nikt chyba nie nazwie hymnami np. trenów Kochanowskiego, choć postać zmarłej Urszulki była dla poety niewątpliwie świętością, a Jej „giezłeczka" — relikwiami.

Świętość, na której cześć pisze się hymn, musi być przez autora odczuwana jako wartość decydująca w ogóle o bycie, a więc o losach całej ludzkości i całego świata. Autorskie „Ja" ma więc w hymnie zawsze znaczenie okazjonalne. Wyraża się to w apostroficznej formie hymnów, która łączy z sobą dwa odległe światy: świat autora i wszystkich ludzi ze światem świętości [17]). A ponieważ ten drugi świat należy do wartości decydujących o bycie, więc musi mieć cechę nieskończoności, i dlatego apostrofy hymniczne muszą być uniezależnione w swej treści od czasu i przestrzeni. Ta cecha hymnów widoczna jest najczęściej w zupełnym pomijaniu elementów czasu i przestrzeni w apostrofach. Autor wygłaszający wezwania do świętości nie zaznacza, gdzie i kiedy zwraca się do niej; i w tym już przejawia się metafizyczne „zawsze i wszędzie". Elementy czasu i przestrzeni mogą pojawiać się tylko w ujętych w formę apostroficzną hymnu motywach narracyjnych lub opisowych, które nie są w hymnodii wykluczone.

Podmiotowa i przedmiotowa strona hymnicznych apostrof może być różna.

Najczęściej spotykamy apostrofy zwrócone bezpośrednio do świętości, połączone z prośbami, wyrazami wdzięczności, podziwu, uwielbienia itp. Hymny o takiej apostroficzności mają charakter wzniosłej modlitwy, w której nastrój religijny autora wyraża się w sposób najbezpośredniejszy; są to jakby monologi człowieka, który w ekstazie zwraca się

---

[17]) Wyrazu „świętość" tu i w dalszym ciągu używam w znaczeniu postaci lub rzeczy świętej.

do świętości odczuwając jej bezpośrednią obecność. Rigweda, Psalmy Dawidowe, hymny homeryckie, średniowieczne i nowsze w ogromnej większości mają ten właśnie charakter. Doskonałym przykładem takiej apostroficzności jest np. „Hymn do Boga" Kochanowskiego z jego wspaniałym początkiem modlitewnym: „Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary...".

Rzadziej występują w hymnach apostrofy zwrócone do bliźnich, których autor wzywa do utożsamienia się z nim w uwielbieniu istoty Nieskończonej. Przykładem takiej apostrofy może być choćby początek Psalmu 28: „Przynoście Panu, synowie Boży, przynoście Panu młode baranki! Przynoście Panu chwałę i cześć, przynoście Panu chwałę dla imienia jego, kłaniajcie się Panu w sieni świętej jego!". Hymny o takiej apostroficzności nie mają właściwie charakteru modlitwy, są natomiast bardzo silnie przepojone wzniosłością uczuć autora, który swe olśnienie doznane w ekstatycznym obcowaniu z bóstwem chciałby przelać na bliźnich. Toteż hymny tego typu odznaczają się zwykle treścią albo wybitnie patetyczną, albo wybitnie rozrzewniającą.

Są hymny, w których oba typy apostrof występują obok siebie.

Pewną odmianą drugiego typu apostrof są w hymnach średniowiecznych apostrofy bezosobowe (w formie „niech" — „należy" itp.), przykładem może być początek hymnu św. Tomasza z Akwinu:

„Sacris solemniis iuncta sint gaudia
Et ex praecordiis sonent praeconia:...".

Niech z wielkim świętem radość się sprzęże,
a serc śpiewanie nieba dosięże.

Apostrofy takie są jednak rzadkie, podobnie jak apostrofy metaforycznie zwrócone do bliźnich, jak np. w sławnym hymnie Venantiusa:

Pange lingua, gloriosi	Głoście, wargi, chwalby pienie,
proelium certaminis	świętej zmogi głoście cześć,
et super Crucis trophaeo	i na Krzyża wyniesienie
dic triumphum nobilem...	tryumfalną piejcie pieśń.

Podmiotowa strona tych apostrof też jest różna. W psalmach Dawidowych i hymnach homeryckich występuje najczęściej forma pierwszej osoby liczby pojedynczej (bezpośrednio przemawia sam autor), np. w Psalmie V: „Słowa moje przyjmij w uszy, Panie, wyrozumiej wołanie moje...". Przejście do powszechności dokonuje się tu oczywiście na tej samej drodze, co i w modlitwach utrzymanych w pierwszej osobie liczby pojedynczej. („Wierzę w Boga..."). Owym „ja" jest zarówno autor hymnu, jak każdy czytelnik rzeczywisty lub przypuszczalny. Taka przynajmniej jest intencja autora jako wyraziciela uczuć religijnych obowiązujących wszystkich wiernych. Bardzo rzadko typ ten występuje w hymnach średniowiecznych, w których autor najczęściej stara się ukryć swoją osobę, gdyż nie dla sławy hymn tworzył, lecz na chwałę Bożą. W hymnach tych ogromną przewagę ma forma pierwszej osoby liczby mnogiej,

w której autor utożsamia się ze światem wiernych. Typ ten przeważa i w późniejszych hymnach chrześcijańskich, np. u nas u Kochanowskiego, Woronicza, Lenartowicza itd.

Specjalną formę mają nieliczne hymny średniowieczne, w których apostrofa jest odwrócona: Bóg przemawia do człowieka, np.:

„Homo, vide
quae pro te patior,
si est dolor
sicut quo crucior.
Ad te clamo
qui pro te morior..."

„Patrz, człowiecze,
na męki moje
jest że boleść
równa krzyżowej?
Ciebie wołam
dla ciebie mrący..."

Niektóre hymny Rigwedy też zbliżają się do tej formy, np. hymn 42 z księgi IV, w którym Waruna i Indra sami wypowiadają zachwyty nad swą mocą, pięknością itd. Upowszechnienie indywidualnych nastrojów autora w hymnach tego typu jest zupełnie jasne: Bóg przemawia tu do człowieka w ogóle, a nie do jakiejś wybranej jednostki.

Ta symboliczna treść hymnów, przenosząca indywidualne nastroje autora na zbiorowość, nie zasłania jednak subiektywizmu lirycznego; osobowość autora widoczna jest wyraźnie w indywidualnym ujęciu świętości, w oddaniu osobistego ustosunkowania się do zagadnień religijnych, wreszcie w stylu, który wyraża osobowość twórczą autora.

Mimo silnie zarysowanej liryczności hymnów nie są w nich wykluczone i fragmenty o charakterze narracyjnym, nawet epickim. Tak np. hymny homeryckie zawierają obszerne opowiadania o życiu i czynach bogów; weźmy np. opis narodzin Afrodyty w hymnie jej poświęconym:

„...kiedy z morskiej głębi
wynurzyła się naga, bielsza od gołębi,
cudne ją na wybrzeżu powitały Hory
i szatą w usłużności osłoniły skorej.
Skronie nadobnym wieńcem opasały, szyję
i piersi świecidłami, z których ogień bije...".

Tak samo z epickimi fragmentami na temat życia i czynów Chrystusa, Matki Boskiej lub świętych, spotykamy się w hymnach średniowiecznych; oto wyjątek z hymnu „Aurora lucis rutilat":

Tristes erant apostoli
de nece sui domini,
quem poena mortis crudeli
servi damnarant impii.
Sermone blando angelus
praedixit mulieribus:
„in Galilaea dominus
videndus est quantocius".
Illae dum pergunt concite
apostolis hoc dicere,
videntes eum vivere
osculant pedes domini...

Smęcili się uczniowie,
że Pan ich zabit w zmowie,
że Go na śmierć okrutną
skazali źli służkowie.
Anioł łagodnie prawił
do niewiast trzech, do Maryj:
„Na galilejskiej ziemi
Pan się co rychlej zjawi".
A kiedy pośpieszały,
by uczniom wieść podały,
żywego Go ujrzały,
stopy Mu całowały...

W żadnym jednak wypadku nie można podobnych fragmentów traktować jako wykraczających poza ramy ogólnego liryzmu hymnów: nie załamują one jednolitości stylu hymnu, gdyż służą wyraźnie do podkreślenia uczuć religijnych twórcy. Fragmenty narracyjne (nieraz z podaniem miejsca i czasu) o życiu i czynach bogów i świętych wzruszają autora lub przerażają, przejmują podziwem, wywołują miłość, współczucie itp., słowem, powodują ten sam wzlot ponad codzienność, który przejawia się w całym hymnie. Jeżeli element epicki wysuwa się na pierwszy plan jako opowieść samoistna, wtedy utwór nie może pretendować do miana prawdziwego hymnu; tak jest ze wspomnianymi hymnami homeryckimi dłuższymi i dwoma hymnami Kallimacha.

Nastrój religijny autora hymnu wpływa decydująco również i na styl utworu [18]). Bez względu na epokę, narodowość, osobowość autora, styl tych utworów odznacza się zawsze wzniosłością. Jest to jedna z najwybitniejszych cech hymnu (również i ody!).

Dla wyjaśnienia, na czym ta wzniosłość polega, należy raz jeszcze podkreślić, że nastrój religijny związany jest przede wszystkim z kultem świętości, czyli tego, co, jak mówi Witwicki, jest „nadludzko potężne a niezrozumiałe, dobre a straszne, pociągające i przerażające jednocześnie [19]). Ten kult właśnie jest źródłem wzniosłości, którą Höffding [20]) charakteryzuje jako reakcję uczuciową na to, „co się nam objawia z taką pełnią wrażeń, że znacznie przekracza zwykłą miarę poglądowości, chociaż pomimo to przedmiot naszego spostrzeżenia nie przestaje działać na nas swą siłą skupioną. Usiłujemy więc ująć go za pomocą naszej intuicji, wszakże wcale tego nie możemy dokonać, lub tylko z trudnością". Uczucie wzniosłości wywołać mogą według Höffdinga wysokie strome góry, pustynie, morze, niebo gwiaździste; na wyższym poziomie — wyobrażenie nieskończonności czasu i przestrzeni, wreszcie — Boga. Uczucie to jest w części pokrewne zdziwieniu, w części strachowi, przy czym na wyższym szczeblu strach może przejść w uczucie czci.

Tak pojęte uczucie wzniosłości wypływa przede wszystkim z wrażenia dystansu między podmiotem i przedmiotem tego uczucia. Im dystans ten odczuwany jest silniej, tym uczucie wzniosłości większe. W poczuciu religijnym, gdzie chodzi o największe wartości, jakie możemy sobie wyobrazić, dystans ten urasta do rozmiarów nieprzebytej przepaści, Toteż w hymnie, który ma wyrazić m. in. i ten dystans przeżywany w nastroju religijnym, wzniosłość musi osiągać stopień nieprzeciętnie wysoki.

Wyrażenie tego uczucia wzniosłości przeżywanego przez autora, a wzbudzenie go w czytelniku, jest jednym z celów hymnu. Cel ten osiągany jest w pierwszym rzędzie przez ogromną bezpośredniość ujęcia świę-

---

[18]) Pojęcia „styl" używam w znaczeniu zespołu wszystkich środków ekspresji (nie tylko językowych), w których wyraża się osobowość twórcy, lub które stanowią o odrębności artystycznej danego utworu.

[19]) Witwicki Wł.: *Psychologia*, Lwów... br., tom II.

[20]) H. Höffding: Psychologia w zarysie...; przekład polski, Warszawa 1911, strona 446.

tości; wszystkie elementy treściowe i formalne hymnu muszą być jej podporządkowane, bo są jakby jej funkcjami. Toteż nie ma w hymnie miejsca na żadne motywy bezpośrednio z tą świętością nie związane. Z tego punktu widzenia można hymn scharakteryzować jako liryczny monolog autora, który w ekstatycznym zachwycie widzi uwielbianą świętość i której obecność bezpośrednio odczuwa. Oczywiście, szczegóły związane z wyobrażeniem tej świętości mogą się bardzo różnić, zależnie od epoki, wyznania, narodowości autora itp. Wzniosłość stylu hymnicznego może więc przybierać różne odcienie.

Np. autorzy Rigwedy czy hymnów homeryckich przedstawiają swych bogów w obrazach podkreślających przeważnie ich olśniewającą piękność cielesną i imponującą siłę fizyczną; wspaniałe jest też dekoracyjne tło, na którym bogowie się ukazują.

W hymnach chrześcijańskich wprawdzie zdarza się wielbienie piękności cielesnej, np. Najśw. Marii Panny (por. epitety w rodzaju „Gwiazdo Poranna", „Panno Cudnej Piękności" itp.) a także dekoracyjność tła, ale jest to zjawisko rzadkie. Na ogół, zgodnie z istotą chrześcijaństwa, górę tu biorą motywy symbolizujące piękno i siłę duchową. Charakterystyczne tematy w tych hymnach — to moc niezłomna męczenników i Chrystusa, przejmujące żale Matki Boskiej, niezmierna miłość Odkupiciela ku grzesznym ludziom itp. Bo to są motywy, które na kolana rzucają do głębi poruszonych wyznawców Chrystusa, tak jak wyznawców Indry poruszały opisy jego zwycięstw nad smokiem, albo starożytnych Greków — opisy piękności Apolla czy Afrodyty. Wzniosłość hymnów chrześcijańskich tego typu łączy się najczęściej z zupełną prostotą obrazowania i wysłowienia. W tamtych hymnach wzniosłość ma charakter apoteozy, w tych zbliża się do wzruszającego w swej naiwności prymitywu. Przykładem takiej wzniosłości może być choćby sławny, a powszechnie znany hymn Jacopona da Todi: „Stabat Mater dolorosa" [21]).

Niekiedy wzniosłość przechodzi w hymnach w patos. Zaznaczyć jednak należy, że pojęcie patosu, jak wiele innych pojęć, zdeprecjonowało się w użyciu codziennym, spadło do znaczenia bogactwa ozdób językowych. Tu jednak chodzi o pierwotne znaczenie tego pojęcia, a więc to, które Arystoteles w swej „Poetyce" określił jako „czynnik przynoszący zgubę lub boleść, np. śmierć przed oczyma widzów, tudzież wielkie katusze, rany i inne rzeczy tego rodzaju" [22]), oraz to, które nazwać można patosem biblijnym, tj. patos grozy wynikający z odczucia wielkości Boga [23]).

---

[21]) Wzniosłością stylu hymn różni się od zwykłej pieśni religijnej. Nie odróżniało tego, jak wspomniałem, średniowiecze.

[22]) „Trzy poetyki klasyczne" — opracowanie T. Sinki, wyd. Bibl. Nar., Lwów br., str. 21.

[23]) Obszernie patos Jehowy w dziełach proroków hebrajskich omawia A. Herschel w „Die Prophetie", wyd. Pol. Ak. Um., Kraków 1936.

Patos jest zatem tym rodzajem wzniosłości, w której ponad uczuciem czci, podziwu, uwielbienia, góruje uczucie grozy i przerażenia. Według Höffdinga ten rodzaj wzniosłości właściwy jest przede wszystkim ludom i ludziom pierwotnym. Dlatego też częściej spotykamy się z patetycznym ujęciem bóstwa i sił nadprzyrodzonych w dawnych epokach i w wierzeniach ludu, niż w nowszych czasach wśród ludzi z warstw wykształconych.

Hymny patetyczne ukazują Boga z gniewnie zmarszczonymi brwiami na surowej twarzy, zjawiającego się wśród błyskawic i gromów, które zagłusza swym wszechświat obejmującym głosem; ukazują Stwórcę, który jednym słowem czy gestem wyprowadza świat z nicości lub chaosu; Pana, przed którym, jak mówi autor hymnu „Do Indry", „ziemia i niebo się zgina, którego grozy lękają się góry...", wreszcie sędziego, który skinieniem palca zrzuca miliardy wyjących z rozpaczy grzeszników na wieczne potępienie w czeluście piekielne.

Patetyczne w takim znaczeniu są liczne hymny Rigwedy, większość psalmów Dawidowych, oraz hymny średniowieczne w rodzaju „Dies irae" Tomasza z Celano lub „Gravi me terrore pulsas..." Petrusa Damianiego.

Arystotelesowym rodzajem patosu w hymnach chrześcijańskich nacechowane są budzące grozę opisy męki Chrystusa lub katowania męczenników.

Rzadko natomiast patos występuje w hymnach o tematach świeckich.

Podobnie jak wzniosłość, tak i patos może być wywołany również środkami bardzo prostymi. Są hymny patetyczne, które wrażenie wstrząsające wywołują nie monumentalnością obrazów pełnych grozy, lecz prymitywną prostotą. Przykład takiego patosu mamy choćby w tak powszechnie u nas znanych suplikacjach „Święty Boże, Święty Mocny!".

Na zakończenie parę uwag o formie wierszowej hymnu. Pomijając pewne tradycją ustalone formy wierszowe w cyklach hymnów Rigwedy (11 lub 12 zgłoskowiec, w którym pierwsza połowa wiersza ma rytmikę zupełnie swobodną, a druga połowa — ściśle ustaloną), albo w zbiorze Psalmów Dawidowych, gdzie występuje typowa dla Ksiąg Starego Testamentu budowa zdań oparta na paralelizmie, forma wierszowa hymnu nie ma żadnych ograniczeń. Spotkamy tu wszystkie znane rodzaje wiersza i zwrotek, od najbardziej prostych do wyszukanie kunsztownych, od zupełnego primitywu do zawiłych igraszek w rodzaju średniowiecznych abecedariów, lub kontaktów z asonansami, rymami wewnętrznymi itd. ([24]).

Jak więc ostatecznie wypadnie odpowiedź na pytanie, czy można w ogóle mówić o hymnach zbiorowo, czy też należy każdy z nich traktować indywidualnie?

Wydaje mi się, że o hymnie, jako o ściśle określonym gatunku literackim, mówić nie można. Każdy utwór liryczny w sposób wzniosły lub

---

[24]) Analizę form wierszowych łacińskich hymnów średniowiecznych podaje ks. Br. Gładysz (l. cit., rozdz. II), a także S. Gaselee, l: cit: (w objaśnieniach końcowych).

patetyczny wyrażający nastroje religijne (w najszerszym znaczeniu) autora rozciągnięte na pewną zbiorowość, i utrzymany w apostroficznej formie, może być nazwany hymnem, chociaż zespół tych cech określa nie tylko istotę hymnu, ale i niektórych innych gatunków literackich, jak np. ody, dytyrambu. Również i omówione wyżej cechy artyzmu hymnu nie są wyłącznie jego właściwością, lecz mogą występować w każdym utworze.

Niektóre utwory liryczne, nie odpowiadające nawet tym najistotniejszym cechom hymnów, mogą w pewnych warunkach stać się hymnami, jeżeli niezależnie od ich zawartości treściowej i stylu, niezależnie też od intencji autora, wskutek pewnego zbiegu okoliczności nabiorą cech wywołujących w czytelniku czy też słuchaczu wzruszenie „hymniczne". Takimi hymnami „ex post" są właśnie hymny narodowe, do nich też można zaliczyć wspomniane na początku rozdziału pieśni świeckie czy humorystyczne z Rigwedy, albo sentymentalne kolędy średniowieczne. Nie są one hymnami „same w sobie", lecz dopiero z biegiem czasu stały się nimi dzięki wzniosłości narzuconej im przez okoliczności i powadze, z jaką się do nich słuchacz czy czytelnik odnosi. Okoliczności te można sprowadzić do powagi zamierzchłych czasów powstania danego utworu, tradycji umieszczającej go wśród właściwych hymnów (Rigweda, Psalmy, hymny średniowieczne), lub uroczystości momentu, w którym dany nie-hymn bywa wykonywany (hymny narodowe).

Zdzisław Stieber

KILKA UWAG O ARCHAIZMIE JĘZYKOWYM W POLSKIEJ LITERATURZE PIĘKNEJ

Przez archaizm językowy w literaturze możemy rozumieć kilka rzeczy wyraźnie różnych. Chodzi tu bowiem co najmniej o dwie sprawy: 1. O stosunek danego utworu językowego do norm językowych: dzisiejszej i dawniejszych, 2. o intencję, z jaką autor używa danego tworu (wyrazu, zwrotu, końcówki, szyku wyrazów itd.).

Z jednej strony bowiem form niewątpliwie starych, w mowie codziennej dawno zaginionych, używają pisarze nieraz bez intencji naśladowania języka epok minionych, z drugiej strony również często pisarz, chcąc nadać językowi swego utworu piętno dawności, posługuje się formami, które w staropolszczyźnie albo zupełnie nie istniały, albo też miały inną funkcję niż ta, którą im nadaje autor.

Już niewątpliwie pisarze staropolscy *) używali form starszych, którymi by się np. nie posłużyli w liście, nie dla nadania utworowi cech dawności, ale jako elementów języka „wyższego", poetyckiego, w przeciwieństwie do języka przeciętnej prozy. W tym sensie używa np. Naruszewicz dawnych narzędników męskich i nijakich typu: **krwawymi jelity, trwożliwymi błędy** i na ich wzór utworzonych nowych narzędników żeńskich jak **pięknymi sprawy, zacnymi damy.** W tym drugim wypadku usunął autor odwieczną, z prasłowiańskich czasów odziedziczoną końcówkę — **ami,** zastępując ją końcówką — **y** jako „dostojniejszą". Nie-

wątpliwie dla „podniesienia“ stylu używa Karpiński zwrotu „obsypany twymi **dary**“, a Mickiewicz porównuje leszczynę do menady z „zielonymi **berły**“. Tym mniej można przypuścić chęć archaizowania u Mickiewicza, gdy mówi o aloesie „z długimi jak konduktor **pałki**.“ Samo bowiem porównanie do rzeczy dla Polaka z pierwszej połowy XIX w. tak nowej, jak „konduktor“, tj. piorunochron, wyklucza w tym wypadku chęć nie tylko archaizowania, ale nawet tworzenia nastroju szczególnie podniosłego, zwłaszcza że porównanie jest niewątpliwie ironiczne. Końcówka — **i** zamiast normalnej — **ami** jest tu po prostu elementem języka poetyckiego, pojętego najogólniej. Oczywiście możliwość wyboru między formami dłuższymi (z końcówką — **ami**) i krótszymi (z końcówkami — **y** lub — **i**) jest dla poety nader pożądana ze względu na rytm i rym. Z tego właśnie powodu używał np. Puszkin narzędnika żeńskiego na — **oju** lub na — **oj** zależnie od wymogów rytmu („nad **sławnoj gławoju** kurgana“ itd.).

Inna stara forma używana od dawna dla „podnoszenia“ języka, to dawny biernik męski l. mn. rzeczowników osobowych, jak np. u Naruszewicza w powiedzeniu „mrożąc biedne w ciemną noc **hajduki**“. Towarzyszy mu, jak zwykle w takich wypadkach, forma nowa, ale uznana również za „podniosłą“, a więc typ „to są jawne **świadki**“, gdzie końcówkę dawnego biernika przez nieporozumienie przeniesiono do mianownika. Formy nowych, ale w języku potocznym nie przyjętych mianowników jak **pany, męże, młodzieńce, Niemce,** stały się na dłuższy czas nieodłącznym rekwizytem języka poetyckiego, zwłaszcza „podniosłego“.

Wymarłych już w XVIII wieku w języku prozy dawnych zwrotów **na cię, na się** używają poeci aż prawie do naszych czasów jako elementu zarówno „podniosłego“ jak i wygodnego dla rymowania (por. rymy **bracie: na cię** itd.). Takich tworów opartych bezpośrednio lub pośrednio na staropolszczyźnie, a używanych w poezji niekoniecznie z zamiarem archaizacji, można by wyliczyć bardzo wiele. Przypomnijmy parę z nich jak **niebiosa, śmiele, na koń, kto żyw, jeno itd.**

Ten typ archaizmu czy pseudoarchaizmu t r a d y c y j n e g o (bo przekazanego nieprzerwaną tradycją literacką) zaczyna zresztą ginąć. Nasi poeci, zwłaszcza najnowsi, świadomie czy podświadomie unikają zużytych elementów „stylu podniosłego“, które skazane są, jak się zdaje, na powolną ale nieuniknioną zagładę, ale tylko w tej właśnie „podniosłej“ funkcji.

Bo te same elementy występują z całą siłą u naszych dawniejszych i nowszych pisarzy w utworach o języku świadomie i umyślnie archaizującym, a więc jako archaizmy i n t e n c j o n a l n e. Tu jednak sytuacja jest inna: jeśli pisarz c h c e w mniejszym lub większym stopniu naśladować język dawnej epoki, mamy prawo spytać, czy robi to dobrze, czy źle, podobnie jak, jeśli pisarz w powieści historycznej c h c e pokazać zwyczaje dawnego wieku, zapytamy z pełnym prawem, czy mu się ten zamiar udał. Co innego oczywiście, gdy autor pisze fantazję na temat zdarzeń dawnych czy pradawnych. Nikt nie będzie zarzucał Słowackiemu, że jego bohater w „Balladynie“ jeździ złotą karetą, nikt też nie będzie z punktu widzenia prawdy historycznej oceniał języka Balladyny.

O ile więc mianowniki jak **młodzieńcze, pany** itd, narzędniki jak **długimi pałki** będą na miejscu w poezji w funkcji wyżej omówionej, to formy tego samego typu mamy prawo uznać za błędne w „Krzyżakach" czy „Starej baśni". Nikt ani w wieku XV, ani tym bardziej w czasach dawniejszych nie mówił w Polsce „myśmy nie **wrogi**" albo „**Niemce** idą", jak bohaterowie Sienkiewicza i Kraszewskiego.

Świadome archaizowanie tego typu zaczęło się u nas późno. Specjalny rodzaj pod tym względem przedstawia „Żywila" Mickiewicza. Autor nie chciał tu archaizować we właściwym tego słowa znaczeniu — to znaczy przetykać język współczesny starymi formami — ale po prostu pisać językiem XVI w., i to tak wiernie, aby czytelnik uwierzył, że ma przed sobą autentyczną powieść staropolską *). Udało mu się to na ogół znakomicie, choć oczywiście dzisiejszy językoznawca bez trudu odnajdzie błędy w języku „Żywili".

Za to w „Grażynie" mamy obok tradycyjnych, o funkcji „wzniosłości" już również niewątpliwie archaizmy intencjonalne (**kromia** sławy, **chocia**, od **ziemie**, tej **cisze** itd.). Ani Bernatowicz w „Pojacie", ani Niemcewicz w „Janie z Tęczyna" nie archaizują. Za to w „Dwóch panach Sieciechach" funkcję archizmów spełniają makaronizmy łacińskie, których jednak, jako świadomych cytatów z obcego języka, nie można uważać za dawne formy polskie „sensu stricto".

Późniejsi autorowie dla nadania językowi cech dawności używają 1. omówionych już tradycyjnych archaizmów lub pseudoarchaizmów, 2. prawdziwych dawnych form czerpanych najczęściej z literatury staropolskiej, czasem też — gdy chodzi o czasy bardzo dawne — z opracowań językoznawców (taki np. **szłom** lub **wiciądz** u Żeromskiego), przy czym w jednym i drugim wypadku częste są wypadki przekręcenia lub fałszywego użycia, 3. tworów zupełnie sztucznych lub form branych z innych języków słowiańskich i to w ich późnych stadiach rozwojowych, 4. współczesnych form gwarowych. Przykład przekręcenia starej formy mamy choćby w tytule powieści Kraszewskiego „Kraków za **Łoktka**". Autor wiedział, że w średniowiecznej polszczyźnie mówiono **łoktek**, ale nie wiedział, że dopełniacz do tego rzeczownika brzmiał **łokietka**, jak dziś. Wiele przykładów dla kategorii trzeciej znajdziemy w „Starej baśni". Mamy tam słowa jak **kneź, kniehini, rab, smerda, stołb, witeź, chram** brane z ruszczyzny, cerkiewno-słowiańskiego, czeskiego i serbskiego, lub na zupełnym nieporozumieniu polegającą **gontynę** przekręconą ze zlatynizowanej formy pomorskiej **contina**, pokrewnej niewątpliwie prasłowiańskiemu **kątja**, tzn. dom. Te sztuczne twory Kraszewskiego wżyły się tak, że u ogromnej chyba większości inteligencji polskiej uchodzą za autentyczne, pradawne słowa z epoki przedpiastowskiej, a i studentom polonistyki

*) Na ten sam temat por. A. Obrębskiej „Od archaizmu do nowej formy językowej" w Języku Polskim X, 161—70, poza tym w tymże piśmie Klemensiewicza „O niektórych osobliwościah języka Wyspiańskiego" (XII, 6—15 i 52—8), dalej uwagi K. Nitscha (XIX, 138—41), H. Ułaszyna (XXIV, 16—17) itd.

*) Por. uwagi prof. Pigonia w „Dziełach wszystkich" Mickiewicza (t. V, 355).

niełatwo od razu wytłumaczyć, że ani w dawnej, ani w ogóle w żadnej „normalnej" polszczyźnie formy takie nie istniały. Nowsi pisarze nieraz usuwają te dziwotwory; Żeromski ma już **wiciądza** zamiast **witezia** (choć sam ukuł dość nieszczęśliwego **koniądza**); Szczucka **gontynę** zastąpiła lepszą na pewno **kąciną** itd.

Bardzo powszechne jest u nowszych pisarzy używanie form wziętych z dzisiejszych gwar ludowych jako rzekomych elementów staropolszczyzny i to zwłaszcza tej bardzo starej, sprzed XVI w. U źródła tego zwyczaju leży powszechnie przyjęte błędne przekonanie, że dialekty ludowe przedstawiają w porównaniu z językiem lietrackim jakąś fazę dawniejszą, pierwotniejszą. Tymczasem o jednych chyba dialektach śląskich można by to powiedzieć, ale z tylu zastrzeżeniami, że lepiej taką opinię od razu wycofać. Zwłaszcza po „odkryciu" Zakopanego poczęto za kopalnię archaizmów językowych uważać Podhale. Trochę form gwarowych wprowadził Sienkiewicz w „Krzyżakach", ale nie zawsze szczęśliwie. A przecież gdyby np. zamiast nowego gwarowego **tamój** użył dawnego **tamo,** którego rzeczywiście używali rycerze grunwaldzcy, efekt nie byłby chyba gorszy! W formie **paliców** („ile **paliców** u rąk) gwarowe **i** jest całkiem nowe; w XV w. mówiło się **palce,** jak i dzisiaj. Żeromski sprzeciwił się wprawdzie traktowaniu góralszczyzny jako gwary „prapolskiej", sam za to obficie czerpał z gwar okolicy Kielc, w sposób mało przekonywujący dowodząc, że przypomina ona język „Kazań świętokrzyskich". W „Walgierzu Udałym" roi się od późniejszych form gwarowych, jak **wielgi, wielgaśny, tylośny,** nad **turniami, rozdujesz, se** (zamiast „sobie") itd. Może zresztą miał tu autor pewien specjalny zamiar, podkreślić pewną odrębność dialektyczną mowy dawnych Wiślan, bo najwięcej form gwarowych mamy w zdaniach wypowiedzianych przez starego czarownika w puszczy nad Nidą. Niewątpliwie z podobną intencją używa Szczucka dzisiejszych form gwarowych ze Śląska, np. w „Legnickim polu". Efekt „regionalny" osiąga więc kosztem archaicznego. Językoznawca zauważy tu tylko, że różnica między gwarą śląską z XIII wieku, a innymi polskimi dialektami z tego samego czasu była bez żadnego porównania mniejsza, niż różnica między mową Ślązaków z XIII wieku, a mową Ślązaków dziesiejszych, której formy wkłada autorka w usta Henryka Brodatego i jego otoczenia.

A już rażące jest używanie późniejszych czechizmów, używanych zresztą tylko na samym południu Śląska, jak **cera** lub **hyrtoń.**

Poza względami artystycznymi powinien się pisarz liczyć z pewnymi faktami natury społecznej. Nie ulega wątpliwości, że znaczna większość naszej inteligencji czerpie swoje wiadomości o języku polskim dawnych wieków właśnie z powieści historycznych, podobnie jak te właśnie powieści informują szerokie warstwy niefachowców o historii politycznej kraju. W rezultacie przeciętny inteligent uważa wszystkie **knezie** i **witezie** za wyrazy prapolskie. Tej ogólnej dezorientacji podlegają często nawet poważni uczeni niejęzykoznawcy. W ten sposób historyk wysnuł hipotezę, że **Gniezno** musiało się kiedyś nazywać **Kneźno** jako gród, w którym mieszkał **kneź.** Weszło to potem do podręczników historii i sam się o tym **Kneźnie** uczyłem w gimnazjum!

Oczywiście nikt nie wymaga od pisarza, aby — choćby tylko dialogi — pisał prawdziwą staropolszczyzną. Byłoby to prawie niewykonalne, a lektura tego rodzaju powieści czy noweli nużyłaby czytelnika. Ale można przecież pisać językiem dzisiejszym, lekko tylko przetykanym formami starymi, z tym jednak, by były one naprawdę stare. Do ideału takiej archaizacji zbliża się język Jana Powalskiego w powieści „Nad jeziorem", niestety już przed wojną wyczerpanej i dla szerszych kół zupełnie niedostępnej. Ale przecież i archizacja Sienkiewicza w Trylogii nie budzi na ogół zastrzeżeń językoznawcy.

Aby ten postulat przedstawić nieco wyraźniej, pozwolę sobie powiedzieć parę słów o najnowszym dramacie Marii Dąbrowskiej „Bolesław i Bogumił". Autorka niewątpliwie chce ukazać epokę taką, jaką była, powołuje się też w przedmowie na swoje obszerne studia historyczne. Oczywiście jej dramat nie jest traktatem naukowym ,ale nie jest też fantazją w guście „Balladyny". Co do języka, to Dąbrowska zaznacza słusznie, że nie może pisać polszczyzną XI w., bo 1. wiemy o niej za mało, 2. język nawet późniejszy, znany z zabytków, byłby dla ogółu czytelników niezrozumiały. Napisała więc dramat, jak twierdzi „językiem nowoczesnym, z lekka tylko zaprawionym średniowieczczyzną". Taki więc był z a m i a r autorki. My zaś spytamy czy elementy, którymi zaprawia ona dzisiejszy język, naprawdę można nazwać polszczyzną średniowieczną. Otóż pod tym względem zachodzi wyraźna różnica między pierwszym aktem dramatu, a dwoma następnymi na korzyść tych ostatnich. Jaka jest przyczyna tej różnicy, trudno oczywiście powiedzieć.

W pierwszym akcie idzie Dąbrowska utartym już szlakiem swoich poprzedników, używając dzisiejszych, zupełnie nowych dialektyzmów jako form pradawnych. O jakiejś „regionalizującej" funkcji tych form gwarowych (jak np. u Szczuckiej) nie może tu być mowy; w dramacie bowiem nie ma nic regionalnego. Dostały się więc te formy do języka I aktu przez proste nieporozumienie. Mamy tu takie dzisiejsze dialektyzmy, jak **kie**, **kiej**, **kany**, środkowopolski chłopski typ dopełniacza l. mn. **dziecków**, **księgów**, **kureczków**, ogólnopolskie gwarowe, ale późne **wzieni**, mazowiecko-kujawskie **me** „mię", **ino**, **se** itd. Forma **połednie** jest stara, ale niewątpliwie małopolsko-śląska i dziwi w ustach Wielkopolanina.

Z dziwotworów Kraszewskiego ożywiła autorka dogorywającego już powoli **witezia**, na miejsce odwiecznego polskiego **wiecu** wprowadziła jakieś z ruska brzmiące **wiecze**, chętnie też używa zwrotu **widzieli oczy moje** polegającego na jakimś dziwnym nieporozumieniu.

W akcie II i III tego rodzaju omyłek jest już znacznie mniej. Mamy tam wpradzie dialektyczne **pomerł** (może i stare, ale typowo mazowieckie), nowe małopolsko-mazowieckie **letko**, niepotrzebne rażącą swoją wybitną nowością formę **ziółeczków**, ale to już raczej sporadyczne wypadki. Fałszywych mianowników jak **kupce**, **chłopy** jest mało, nie nadużywa ich zresztą autorka i w I akcie. W sumie archaizację II i III aktu trzeba uznać raczej za udaną, co trudno powiedzieć o archaizacji aktu pierwszego. A chyba nikt nie będzie twierdził, że poziom artystyczny dwóch ostatnich aktów się obniżył, ponieważ Dąbrowska mniej tu użyła **kureczków** i **dziecków**, innymi słowy, ponieważ świadomie czy podświadomie na miejsce

„swobody artystycznej" wprowadziła więcej historycznej prawdy.

Pewna sumienność w archaizowaniu nie obniży więc w żadnym razie wartości literackiej utworów naszych pisarzy, a kto wie, czy jej nie podniesie. Bo trzeba się liczyć z faktem, że pewna część czytającej publiczności i to „najaktywniejsza" w stosunku do naprawdę wartościowych dzieł naszej literatury, to będą jednak ukończeni poloniści, którzy będą już to i owo wiedzieli o staropolszczyźnie, i że ilość takich ludzi wobec faktu istnienia 7 uniwersytetów dla 23 milionów ludności będzie stale wzrastała. A na człowieku jako tako obeznanym z historią języka polskiego taki np. **witeź** nie zrobi już wrażenia „dawności", ale go raczej rozśmieszy, a nie o to chyba pisarzowi chodzi.

Z przemianami smaku publiczności w związku z podnoszeniem jej wiedzy o danym przedmiocie trzeba się więc liczyć, jak z czymś konkretnym. W XVIII w. pewien malarz namalował w zupełnie poważnej intencji Bolesława Chrobrego w kontuszu z karabelą. Obraz ten napewno nie śmieszył współczesnych, z wyjątkiem chyba najwyższej elity intelektualnej. Ale dziś z pewnością żaden reżyser nie porwałby się na ubranie Bolesława w dramacie Dąbrowskiej w kostium Cześnika z „Zemsty".

Trudno, i granice „swobody artystycznej" zmieniają się z biegiem lat.

Już po oddaniu tych uwag do druku przeczytałem artykuł Marii Dąbrowskiej „Moje muzeum osobliwości" (Dziennik Polski z 10.IV br.), będący odpowiedzią na krytykę doc. Urbańczyka. Między innymi w ten sposób broni się autorka przed zarzutem, że zamiast prawdziwej staropolskiej formy **Zbylut** użyła fikcyjnej **Zbilut**: „studiując materiał historyczny, znalazłam imię **Zbilut** w czterech brzmieniach: **Zbijlud** (1065 r.), **Zbilut, Zbylut, Zblud**". Tak więc cztery różne p i s o w n i e tego samego imienia uważa autorka za cztery brzmienia! Dowodzi to tylko, że z zabytków staropolszczyzny nie można korzystać z pożytkiem bez pewnego przygotowania teoretycznego.

O C E N Y I S R A W O Z D A N I A

Aleksandra Bigay-Mianowska

SPOŁECZEŃSTWO POLSKIE W TWÓRCZOŚCI ELIZY ORZESZKOWEJ

Kraków, Księgarnia Stefana Kamińskiego.

Książka Aleksandry Bigay-Mianowskiej jest jedną z pierwszych polskich książek, które ukazały się na rynku wydawniczym po długiej przerwie okupacyjnej. Jest więc interesująca dla każdego miłośnika słowa drukowanego. Temat zaś podnosi jeszcze jej atrakcyjność.

Na wstępie autorka zaznacza, że praca jej nie miała nigdy być studium krytyczno-literackim czystej wody. Chciała ona bowiem tylko dać garść wiadomości tym, którzy znają i kochają dzieła Elizy Orzeszkowej oraz zachęcić do poznania całokształtu twórczości pisarki tych czytelników, którzy znają tylko *Nad Niemnem* czy *Chama*.

A więc książka nie miała być pracą naukową, raczej należałaby do powstającej na marginesie literatury publicystyki, która poprzez pokazanie własnego stosunku do

pisarza i własnego typu przeżywania dąży do wzmożenia jego poczytności. Książek takich w literaturze zachodnioeuropejskiej mamy dużo, u nas pięknym przykładem jest książka o Conradzie Józefa Ujejskiego, opierającego jednak swój impresjonistyczno-osobisty stosunek do pisarza na rzetelnej naukowej podbudowie.

Tak scharakteryzowany zamiar jest pozornie tylko zamiarem skromnym, faktycznie bowiem wymaga od autora znacznie więcej, niż wymaga się od autora pracy naukowej: ciekawego, twórczego ustosunkowania się do omawianego pisarza oraz swoistych uzdolnień literackich.

Wstęp książki Mianowskiej przynosi zasadniczą niespodziankę: postawione w nim bowiem zostało zagadnienie: w jakim stopniu trafnie Orzeszkowa przedstawiła współczesne sobie stosunki społeczne, polityczne i ekonomiczne. Sam zaś sposób postawienia zagadnienia budzi duże zaniepokojenie: „już w r. 1892 w swym artykule Chmielowski zwrócił uwagę, że we wszystkich dotychczasowych ocenach za mało zwracano uwagi na pewien dział twórczości Elizy Orzeszkowej, który sam już może zapewnić autorce wybitne miejsce, a mianowicie na obraz społeczeństwa polskiego.“ Takie stawianie sprawy, tego rodzaju problematyzowanie badań literackich dowodzi jakiejś niewspółczesnej, mocno anachronicznej, terminologicznej i metodologicznej nieporadności autorki.

Sformułowanie zagadnienia w sposób przypominający oklepane i wyśmiewane wypracowania szkolne nie jest do przyjęcia ani w studium naukowym ani w rozprawie popularnej mającej zainteresować czytelników twórczością danego pisarza.

W pierwszym wypadku bowiem mija się z zasadniczymi postulatami metodologicznymi obowiązującymi przy wszelkich badaniach naukowych, lekceważąco przechodzi obok zdobytej i wypracowanej już terminologii naukowo-literackiej, w drugim zaś nie może nikogo zainteresować. Trudno bowiem przypuścić, by ktokolwiek znający twórczość Elizy Orzeszkowej, czy jej nie znający, miał ochotę czytać takie gigantyczne wypracowanie na 180 stronicach.

Uczony, przedstawiciel wiedzy o literaturze, musiałby mieć więcej rzetelności i odpowiedzialności intelektualnej, autor książki raczej publicystycznej więcej pomysłowości i polotu.

Książka składa się z dwóch części, z których jedna nosi tytuł *Ludzie*, druga *Rzeczy*, przy czym do tej drugiej kategorii zaliczone zostały takie „przedmioty“, jak „stan ekonomiczny”, „kobieta”, „oświata i młodzież”. Tu nasuwa się taka uwaga: zagadnienie, które autorka poruszyła, należy do zakresu tzw. socjologii literatury, chodzi tu bowiem o wykrycie związku czy raczej zależności między literaturą a rzeczywistością społeczną, która ją ukształtowała, w tym zaś wypadku szczegółowym o wykrycie tego, jakie elementy rzeczywistości polskiej po powstaniu 1863 r. znalazły swój wyraz w twórczości Orzeszkowej. Otóż tego rodzaju zainteresowania mają nawet na naszym gruncie pewne tradycje, nie mówiąc już o badaniach tego typu przeprowadzonych na materiale realistycznej powieści francuskiej przez krytyków radzieckich.

Badania tego typu opierają się o socjologię, jako swą metodologiczną podstawę, traktują bowiem literaturę jako materiał czy dokument socjologiczny, nauka ta zaś ma ustaloną terminologię, wobec której podział na „ludzi" i „rzeczy" (z wymienionymi niżej podgrupami), wydaje się dziwnym nieporozumieniem.

Tak samo trudno jest zgodzić się z „metodą", której autorka użyła, a którą tak scharakteryzowała na wstępie: „wysunięte zagadnienie omawiałam najpierw tak, jakbym je znała li tylko z powieści Orzeszkowej. W części zaś drugiej każdego rozdziału starałm się omówić je na podstawie wypowiedzi autorów traktujących o danych kwestiach, aby wykazać, czy obraz znany z powieści Orzeszkowej jest zgodny z ówczesną rzeczywistością." Otóż określenie, czy koncepcje powieściowe Orzeszkowej są zgodne z ówczesną rzeczywistością na podstawie skonfrontowania ich z wypowiedzeniami autorów na te tematy także niewiele przyniesie pożytku: tego rodzaju zabiegi badawcze doprowadzić mogą jedynie do stwierdzenia, że poglądy Orzeszkowej zgodne są z poglądami tych czy innych autorów, a bynajmniej nie z „rzeczywistością ówczesną", którąpoz najemy nieco innymi metodami, niż lektura przypadkowo wybranych artykułów publicystycznych.

Że błędna to droga, najwyraźniej zobaczymy na przykładzie opinii o socjaliźmie i socjalistach. „Trafność i przenikliwość" Orzeszkowej dostrzegła autorka tylko dzięki temu, że zestawiła poglądy autorki *Widm* z wypowiedzeniami ludzi jej obozu, publicystów tych pism, których była współpracowniczką. Jakżeby inaczej wypadła opinia A. Bigay-Mianowskiej, gdyby materiału do porównania szukała w wypowiedziach ludzi przeciwnego obozu. Na tego rodzaju trudności natrafiła autorka już w wypadku, kiedy omawiała stosunek ludu do powstania, ponieważ inaczej przedstawia tę sprawę Orzeszkowa, inaczej Bolesław Limanowski w *Historii demokracji polskiej*. Sprawa została rozstrzygnięta w sposób bardzo prosty: otóż to, pisze Orzeszkowa — to reguła; wypadki przytoczone przez Limanowskiego — to wyjątki, które według znanego banału muszą istnieć przy każdej regule. Większe trudności z owymi wyjątkami od powszechnie obowiązującej reguły, którą właśnie sformułowała Orzeszkowa, a nie dziejopis powstania, miałaby autorka, gdyby dokonała zestawienia poglądów Orzeszkowej z materiałem, który przynosi *Historia powstania styczniowego* Limanowskiego.

Oto są pierwsze zastrzeżenia dotyczące metodycznych założeń książki. Wykonanie nasuwa niemniejsze: znajdziemy tu bowiem żmudne streszczenie wszystkich mniej więcej utworów Orzeszkowej, ale streszczenie dokonane w ten sposób, że stracony został nawet ten pożytek, który mamy z przeczytania dobrego streszczenia. Autorka bowiem streszcza utwory, jeśli tak można powiedzieć „kawałkami", według wysuniętych we wstępie „zagadnień"; wobec tego każdą pozycję omawia po kilka razy: przy ludziach z nizin społecznych, przy arystokracji, przy stanie ekonomicznym kraju. Przy ogromnie popularnym, a nawet prymitywnym potraktowaniu „zagadnień", przy pensjonarskim stylu i typie omówień trudno jest myśleć, aby wywody autorki mogły zainteresować czytelnika, który zna Orzeszkową, dla tego zaś, który jej nie

zną, tego rodzaju siekanka trudna będzie do przebrnięcia i chyba go do lektury Orzeszkowej nie zachęci.

— — —

Wynik powyższych rozważań byłby następujący: mimo że autorka zamierzała stworzyć raczej książkę publicystyczną, uległa presji przyjętych i złą tradycją usankcjowanych metod pseudo-naukowych, dopuszczających absolutny indyferentyzm metodologiczny, inwentaryzowanie nieokreślonych faktów literackich dokonywane dla nieokreślonych celów. Uległszy tej presji nie zrezygnowała jednak z pewnych popularyzatorsko-publicystycznych ambicji; w wyniku więc mamy książkę, o której trudno jest powiedzieć, dla kogo jest przeznaczona i kto ma właściwie ją czytać. Wszak ani nauczyciele poloniści, ani uczniowie szkół średnich, ani studiujący polonistykę, bo dla nich ta książka jest intelektualnie nieodpowiedzialna, ani też kulturalni miłośnicy literatury ojczystej, bo dla nich ta książka jest nudna, pozbawiona wszelkiej czytelniczej atrakcyjności. A szkoda wielka, że tak wypada ostateczna ocena tej rozprawy: książka bowiem wyrasta z rzetelnej pracy, jest owocem gruntownej znajomości twórczości Orzeszkowej oraz całej epoki, przynosi wreszcie dużo naprawdę ciekawych wiadomości. Dużo się z tej książki można dowiedzieć, dużo nauczyć, a niekiedy nawet uzyskać nowe spojrzenie na pozornie znane sprawy.

Jednak cały ten trud i cała wiedza zostały zmarnowane skutkiem grzechu pierworodnego wielu naszych prac z zakresu wiedzy o literaturze: absolutnego lekceważenia wszelkich zagadnień metodologicznych.

Janina Kulczycka-Saloni.

ZJAZD im. BOLESŁAWA PRUSA

W dniach 29—30 września odbędzie się w Warszawie, zwołany przez Towarzystwo Literackie im A. Mickiewicza, Zjazd Naukowo-Literacki im. Bolesława Prusa. Głównym celem Zjazdu jest określenie stanu zadań i potrzeb nauki o literaturze w Polsce w zmienionych warunkach życia zbiorowego.

Obrady zjazdu toczyć się będą w czterech sekcjach:

1) historyczno-literackiej (twórczość Bol. Prusa i jego rówieśników wraz z problematyką epoki),
2) teoretyczno-literackiej,
3) organizacji pracy naukowo-literackiej w jej dzisiejszych ośrodkach,
4) dydaktyczno-literackiej.

W czasie Zjazdu odbędzie się posiedzenie organizacyjne Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza tudzież otwarta zostanie wystawa „Prus—Sienkiewicz".

Nakładem Spółdzielni Wydawniczej „Polonista“ w Łodzi
ukazała się popularno-naukowa monografia
Janiny Kulczyckiej-Saloni

BOLESŁAW PRUS

CENA 180 ZŁ.

Książka ta daje pełne i wyczerpujące omówienie twórczości wielkiego pisarza i stanowi dobrę wprowadzenie w lekturę dzieł Prusa tak dla młodzieży szkolnej jak i dla wszystkich interesujących się pismami świetnego prozaika polskiego

---

Wkrótce ukażą się w druku PRZEWODNIKI METODYCZNE do *Wypisów* do nauki języka polskiego Jerzego Kreczmara i Juliusza Saloniego dla VI i VII kl. szkół powsz. i II (8 kl. szkoły podstawowej), III i IV kl. gimn. ogólnokształcących w opracowaniu

EUGENIUSZA SAWRYMOWICZA I JANA TRZYNADLOWSKIEGO.

Przewodniki metodyczne pomyślane jako oddzielne broszury (objętości ok. 3 ark. druku) podawać będą sposób posługiwania się Wypisami w realizowaniu programu ministerialnego nauczania języka polskiego w szkole powszechnej i średniej ogólnokształcącej

---

POLONISTA

DWUMIESIĘCZNIK

doświęcony 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, tel. 127-62

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, Al. Kościuszki 85, IV p.

Drukarnia Państwowych Zakładów Wydawnictw Szkolnych w Łodzi

BIBLIOTEKA
Uniwersytecka
Gdańsk
C II 107

KSIĄŻKI I BROSZURY „WIEDZY"

Wyszło z druku:

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

Biblioteczka socjalisty

Zeszyt 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 konsystorskie — Jak skończyć z piekłem kobiet
Jan Dąbrowski: Miejsce pod niebem
Karol Malcużyński: Proces w Norymberdze
Krystyna Żywulska: Przeżyłam Oświęcim
Adam Próchnik: Idee i ludzie
Bolesław Limanowski: Historia demokracji polskiej.
Michał Borwicz: Ze śmiercią na ty
Zofia Nałkowska: Niedobra miłość — Niecierpliwi
Tadeusz Żeromski: Międzynarodówka straceńców
Carlo Collodi: Pinokio, tł. J. Wittlina