

# ŻYCIE LITERACKIE

(ZAGADNIENIA LITERACKIE)

DWUMIESIĘCZNIK  
POŚWIĘCONY NAUCE O LITERATURZE

Rok V — Zeszyt 1—2  
Styczeń — Luty — Marzec — Kwiecień  
1947

ŁÓDŹ

1947

---

Oddział Łódzki Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA „POLONISTA“

**TREŚĆ ZESZYTU 1 — 2:**

	Str.
Stefania Skwarczyńska: Filologia . . . . .	1
Lidia Łopatyńska: O metodologię liryki . . . . .	22
Borys Tomaszewski: Literatura i biografia . . . . .	28
Juliusz Kleiner: Sprzeczność w <i>Irydionie</i> środkiem artystycznym . . . . .	35
Zenon Klemensiewicz: Składnia powieści Zegadłowicza . . . . .	38
Sprawozdania i oceny:	
S. Kawyn: Zagadnienie grupy literackiej (J. Trzy-nadłowski) . . . . .	45
J. Kleiner: Tragizm (T. Siwert) . . . . .	47
Janina Kuleczycka-Saloni: Wśród czasopism . . . . .	48

Redaktor:

**Juliusz Saloni**

Kolegium redakcyjne:

**Andrzej Boleski, Janina Kuleczycka-Saloni**

*Wydane z zasilku Ministerstwa Oświaty*

Prenumerata roczna wraz z przesyłką pocztową zł **420.—**

Cena pojedynczego numeru zł **70.—**

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

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

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

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

Stefania Skwarczyńska:

## I.

## FILOLOGIA

Najstarszą dyscypliną badawczą literatury jest filologia. Najstarszą i najbardziej zasłużoną, tą, która najsilniej zawisła swoimi osiągnięciami i swoją teorią nad praktyką badawczą, także współczesną. Można, antycypując dalsze wywody, zaryzykować twierdzenie, że dzieje badań od połowy XVIII w. to dzieje walki z autorytetem filologii — i ostatecznie dzieje jej zwycięstwa, przynajmniej w niektórych pozycjach. Od połowy XVIII wieku, bo poprzednio nie śniło się w badaniach o czymkolwiek innym, niż filologia, syciła ona wszystkie ambicje, ogarniała wszystkie wówczas widoczne horyzonty, spełniała wszystkie zadania. Zresztą nie trzeba tego stanu rzeczy kłaść tylko na karb ówczesnej jednostronności czy krótkowzroczności; fakt ten miał swe źródło także w tym, że filologia była wielostronna i niejeden z późniejszych, dumnych ze swej samoistności kierunków, tkwił w niej *in nuce*. Owa szerokość horyzontów, szerokość zakresu, odzwierciedla się jeszcze w dziejach słowa. Nieujętość, niemal można powiedzieć kapryśna, niesprecyzowana miłość słowa, staje się określeniem ścisłego naukowego stosunku do przedmiotu badania<sup>1)</sup>, a i dziś jeszcze, kiedy właściwa filologia jako zdecydowany, określony kierunek badań została zdetronizowana — słowem tym określa się wszelkie badanie tworów słowa, zwłaszcza przynależnych do literatury pięknej.

Rodowód filologii sięga czasów greckich, 5—4 wieku przed Chr., i już wtedy precyzuje swój zakres, określa swój przedmiot.

Z jednej strony obserwacja języka, spekulacje etymologiczne, ustalanie się gramatyki (sofiści, Protagoras) — z drugiej potrzeba rozumienia, analizy Homera<sup>2)</sup> — zwłaszcza dla szkoły — zarysowują przyszłą dwutorowość filologii: badanie języka i badanie „treści” dzieła literackiego. U Platona spotykamy się z pierwszą filozofią literatury (*Ion*, *Protagoras*); u Arystotelesa filologia rozbudowuje się w całość o określonych zrębach; mamy więc obok badań nad językiem (ściślej: rozważań nad gramatyką i powstaniem języka) — rozważania nad stylistyką (także w *Poetyce* i *Retoryce*), właściwe studia literackie (*Didaskalia*), wreszcie teorię literatury (*Poetykę*). Ta zdumiewająca pełnia i właściwość zakresu badań literackich opanowana jest metodą precyzyjną i dostosowaną do przedmiotu badań, empiryczno-indukcyjną.

<sup>1)</sup> Artykuł niniejszy jest pierwszym rozdziałem obszernej pracy, p.t. *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*, która ma się ukazać w niedługim czasie drukiem w wydaniu *Poligrafiki*.

<sup>2)</sup> Około ± 300 r. przed Chr. za czasów Hermippa ze Smyrny i Istesa ustala Paris 1711

<sup>11)</sup> Hie filologa, wahające się dotąd równorzędnie z *Grammatikos* i *Kritikos*.

<sup>12)</sup> „). Theagenes z Rhegion, Ion z Chios, Demestes z Sigion, Glaukos op. cit. s. 1 (± 400 p. Chr.), Herodot... etc.

W praktyce będą się studia filologiczne przechylać raz w kierunku badań literackich, jak np. u Teofrasta (także nad stylem, „*Peri lekseos*”), raz w kierunku badań językowych, jak w dobie hellenistycznej, której tradycja szkolna zawdzięcza *scholia* takich mistrzów, jak Arystofanes i Arystarch<sup>1)</sup>, raz w badaniach teoretycznych nad retoryką, np. u Demetriosa z Phaleronu.

Szkoła aleksandryjska pracując głównie nad Homerem rozszerza ramy filologii przez opracowywanie realiów. Zyskuje tło szerokie — wtapia się w historię kultury. Równocześnie udoskonala się i ustala metodyka badań: pierwsze jej kierunki mają swoje ośrodki, jak metodyka badania językowego<sup>2)</sup> i realiów w Aleksandrii, metodyka interpretacji filologicznej w Pergamon (Krates na czele). Oczywiście mechanizuje się ona dochodząc do stworzenia kanonu. Praca nad tekstami, można powiedzieć: teoria tekstu, dochodzi do pełnego swego wyrazu w badaniach nad tekstami Homera (uczeni aleksandryjscy) — i sztywnieje.<sup>3)</sup> nieruchoma po dziś dzień. Krytyka, technika zabiegów egzegetycznych, znajduje swój wyraz w licznych komentarzach i rozprawach<sup>4)</sup>.

Tak więc filologia jeszcze w czasach greckich określa zakres i działy swojego badania, doprowadza do szczytu swoją metodę. Właściwie nie naprawdę istotnego w zakresie swojej teorii nie zyskała ani w Rzymie, ani w późniejszym swym bytowaniu, zarówno w średniowieczu, jak odrodzeniu — aż po połowę XVIII w.

Teoretycy późniejsi jedni wykładają jej system (np. Wolf), inni stają wobec specjalnego zadania. Kiełkujące nowe kierunki badań literackich wysuwają nowe postulaty badawcze (np. kierunek historyczny, pozytywistyczny, psychologiczny) — filologowie w swoich teoriach filologii uzasadniają je istota samej filologii; jest zarówno w dowodzeniach Boeckha, jak i H. Paula, jakby sprzeciw wobec nowatorstwu i w imię tego sprzeciwu — umieszczenie w starej filologii tego wszystkiego, co już przecież właściwie nie jest nią samą, co jest owocem rozwoju. Z tej wierności dla filologii, z tradycyjnego dla niej kultu, wynika np. także nazywanie całej szkoły schererowskiej, wyrosłej przecież z pozytywizmu — szkołą filologiczną, lub też określenie w ten sposób szkoły sorbońskiej, którą z filologią sprzęgły tylko niektóre wspólne cechy<sup>5)</sup>.

Wbrew zapowiedziom potraktowaliśmy tak obszernie perypetie historyczne filologii dlatego, że jej rzeczywistość narastała z biegiem czasu, że faza jej s t a w a n i a s i ę przeważała nad fazą jej u s t a l e n i a ,

<sup>1)</sup> po Zenodocie, Kallimachosie i Eratosthenesie.

<sup>2)</sup> zwłaszcza praca nad dialektami.

<sup>3)</sup> w „*Semeia kritika*“ mamy rodzaj krytycznego aparatu badawczego.

<sup>4)</sup> wzorami np. pisma Apolodora z Aten np. o homeryckich okrętach.

<sup>5)</sup> I tak np. Boeckh przeprowadza tezę jedności z badaniem hist.  
...die ganze Geschichtsschreibung ist philologisch. *Encyclopädie und M  
der philologischen Wissenschaft*, I Aufl. 1886, s. 10.

że w jej teorii różnych stuleci były sprawy wbrew pozorom zakostnień — wahające się, w próbach przystosowania do nowych postulatów etc.

Zbyt było wiele momentów, kiedy filologia jeszcze nie była sobą samą, i zbyt wiele, kiedy już nie była sobą samą — aby nie podkreślić tego faktu jako jednej z jej cech i jednej z jej odrębności.

Oprzemy się, poddając jej podstawowe tezy analizie i krytyce, na jej niekwestionowanych założeniach.

Narastanie przedmiotu filologii w starożytności, o którym mówiliśmy poprzednio, nie było zwiększeniem jego zakresu przez dołączanie nowych przedmiotów, lecz tyczyło różnych stron tego samego przedmiotu — było dołączaniem nowych aspektów. Przedmiotem było dzieło literackie — ewentualnie jego pluralność: literatura. Dzieło literackie zyskało oświetlenie od strony języka, stylu, treści, wreszcie charakteru rodzaju jego (np. w *Poetyce* i *Retoryce* Arystotelesa).

Dzieło literackie jawiło się filologowi w kształcie ustalonym, nieruchomym, niepodległym zmianom języka mówionego — jednym słowem — w postaci tekstu. Tekst jest dla filologa podstawą *sine qua non* badania. Oddany jest jego specjalnej trosce i pieczołowitości<sup>9)</sup>. Krytyka tekstu jest jednym z podstawowych osiągnięć filologii, przedanym późniejszym czasom w pełni rygoryzmu. Gdziekolwiek się jawi duch filologizmu — tam występuje kult tekstu. Bodaj że to jest zasadnicza, jeśli nie jedyna cecha łącząca szkołę pozytywistów niemieckich i szkołę sorbońską z tradycją dawnej filologii. Lanson<sup>10)</sup> konstruując metodyczne *vademecum* na 9 punktów przykazań dla filologa — 7 poświęca problemowi tekstu.

Oparcie o tekst, przede wszystkim i jedynie o tekst, gwarantuje filologowi bezwzględny i stały kontakt z dziełem literackim — broni go przed wykolejeniem z właściwych torów, jak się to zdarza innym kierunkom, które nie hołdują w tej mierze tekstowi.

Tekst — to przede wszystkim sprawa języka. Już wiemy, jaką mu rolę przypisuje filologia w dziele literackim. Czyni go wyznacznikiem dzieła literackiego — odgraniczającym je od innych pomników sztuki i rzemiosła<sup>11)</sup>. Uważa go za najbardziej adekwatny wyraz poznania<sup>12)</sup>, toteż zgłębienie języka w pojęciu filologa jest właściwie równoznaczne ze zgłębieniem dzieła w całej jego zawartości...

„das allgemeine Organon des Erkennen muss doch auch vor allen Dingen erkannt werden“

<sup>9)</sup> M. Kridl, *Wstęp do badań literackich*, 1936.

<sup>10)</sup> G. Lanson przynależy do szkoły filologicznej i historyczno-literackiej. Por. G. Lanson, *La méthode littéraire. De la méthode dans les sciences*, II, Paris 1911.

<sup>11)</sup> H. Paul, s. 4.

<sup>12)</sup> „... der adäquateste Ausdruck der Erkenntnis ist die Sprache. Boeckh, op. cit. s. 10.

powiada Boeckh<sup>13)</sup>), najznakomitszy teoretyk filologii, — w języku bowiem mieści się druga rzecz godna poznania: treść.

Sprawa języka jako najistotniejszej części badania literackiego jest tak zasadnicza, że następuje jakby odwrócenie całego zagadnienia. Tam tylko istnieje filologia, gdzie język domaga się badania. Czyli naturalną konsekwencją jest, że filologia w zasadzie w przedmiot swego badania nie włącza dzieł literackich nowszych, a zwłaszcza współczesnych<sup>14)</sup>), wychodząc z założenia, że język „dzisiejszy” nie przedstawia materiału badania, że go każdy rozumie etc.

Wysuwanie na pierwszy plan sprawy językowej — i oddanie filologowi w pracę badawczą każdego tekstu<sup>15)</sup>) pociąga za sobą i inną konsekwencję. Konsekwencję o olbrzymiej wadze. Mianowicie pociąga za sobą zatarcie granic pomiędzy dziełem literackim a nie literackim. Wprawdzie rozróżnienie to wydaje się w starożytności oczywiste, przecież w teorii Arystoteles porozgraniczał dziedziny rodzajowe (dramat, epikę), i samą nazwą poetyki rodzajowo odgraniczył poezję od prozy<sup>16)</sup>), którą się zajął w *Retoryce*, a cały rozwój starożytnej teorii prozy wskazuje na żywe odczucie wyznaczników gatunkowych i rodzajowych — ale rzecz w tym właśnie, że było to rzeczywistością teorii starożytnej.

W badaniach konkretnych starożytnych i późniejszych filolog zajęciami się na równi tekstami literackimi i nieliterackimi jakoby je zrównuje ze sobą, niemal identyfikuje. Operuje więc, mówiąc dzisiejszymi pojęciami, nie literaturą, ale piśmiennictwem. Jeśli jeszcze w zakresie zainteresowań filologii leży poznanie istoty poszczególnych rodzajów — czego dowodem nie tylko *Poetyka* Arystotelesa, ale i stała dążność w poetyce równoczesnej filologii, zarówno o ambicjach naukowych, jak i normatywnych, literackich, — do ustalenia definicji (np. u J. C. Scaligera) — to wymyka się jej świadomości zasadniczy wyznacznik literatury: piękno, choćby w kształcie, który wydaje się wynikać z teorii Arystotelesa: że jest ono wyrazem zgodności dzieła z jego własną istotą rodzajową. O pięknie mówi się rzadko, „półgłoseni”, bez faktycznego zainteresowania. Jest ono za mało uchwytnie w sposób konkretny, ażeby ścisłe badanie, jakim jest filologia, mogło w sposób zasadniczy o nim mówić.

<sup>13)</sup> Boeckh, op. cit. s. 11.

<sup>14)</sup> por. H. Paul, s. 4.

<sup>15)</sup> G. Gröber, s. 193.

<sup>16)</sup> W starożytności wahano się co do czynnika odróżniającego poezję i prozę, raz gruntując go w treści, drugi raz w formie; z ujęcia tego zagadnienia w *Poetyce* wynika, że Arystoteles przeciwstawiał się wyznacznikowi formalnemu; por. Wł. Tarkiewicz, *Sztuka i poezja*, W-wa 1938, s. 14.

Ale już w kształcie karykatury jawi nam się owa obojętność filologii dla piękna w wyznaniu Gervinusa:

Ich habe mit der ästhetischen Beurteilung der Sache nichts zu tun, ich bin kein Poet und kein belletristischer Kritiker. <sup>17)</sup>

Z pewnością skądinąd<sup>18)</sup>, nie z tradycji filologii bierze Lanson jedną<sup>19)</sup> ze swoich definicji dzieła literackiego:

Oznaką dzieła artystycznego jest zamiar i skutek artystyczny, jest piękność i wdzięk formy. Pisma specjalne stają się literackimi przez zalety formy, które rozszerzają i przedłużają siłę ich działania. (Przekł. Turowskiego, 263—4).<sup>20)</sup>

Widzimy więc do jakich konsekwencji zaprowadziło filologię skrajne stosowanie zasady najzupełniej skądinąd słusznej — badania języka w dziele literackim, zasady samej w sobie podstawowej, która powróci dopiero na czołowym miejscu w założeniu formalistów rosyjskich.

Styl dla filologa jest ukształtowaniem języka na linii pewnego celu, któremu dzieło służy. Możliwości ukształtowania są niemal „kategoriami apriorycznymi”; rozpatrzenie stylu jakiegoś dzieła przez filozofa prowadzi do powkładania pewnych ukształtowań językowych w szufladki figur i tropów z góry posegregowanych i wyliczonych. Oczywiście prowadzi to do wniosku, a raczej wychodzi z założenia, że i styl jest pewną rzeczywistością ogólną, w której dzieło uczestniczy, jak uczestniczy w języku swojej epoki; filolog nie może traktować stylu jako pewnego rzeczywistego zindywidualizowania języka; jest to oczywiste, bo indywidualne może być tylko piękno, a pięknem się filolog nie zajmuje. Prawda jest z swej natury ogólna, piękno indywidualne.

Ze zbadaniem języka dokonane jest wobec dzieła literackiego pierwsze zadanie filologa. Drugim i zasadniczym zadaniem, częściowo już dokonanym przez zajęcie się językiem, który przecież nosi w sobie treści — jest właśnie zbadanie treści dzieła. Treść dzieła pozostaje w żywym stosunku z życiem pozaliterackim, w stosunku tak żywym, że opanowanie poznawcze tego życia jest równocześnie opanowaniem poznawczym dzieła literackiego. „Die historische und reale Wissen-

<sup>17)</sup> M. Kridl, *Przełom w metodyce badań literackich*, *Przegląd Współczesny* 1933, s. 149.

<sup>18)</sup> Z. Czerny w rozprawie o stanie badań literackich we Francji po wojnie uważa podkreślenie piękna jako cechy charakterystycznej dzieła literackiego za cechę specyficznie francuską.

<sup>19)</sup> Druga: *Literaturę można określić przez stosunek do społeczeństwa. Do literatury należy to dzieło, które nie jest przeznaczone dla jednego fachowca...*

<sup>20)</sup> Także w Avant — propos do *Histoire de la littérature française*, s. V-XVI. Por. K. Woyciecki, *Historia literatury i poetyka*, s. 4.

schaft" — jest według Wolfa podstawą filologii<sup>21)</sup>). Dzięki znajomości życia rozumiemy dzieło literackie, dzięki dziełu literackiemu poznajemy i rozumiemy życie.

Epokę Homera odtwarzamy z dzieł Homera; „treść” ód Horacego poznajemy w pełni dzięki znajomości ówczesnej epoki. Znak równości postawiony między życiem pozaliterackim, a „treścią” dzieła literackiego sprawia zapewne, że dla człowieka starożytności i dla filologa dzieło historyczne było dziełem sztuki<sup>22)</sup>).

Cały ten dział rzeczowych elementów składających się na „treść” dzieła literackiego nosi nazwę realiów. Do pracy badawczej filologa należy ustalenie i objaśnienie realiów. Podstawa teoretyczna tzw. realiów snąc prędko uszła świadomości, a może raczej nigdy nie doszła do pełnego uświadomienia, skoro później, w XIX w., gdy nie wypadało już równie naiwnie patrzeć na „treść” — szukali teoretycy filologii skomplikowanych wyjaśnień dla utrzymania w badaniu dzieła literackiego tzw. realiów. I tak np. H. Paul stoi na stanowisku konieczności badania realiów, bo treść słów stała się wartością martwą, dla współczesnego człowieka, zanurzoną w dawności, nie pobudzającą do oglądu. A ogląd, widzenie, obrazowość jest, oczywiście, warunkiem poezji, z chwilą gdy się dokonało zbliżenie poezji do malarstwa. „Poesis ut pictura” sumuje dawniejsze poglądy Horacy, a za nim powtarza to szereg wieków.

Otóż tu, od drugiej strony — wracamy do założeń teoretycznych, z których dla filologii wyrasta określenie istoty dzieła literackiego. Owo poszukiwanie życia w dziele literackim, jego rzeczywistości, jego obrazu, stwierdza, że filologia stoi na gruncie mimetycznej teorii dzieła literackiego. Wiemy: dla starożytnych dzieło literackie było naśladowaniem natury (mimesis) tak zresztą jak cała sztuka z wyjątkiem architektury. Naukę tę zarysował Plato; obok zresztą drugiej, wynikającej z teorii, że poezja jest wieszczaniem, że wynika z natchnienia, które szaleł boskim ogarnia poetę<sup>23)</sup>). Arystoteles staje wyraźnie na gruncie teorii mimetycznej:

...epopea i utwór tragiczny — dalej komedia i poezja dytyrambiczna i większa część muzyki klawetowej i cytrowej — wszystkie one są na ogół przedstawieniami mimetycznymi, czyli naśladowczymi.<sup>24)</sup>

Co prawda dalsze wywody modyfikują ją, ale późniejsze wieki tej modyfikacji nie biorą pod uwagę.

<sup>21)</sup> T. A. Wolf, *Darstellung der Altertumwissenschaft* 1833, s. 27: *Durch philosophische Grammatik also und die besondere bei den Sprachen durch Hermeneutik, Kritik und die Fertigkeit des Stils werden die Studien vollendet, die den Eintritt in den Kreis der Gegenständen vorbereiten, welche das Historische und Reale der Wissenschaft und die nähere Anschauung der alten Welt gewähren.*

<sup>22)</sup> Raczej dziełem poezji, czemu zresztą przeciwstawiał się w swej *Poetyce* Arystoteles.

<sup>23)</sup> Por. W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 10 nn:

<sup>24)</sup> *Trzy poetyki klasyczne* — Arystoteles, Horacy, Pseudolonginos, wyd. T. Sinki, s. 1.



Tak więc dla filologa dzieło literackie jest naśladowaniem życia pozaliterackiego za pośrednictwem słowa.

Nic więc dziwnego, że na to, aby określić i ocenić „treść” dzieła trzeba poznać to, co ono naśladuje tj. życie. Ponieważ owo życie pozaliterackie, rzeczywistość pozaliteracka, dostępna jest przede wszystkim naszym zmysłom, zwłaszcza wzrokowi, dla którego układa się w szereg oglądów — więc i dla dzieła literackiego charakterystyczna musi być o b r a z o w o ś ć. Teoria obrazowości poezji stoi do teorii mimetycznej w stosunku skutku do przyczyny. Nic więc dziwnego, że trwa tak długo, jak ona. Niewzruszalny dogmat teoretyków, z ducha filologii<sup>24)</sup> zostaje ostatecznie dopiero podważony przez Th. Meyera w *Stilgesetze der Poesie*<sup>25)</sup>, który tym samym obala ostatnie *residuum* filologii — ostatni bastion, w którym skryła się teoria mimetyczna, teoretycznie i oficjalnie od końca XVIII w. i początku XIX w.<sup>26)</sup>, przekreślona, przynajmniej w swej prymitywnej formie.

Jeśli dzieło literackie jest naśladownictwem „słownym” natury, pozaliterackiej rzeczywistości powstaje problem, jak w nim ową rzeczywistość „pomieścić”. Zagadnienie kompozycji jest właśnie rozwiązaniem tego problemu. Kompozycja jest dla filologów sprawą poważną w dziele literackim i godną zasadniczych przemyśleń. Mnóstwo spostrzeżeń czyni w tym względzie Arystoteles<sup>28)</sup>. Oczywiście prymitywizm odbiorcy w stosunku do sztuki, a za nim i konieczny prymitywizm teoretyka domaga się znów pewnego naturalizmu. Jeśli samo dzieło literackie jest naśladownictwem — powinno wierne być wymiarom czasowym, prawom kolejności etc. w świecie pozaliterackim. Stąd trzy jedności teatru greckiego, stąd budowa opowiadania<sup>29)</sup> w eposie homeryckim. Skróty, przestawienia etc. nie mogą właściwie znaleźć się w dziele, które jest z założenia naśladownictwem.

I jeszcze jeden aspekt dzieła literackiego jest dla filologa żywy: aspekt rodzajowości. Rodzaj literacki, *genos*, ma dla człowieka starożytności specjalne, niemal religijne znaczenie. Wyobraża on prawa, boskie prawa tworzenia, jest dany przez bóstwo jako miara i linia w twórczości.

<sup>24)</sup> Np. jeszcze w pełni u Carriera, *Wesen und Formen der Poesie*.

<sup>25)</sup> Stąd jest to jedno z tych dzieł, które wpłynęły na współczesne poglądy w zasadniczej kwestii.

<sup>26)</sup> Zwalcza je, w przekonaniu powszechnym skutecznie, idealizm niemiecki przede wszystkim Schelling i Hegel.

<sup>28)</sup> Bodaj, że się wysuwa na pierwszy plan w *Poetyce*: „...będziemy mówić...: jak należy układać fabułę, jeżeli utwór ma wypaść artystycznie”. *Trzy poetyki*, s. 1.

Najwyższą ambicją twórcy i jego najwyższą miarą jest wypełnienie swoim słowem — Rodzaju<sup>20)</sup>). Poddanie się jego prawom, jego konieczności. Toteż im pełniej odpowie konkretny utwór swojej istocie rodzajowej — tym wyższą zyska cenę. Bodajże jest to jedyna, jak mówiliśmy, dla filologa sfera oceny i bodaj że jedyna w jego rozumieniu sfera piękna: zgodność z własną istotą rodzajową.

Toteż poświęca jej specjalną troskę. „Krytyka rodzajowa” (Gattungskritik) ma za zadanie, wyprzedzając „krytykę indywidualną”, (Individualkritik) ustalić

ob das Werk seiner Kunstregel wirklich angemessen ist... denn der Charakter jeder Literaturgattung bildet ein Ideal.<sup>20)</sup>

Tak więc określiliśmy dla filologii podstawowy przedmiot badania literackiego: dzieło literackie. Mimo że nie znajdujemy jego definicji czy opisu w teoriach badań filologicznych — zrekonstruowaliśmy filologiczną koncepcję dzieła literackiego z charakteru zabiegów badawczych, którym dzieło literackie poddaje filolog. A więc — jak widzieliśmy — filologia, tradycyjna filologia nie skontaminowana, lub słabo, z innymi kierunkami badań, uważa dzieło literackie za słowne naśladownictwo pozaliterackiej rzeczywistości w kształcie podyktowanym przez charakter rodzajowy.

Obok dzieła literackiego przedmiotem badań filologicznych jest literatura. Jak filologia pojmuje literaturę?

Przede wszystkim jako sumę pojedynczych dzieł. Wielość dzieł uporządkowana jest chronologicznie, co jest bądź co bądź najprostsze. Nie staje się owa wielość właściwą „historią literatury”, przez to samo, że filolog niżej autorów i dzieła na linię chronologii. Zresztą w obrębie okresów historycznych wprowadza nie historyczne zasady podziału, np. rodzajowe (por. Christ<sup>21)</sup>). Historyczne okoliczności tyczą poszczególnych dzieł i autorów. Z żadną swoistą koncepcją historii ów chronologicznie uporządkowany zbiór dzieł się nie łączy.

Ponieważ, jak widzieliśmy, dzieło literackie zbiega się dla filologa z pomnikiem piśmiennictwa, więc de facto literatura jest to suma pomników piśmienniczych w jednym języku. Nie przeczy temu filologiczne

<sup>20)</sup> por. F. Gundolf, *Goethe*, s. 17—20: *Wie die Kunst nur eine Funktion des Göttlichen war, so auch die Gattungen. Solcher Gesinnung mussten also die Gattungen etwas Tiefebendiges, Gestaltetes, Leibhaftes, Bluthaftes bedueten. Sie waren der eigentliche Sinn der Gestalt, die Träger, die Kontinuität, das Weiterzeugende und Bewahrende der ganzen Kunstübung: daher auch der Geheimnisvolle, aus dem Misterium der Zeugung selbstgenommene Name, (GENOS), Genos, Gattung... um jenen Schauer noch emporzurufen, den der antike Mensch dabei empfand“.*

<sup>20)</sup> Boeckh, *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaft* 1886, s. 240—242.

<sup>21)</sup> W. Christ, *Geschichte der griechischen Litteratur bis auf die Zeit Justinians* 3 Aufl., 1898.

ujęcie literatury czasów starożytnych np. Suidasa, jak i filologów późniejszych, że znów przypomnimy *Literaturę grecką* Christa.

Od zagadnienia przedmiotu badań filologii przejdziemy do zagadnienia jej zadań i zakresu tych zadań.

Oczywiście zadaniem filologii, jak każdej nauki, jest poznanie.

Filologia obstaje przy swoim charakterze naukowym. Gruntuje swoje zasady jako nauka. I ten jej charakter ratuje naukę o literaturze, gdy zaangażowawszy się w historię literatury, podległa wraz z historią ryzyku potraktowania jako sztuka, nie jako nauka. Poznanie jednak, które za cel stawia sobie filologia ma ze względu na swoje ujęcie dzieła literackiego mocno skomplikowane zadanie. Konieczność przeniknięcia „treści” dzieła i to w porównawczym zestawieniu z rzeczywistością pozaliteracką, żąda od niej przeniknąć — ogromnych ilości dziedzin i życia i wiedzy. Stąd F. A. Wolf określa zakres przedmiotu filologii jako *Summe von Kenntnisse*<sup>32)</sup> — żali się na nieuchwytność jego granic, czemu zresztą sama jest winna<sup>33)</sup>.

Z biegiem czasu ów jej zakres poznawczy, owa „suma gałęzi wiedzy”, uległa znacznemu zwiększeniu. Kiedy trzeba było zrezygnować z zacieśnienia przedmiotu filologii do rzeczywistości greckiej i rzymskiej<sup>34)</sup> — a więc kiedy przyrosły do niej filologia niemiecka, romańska etc. — przedmiot stał się w swoim ogromie nie do opanowania. Toteż mając do wyboru albo przyjąć za swój — przedmiot rozdęty i coraz bardziej się rozduymający — albo zdecydować się na jego rozpad na poszczególne gałęzie — filologia zdecydowała się na to drugie. Wyznacznikiem granic uczyniła jedność, ciągłość językową w przedmiocie badania; stąd rozpad filologii na filologię klasyczną, romańską, germańską etc. Gröber wprost się sprzeciwia pojęciu *Universalphilologie*<sup>35)</sup>, zgodnie z Boeckhiem, twierdząc, że

bei der Aufstellung von Philologiegebieten kan nur Kontinuität in Sprache und Rede massgebend sein.

To stanowisko przeważało wątpliwości, choćby takie, jakie się mieściły w uwagach Curtiusa o *transracjonalnym* charakterze języka<sup>36)</sup>; choćby wreszcie tradycję, mocą której przedmiotem filologii była piśmiennicza spuścizna i Grecji i Rzymu.

Jeśli idzie o charakter owych różnych gałęzi wiedzy filologicznej — to wystarczy zaglądnąć do encyklopedycznych zakreszeń Boeckha, aby zdać sobie sprawę, że należą do niej całe skomplikowane dziedziny kultury, od sztuki przez historyczne fakty — po zagadnienia społeczne i ekonomiczne.

<sup>32)</sup> op. cit. s. 9.

<sup>33)</sup> tamże s. 9.

<sup>34)</sup> Por. H. Paul op. cit. s. 3.

<sup>35)</sup> G. Groeber op. cit. s. 195.

<sup>36)</sup> G. Curtius, *Geschichte und Aufgabe der Philologie*, 1862.

Oto do jakich konsekwencji w praktyce badawczej zaprowadziła teoria mimetyczna dzieła literackiego.

Charakter przedmiotu filologii komplikuje się faktem, również wpływającym z założonego charakteru dzieła literackiego, że obejmuje on duże, w naszym pojęciu różne dyscypliny badawcze: badanie języka i badanie literatury.

Filologia chce zacieśnić ową ogromną dziedzinę badania, jaką jest język, do zadań, jakie nasuwa język tekstu, język pisany. Dalszych zacieśnień wynikających z modyfikacji języka dzieła literackiego — nie widzi. Języka mówionego — języka tzw. literatury ludowej filologia nie przyjmuje w orbitę swych zadań poznawczych. Oddaje go historycznym badaniom:

Nicht noch umfassen kann sie die neue Disziplin der Volkskunde (Folklor). . . Denn es haben alle geschichtlichen Wissenschaften an ihr Teil, und die Philologie kann nur Sprache und Literatur des Volkes als den ihr gehörigen Teil und in dem Umfange beanspruchen, in dem sie geschriebene Sprache bearbeitet<sup>37)</sup>

powiada Groeber.

Dołączmy jeszcze do tego wszystkie aspekty badań literackich, którym filologia używa gościny, zresztą bez przemyślenia ich sprzecznych z własnym założeniem założeń. Zwłaszcza historię literatury wlicza w swój zakres<sup>38)</sup>, zresztą stojąc na stanowisku, że wszelka historia jest filologiczna<sup>39)</sup>.

Naturalnie nasuwa się uwaga, że nie ma charakteru jednolitej nauki umiejętność, której przedmiot można określić przez wyliczenie jego części. Toteż wysiłki teoretyków filologii idą w kierunku zarówno udowodnienia, że filologia nie jest dodatkiem, przybudówką do innej wiedzy<sup>40)</sup>, jak i że jej przedmiot stanowi zamkniętą całość, a cel jest jednocześnie określony. Stąd np. Boeckh<sup>41)</sup> walczy przeciwko różnym jednostronnym a zakorzenionym w powszechnej świadomości jej ujęciom. Nie jest ona „*Alt er t u m s s t u d i u m*”; zakres jego jest za wąski wobec zakresu pojęcia „filologia”, bo nie ogarnia i nie precyzuje jej zasięgu, bo pojęcie dawności - nowości nie jest naukowo odgraniczone, jest przypadkowe. Nie jest „*S p r a c h s t u d i u m*”, bo badanie języka jest jego zadaniem cząstkowym. Nie jest „*polihistoria*” (jakież znamienne jest to posądzenie), bo pojęciu polihistorii nie odpowiada naukowa jedność; nie jest krytyką, bo ta polega na porównaniu rzeczy poszczególnej z ogólną, jest więc czymś czysto-formalnym, jest sztuką. Żaden z kierunków badań tak się nie bronił przeciw pokrewieństwu ze sztuką jak

<sup>37)</sup> op. cit. s. 194.

<sup>38)</sup> G. Groeber, op. cit. s. 193.

<sup>39)</sup> A. Boeckh, op. cit. s. 10. O powierzchownym stosunku filologii do historii mówiliśmy poprzednio.

<sup>40)</sup> A. Boeckh, op. cit. s. 3.

<sup>41)</sup> tamże, s. nn.

filologia; jest to zrozumiałe, bo żaden nie stał tak na stanowisku antyformalnym, żaden nie stał tak na stanowisku badania „treści”, żaden nie angażował się tak w badanie „realiów”. Nie jest historią literatury, bo zdaniem Boeckha jest ona:

ihrem wahren Begriff nach... eine Erkenntnis der Sprachwerke...

Nie jest wreszcie „Humanitätsstudium”, bo ono odnosi się przede wszystkim do pożytku, do momentu praktycznego, którym jest wytworzenie ideału czysto-ludzkiego (Ausbildung des reinmenschlichen<sup>42)</sup>).

Czymżeż więc jest filologia od strony określenia jej naukowych zadań — pytamy po raz wtóry? Jaki znaleźć wyraz, określający jednoznacznie olbrzymie obszary wiedzy konieczne dla badań filologicznych, z chwilą gdy przedmiotem badań jest także treść utworów. Najbardziej może charakterystyczne określenie tuła się z dawien dawna po teoriach filologicznych badań, określenie pełne melancholii: „poznanie poznanego” — „das Erkennen des Erkannten”, bo i tak można ująć poznanie „des von menschlichen Geist produzierten” nie zapominając, że ów produkt ducha jest wyrazem poznania. Ergo: „poznanie poznanego”, naturalnie w całej jego prawdzie historycznej<sup>43)</sup>. Boeckh z tego określenia dość, jak powiedzieliśmy, melancholijnego — wyprowadza apoteozę filologii; przecież idzie o odkrycie prawdy — a raczej o jeszcze więcej — o konstrukcję, twórczą konstrukcję prawdy dawnej, przyprószonej pyłem zapomnienia i zniekształceń.

„Poznane raz jeszcze poznać, przedstawić w sposób jasny, usunąć załamania i nieporozumienie, to, co nie jawi się jako całość złączyć w całość — to wszystko do prawdy nie jest jakimś *actum agere*, lecz czymś w najwyższym stopniu istotnym, bez czego wszelka nauka musi upaść<sup>44)</sup>).

Jest zatem doprowadzeniem do wyrazu doskonałego, do rozkwitu, popędu twórczego człowieka, popędu zasadniczego w tworzeniu kultury. Tkwi zatem w głębinach życia. Filologia jest

in der That eine der ersten Bedingungen des Lebens, ein Element, welches in der tiefsten Menschennatur und in der Kette der Cultur als ein ursprüngliches aufgefunden wird<sup>45)</sup>.

De facto wszelkie określenia zadań filologii inne, niż to typowe „poznanie poznanego”, jest tylko jego przekształceniem, próbą ucieczki przed żenującą jego szerokością i — oddaleniem od dzieła literackiego. Obrona H. Paula<sup>46)</sup> — wyraźnie na to wskazuje. Czymżeż bowiem innym jest

<sup>42)</sup> A. Boeckh, op. cit. s. 5—7.

<sup>43)</sup> *Der Zweck der Philologie ist rein historisch; sie stellt die Erkenntnis des Erkannten objektiv für sich hin.* Boeckh, op. cit. s. 18.

<sup>44)</sup> tamże, s. 14. tł. moje.

<sup>45)</sup> *Sie besteht auf einen Grundtrieb gebildeter Völker; „filologein“ kann auch das ungebildete Volk, nicht „filosofoein“.* Tamże, s. 11.

<sup>46)</sup> Walczy on z definicją: *Das Erkennen des Erkannten — Grundriss der germ. Phil. I. 1. (1904).*

jego ujęcie: „Philologie ist das Erkennen des vom menschlichen Geist produzierten”. Żadne ujęcie inne nie przesłoni tragedii filologii, jaką jest konieczność bric-à-brac'u różnych gałęzi wiedzy, różnych aspektów, koniecznych, aby podołać uczciwie poznaniu treści dzieła — jego realiom. Można tylko odwrócić uwagę, kierując określenie zadań na pewien konkretny tor, jak np. na badanie języka jako zasadniczej „części” dzieła literackiego. Bo przecież jak powiada Boeckh „der adquateste Ausspruch der Erkenntnis ist die Sprache”.<sup>47)</sup> A zatem, jak widzimy, filologia mimo stanowiska ergocentrycznego skutkiem specyficznej koncepcji dzieła literackiego — wychyla się — poza dzieło samo i to ku wielostronnym dziedzinom rzeczywistości pozaliterackiej.

Jeżeli, jak stwierdziliśmy, słabą, najslabszą z dzisiejszego stanowiska, stroną filologii jest określenie jej zakresu i jej zadań — to warunkowo najświetniejszą jest sprawa jej metod badania. Trzeba sobie powiedzieć, że żaden kierunek badań nie stworzył ani w przybliżeniu w dziedzinie swej metodyki czegoś równie świetnego, równie pewnego, precyzyjnego, wreszcie wypróbowanego przez wieki, jak filologia. Co więcej: każdy *de facto* przyswoił sobie zdobycze metodyczne filologii; wcielił je w swoje; korzystał z nich. Nic jeszcze nie tylko nie przełicytowało np. filologicznej krytyki tekstu, ale nic nie było godne stanąć obok niej — i, wydaje się, nic obok niej stanąć nie może. Jest to zdobycz trwała, nie podległa deprecjacji i kaprysom czasu. Nie tylko wszelkie odcienie badań literackich korzystają ze zdobyczy metodycznych filologii — ale posługują się nimi w miarę potrzeby nauki inne jak historia, która bez np. krytyki tekstu, wypracowanej przez filologię, obyć się nie może<sup>48)</sup>. Obalić tych zdobyczy nie sposób; można je tylko odrzucić i wyśmiać; oczywiście może to tylko ten, któremu jest obojętne, czy praca została dokonana, czy nie. „Pięknoduchostwo” z naturalną swoją pogardą dla drobiazgowego wysiłku i... lenistwem może rzucać anatemy na metody filologiczne, jak np. w związku z reakcją przeciw szererowskiej filologii w Niemczech etc. Przewodniczyli tu poeci (za Nietzschem) jak Liliencron, Dehmel, Vierordt, Widmann, Gromy rzucał Spitteler; Rosegger protestował przeciw filologicznej metodzie edytorskiej, wydającej obok arcydzieł „auch noch ihre Konzepte”<sup>49)</sup>. Oczywiście można ganić pewne przerosty, do czego jeszcze wrócimy — ale istoty samej rzeczy nie wolno tracić z oczu.

Filologia, jak wiemy, wypracowała niewzruszalny kanon metodyczny<sup>50)</sup>. Procedura badawcza składa się z trzech kolejnych faz<sup>51)</sup>:

a) krytyki obejmującej: krytykę tekstu, i historyczno-literackiej krytyki,

<sup>47)</sup> tamże, s. 10.

<sup>48)</sup> ...la méthode de recherche de l'histoire c'est la philologie. L. Havet, *Philologie und Geschichte*.

<sup>49)</sup> O. Benda, *Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturforschung*, s. 7.

<sup>50)</sup> np. mówi o nim Korbut, *Wstęp do literatury polskiej*, s. 83.

<sup>51)</sup> np. Gröber, *op. cit.*, s. 319.

b) hermeneutyki obejmującej: interpretację, rzeczową interpretację (realia),

c) charakterystyki indywidualnej.

Oczywiście filologia opracowała teorię każdej z tych faz. Widzimy ją w pełni rozwiniętą u Boeckha<sup>52)</sup>. I tak np. krytyka obejmuje według niego cztery aspekty; jest gramatyczna, historyczna, indywidualna i rodzajowa (generische<sup>53)</sup>). Z pełną precyzją poucza o funkcjach i warunkach hermeneutyki; pokazuje dwa podejścia do badanego dzieła: poznanie go od strony obiektywnych warunków (język i historia) i od subiektywnych (dzieło jako indywidualność i jako realizacja rodzaju literackiego<sup>54)</sup>).

Precyzja, znakomitość aparatu badawczego, kusila niekiedy do rozumienia filologii jako nauki formalnej; Usener powiada, że filologia jest metodą, jest sztuką w sensie techniki. Inni, przeważnie wyjątkowo podważając podstawę i postawę historyczną filologii (którą także np. Usener przyjmuje<sup>55)</sup>) tak przedstawiają jej procedury metodyczne, że wydają się one narzędziem badań historycznych.

Wtedy, oczywiście, filologia wydaje się tylko techniką historii literatury — jak u H. Paula<sup>56)</sup>. Z nią dzieli losy. Jej zawdzięcza swoje wartościowanie faktów literackich (wartościowanie raczej historyczne niż literackie) — czyli pewne wyjście poza filologiczną obojętność na wartości, niechęć do ocen. Przecież H. Paul już powiada: „nicht alles ist ist wissbar, aber auch nicht alles wissenwert”<sup>57)</sup>, a więc oddala się od filologicznego „równouprawnienia” tekstów.— Na gruncie francuskim metoda filologiczna zespoli się z badaniem, widzającym w tekście przede wszystkim walory artystyczne. Znakomita szkoła filologów francuskich z G. Paris na czele unowocześnia, można by powiedzieć, stare metody filologiczne przez wprowadzenie do krytyki tekstu i jego interpretacji aspektu artystycznego dzieła. Dzięki niemu udaje się nie raz we właściwy sposób tekst zrekonstruować (krytyczne wydania utworów średniowiecznych, np. *Chanson de Roland*). Owocność tego stanowiska jest specjalnie widoczna w pracach edytorskich J. Kleinera, któremu udaje się ustalenie szeregu tekstów Słowackiego (zwłaszcza w *Beniowskim* Słowackiego) dzięki wynikom analizy artystycznej.

<sup>52)</sup> op. cit. s. 170: *Die Kritik ist... diejenige philologische Funktion, wodurch ein Gegenstand nicht aus sich selbst willen, sondern zur Festsetzung eines Verhältnisses, und einer Beziehung auf etwas Anderes verstanden werden soll, dargestellt, dass das Erkennen dieses Verhältnisses selbst der Zweck ist.*

<sup>53)</sup> tamże, s. 169.

<sup>54)</sup> tamże, s. 83.

<sup>55)</sup> por. co o tym mówi H. Paul, op. cit. t. I, s. 2.

<sup>56)</sup> op. cit. s. 164 np. pisze: *alle philologische und historische Untersuchung geht von den sogenannten Quellen. In der Abtheilung von Ursache und Folge aus den vorliegenden Quellenmaterial geht die ganze Tätigkeit des Philologen auf. (Kausalverknüpfung-gesetz).*

<sup>57)</sup> op. cit. I. s. 161.

Za historią literatury pokusi się filologia o twórcze konstrukcje, które są „tworzeniem rzeczy nowej”<sup>58)</sup>. Taką bardzo już nowoczesną metodykę badań filologicznych wypracowują teoretycy z okazji wydzielenia poszczególnych zamkniętych w sobie obszarów badawczych filologii w samoistne działy, takie, jak filologia germańska, romańska etc. W niej to przesunięty jest punkt ciężkości wysiłku badawczego z języka na „treści”, podstawa historyczna dzieła znajduje się na pierwszym planie, a zasadniczym zadaniem badacza poznanie praw rozwojowych kultury, odbitej w pomnikach literackich<sup>59)</sup>.

Jakie są zasadnicze cechy filologii? Zrekapitulujmy.

- 1) Filologia ma ambicję nauki; jest nauką zarówno przez określenie przedmiotu swego badania, jak i przez swoje metody poznania.
- 2) Jest nauką empiryczno-racjonalistyczną; przeciwstawia się naukom spekulatywnym<sup>60)</sup>.
- 3) W centrum jej zadań stoi badanie dzieła literackiego; a zatem filologia reprezentuje — że się posłużymy terminologią Z. Łempickiego — kierunek ergocentryczny w badaniach literackich.
- 4) Filologia pojmuje dzieło literackie jako naśladowanie natury — a zatem interpretuje je zgodnie z teorią mimetyczną.
- 5) Filologia uznaje tylko za dzieło literackie dzieło napisane, a zatem zrównuje je z tekstem.
- 6) Literatura jest dla filologa zbiorem tekstów, a historia literatury ich sumą chronologicznie uporządkowaną w oparciu o biografie twórców.
- 7) Filologia jest dyscypliną badawczą, obejmującą badanie języka i badanie literackiej zawartości dzieła.
- 8) Filologia skonstruowała jako konieczne narzędzie badawcze kanon metodyczny, obejmujący krytykę, hermeneutykę i charakterystykę indywidualną tekstu.

Oczywiście filologia, która przez szereg wieków była jedynym podejściem badawczym do dzieła, a później jednym z kilku, z których zresztą niejedyn nie tylko, że ma pewne z nią momenty wspólne — ale wprost z niej bierze to i owo — filologia w drodze do owych przystosowań się etc. — przechodziła szereg wstrząsów, które groziły zawaleniem się jej fundamentów. Zakusy atoli na jej zakres, na jej metody, nawet na jej osiągnięcia — nie zdołały przekreślić ani jej żywej wartości, ani jej zasług.

<sup>58)</sup> tamże T. I, s. 2.

<sup>59)</sup> np. G. Gröber, op. cit. s. 87—9.

<sup>60)</sup> podkreślił to Gröber, op. cit. s. 191: *Die Philologie wurde den spekulativen Wissenschaften gegenüber gestellt als allgemeine Wissenschaft von dem Inhalt des menschlichen Selbstbewusstseins in der Vergangenheit und der dienenden Stellung zu den anderen geschichtlichen Wissenschaften*.



Pierwszym wstrząsem był wstrząs wynikły z ataku na ustalony zakres jej badania. Dokonał się skutkiem nowego określenia dzieła literackiego, a raczej nowego zarysowania domeny poezji. Stało się to w drugiej połowie XVIII w. — z „odkryciem” poezji ludowej, niepisanej, anonimowej żyjącej w ustach ludu potęgą tradycji. Czasy Percy’ego (*Reliques of ancient poetry*) i Macphersona w Anglii, w Niemczech Herdera. Herder daje we wstępie do *Stimmen der Völker* zarys jej teorii. Każde z jego twierdzeń jest policzkiem dla dogmatów filologii. Pierwsze z nich to apoteoza poezji ludowej, wyniesienie jej ponad twórczość *stricto sensu* literacką; drugim wyprowadzenie genezy wszelkiej poezji z poezji ludowej:

...es ist nicht zu zweifeln, dass Poesie und in Besonderkeit Lied im Anfang ganz volksartig war...<sup>61)</sup>

trzecim twierdzenie, że istotna dla pieśni jest jej wartość dźwiękowa, nie zaś obrazowość. „Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde”<sup>62)</sup>; było to uderzeniem w samo serce filologii, boć, jak widzieliśmy, teoria obrazowości poezji wynika z filologicznej teorii dzieła literackiego. Wreszcie uderzeniem w filologię było wypowiedzenie się Herdera przeciw szkole Gottscheda, którego postawę racjonalistyczną dzieliła współczesna filologia; przecież i według filologii rozum i praca (technika) urabiały dzieło sztuki; tylko ludzie, wykształceni mogą tworzyć dzieła sztuki.

Poezja ludowa skupiła dokoła siebie powszechne zainteresowanie — znalazła entuzjastów, nie znalazła właściwie badaczy. Przecież nie jawi się w postaci tekstu; nie ma za sobą kultu, wyrobionego w dużej mierze przez naukę, jakim otoczona była starożytność, teraz, dzięki Winkelmanowi, więcej niż kiedykolwiek. Wreszcie pieczołowicie wypracowane metody badawcze filologii nie znajdują tutaj zastosowania. Filologia skupia obóz przeciwników poezji ludowej — nie przyjmując jej w swój zakres badania. Obok niej, pod jej bokiem, urasta nowa nauka: etnografia — w tych pierwszych czasach zdana na osiągnięcia amatorów, zbieraczy ludowych pieśni. Dopiero pierwszy Wolf godzi spojrzenie filologa z entuzjazmem dla poezji ludowej, przyjawszy, że dzieła Homera to poematy ludowe.

Drugim wstrząsem dla filologii były narodziny językoznawstwa jako nowej dyscypliny naukowej.

Był to atak, jak wiemy, na twierdzenie filologii, dla której badanie dzieła literackiego miało dwa oblicza: badanie językowe i *stricto sensu* literackiego, a która językiem poza dziełem literackim właściwie się nie zajmowała. Ów związek języka z literaturą, nieodłączny w badaniach, potwierdza jeszcze Herder. Tymczasem już Schuchardt<sup>63)</sup> — żąda

<sup>61)</sup> Herder, Wstęp do „*Stimmen der Völker*“ — Werke 6—8, s. 4.

<sup>62)</sup> tamże, s. 18.

<sup>63)</sup> Por. H. Paul, s. 6.

dwóch odrębnych dyscyplin. Uważa, że naturalniejszym jest złączenie w przedmiocie badania różnych języków, niż wiązanie języka z dziełem literackim, a badania językowego z badaniem literackim.

Właściwie rozdział językoznawstwa od badań literackich został dokonany w momencie wydania przez J. Grimma jego wielkiej gramatyki. Długie dziesiątki lat broniła się filologia przeciw zakusom oderwania badań językowych od badań literackich, obroniła — i to częściowo — ten związek na gruncie filologii klasycznej; na terenie innych filologii stawał się coraz bardziej nikły, chociaż jeszcze do dziś dnia mówimy o katedrach filologii romańskiej — a do niedawna na Uniwersytecie Lwowskim miał prof. Bruchnalski katedrę filologii polskiej<sup>4)</sup> — i przy egzaminach pytał obu — tak w powszechnym i słusznym rozumieniu, zupełnie różnych „przedmiotów”. Bo równocześnie przecież ten rozłam znalazł wyraz w utworzeniu osobnej katedry historii literatury polskiej, a potem katedry języka polskiego. Jak powtarzamy, filologia została na uboczu — nie przeszkodziła rozłamowi swego przedmiotu w dwa odrębne przedmioty i metodami dyscypliny: w dyscyplinę językoznawstwa i wiedzy o literaturze.

Trzeci wstrząs dotknął filologię w drugiej połowie XIX w., gdy badanie literackie chwilowo zidentyfikowano z historią literatury; wtedy musiała przejść wszystkie perypetie, które przechodziła historia. W dobie kultu dla nauk ścisłych, w dobie pozytywizmu uznano historię za naukę nieścisłą — w ogóle za sztukę; Usener, jeden z pierwszych, stanął, jak wiemy, na tym stanowisku, przeciw któremu w obronie historii jako nauki wystąpił skutecznie Lamprecht; a zatem była chwila, że i historia literatury, w ogóle nauka o literaturze, miała spaść z wyzyn nauki. Jeśli zdołała wrócić na nią — to nie tylko dzięki odwróceniu się karty dziejowej i wykazaniu, że nauka humanistyczna jest także nauką, choć inną, niż nauki „ściśle” — ale przede wszystkim dzięki temu, że wiedza o literaturze mogła się pochlubić konkretnymi osiągnięciami. Osiągnięcia te były osiągnięciami filologii. Tak więc w krytycznej chwili filologia uratowała dla nauki o literaturze opinię nauki.

Przetrwała także filologia dzielnie okres naporu kierunku estetycznego, który krytykę wraz z badaniem literackim uznawał za odmianę sztuki i odmawiał jej prawa do jakichkolwiek dogmatycznych założeń i ścisłych metod (najjaskrawiej to sformułował Oskar Wilde).

Może jednak najpoważniejszy dla filologii był wstrząs czwarty. Przeszedł on niepostrzeżenie i nie podpadł diagnozie historyków kierunków badawczych w literaturze. Jak widzieliśmy filologia ewoluowała, a może raczej przystosowywała się kolejno do różnych nowych haseł, do różnych nowych poglądów na świat. Wchłaniała niektóre ich punkty widzenia, przejmowała niektóre zasady. Skutkiem tego zjawił się moment, kiedy dawała swoją firmę, prawie tylko firmę temu, co już nie było nią samą. A kiedy niszcząca krytyka zaatakowała to, co firmo-

<sup>4)</sup> Wspomina o tym M. Kridl, *Wstęp do badań literackich*.

wała filologia — tym samym obracała się i przeciw filologii. Wszystkie kierunki pozytywistyczne, w takich np. wcieleniach jak schererowska szkoła w Niemczech, sorbońska we Francji, nazwane tu szkołą filologiczną Scherera, tamta szkołą filologiczną sorbońską — zaatakowane — grążyły po części filologię.

Dopiero bardzo ucziwie i subtelne wydobywanie elementów czysto filologicznych kazało wziąć filologię w obronę i podkreślić jej niesmiertelne zasługi. Z takiego spojrzenia wyrasta np. próba ratowania filologii podjęta przez H. Maynca *Rechtfertigung der Literaturwissenschaft* 1912, a później już nie defensywna, ale atakująca metodę historyczną, którą najściślej oddziela od metod filologicznych, rozprawa S. Etienne'a *Défense de la philologie*, 1913, widząca w ergocentryzmie filologii jej zasadniczą i nieprzemijającą wartość.

Bunt przeciw filologii, jeśli idzie o pewne jej aspekty, towarzyszył dziejom filologii. Ale doszedł do najsilniejszego wyrazu po pierwszej wojnie światowej. Wybuchoł na łamach czasopism (np. C. W a n d r e y w *Deutsche Rundschau*, 1932, gdzie autor charakteryzuje współczesny chaos w badaniach), w książkach (np. *Mélanges Baldensperger* 1930 — Farinelli, Ph. van Thiegem *Tendances nouvelles en histoire littéraire* 1930, H. Cysarz *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft* 1926, O. Walzel *Literaturwissenschaft und lebendige Dichtung*, etc.), wreszcie dochodzi do najjaskrawszego wyrazu na budapeszteńskim zjeździe w 1930 r., o czym nieobecnych informują sprawozdania<sup>65)</sup>.

Posypały się zarzuty przeciw filologii; powtarzano dawne, dołączano nowe. Uzupełniając je wnioskami nasuniętymi przez krytykę filologii w ogóle, przedstawimy je kolejno<sup>66)</sup>.

1) Filologia wyrasta z filozofii racjonalistycznej. Dzieło literackie nie da się opanować racjonalizmem. Wszystko tu jest irracjonalne, nowe, nagłe, wszystko jest niespodzianką, jak o życiu powiedział Bergson<sup>67)</sup>. Dzieło literackie, mimo swojej logiki wewnętrznej, nie da się mierzyć i oceniać sprawdzianem logiki filozoficznej.

2) Filologia wbrew własnemu mniemaniu nie jest nauką ścisłą. Na iluzji opiera się jej wiara w fakty i jej wiara we własny obiektywizm. Faktów nie opanowuje poznawczo, mimo że je wyjaśnia genetycznie (zarzut ten ściągnęły na filologię kierunki pozytywistyczne badania literackiego, które w niej znalazły przytułek); wyjaśnienie genetyczne lokuje fakt, ale go nie opanowuje poznawczo.

<sup>65)</sup> Kridl, *Przełom w metodyce badań literackich*, Przegląd Współczesny 1933, s. 150—2; M. Brahmer w *Przeglądzie Współczesnym* 1931, Mornet w *Books-abroad* 1932 *Le conflit des méthodes dans l'étude critique*.

<sup>66)</sup> Wyraziście szereg ich uwypukla M. Kridl, *Przełom w metodyce badań liter.*, *Przegląd Współczesny* 1933, s. 150 nn.

<sup>67)</sup> Podkreśla to tak silnie P. Valery, który jak wiadomo był także profesorem poetyki w Collège de France.

Sprawa obiektywizmu została wyjaśniona przez teoretyków tzw. Geisteswissenschaften, nauk humanistycznych. Wiemy dzięki nim, że nauki humanistyczne są z natury swojej ściśle w inny sposób, niż *stricto sensu* ściśle, jak matematyka. Niezadowolenie współczesne z filologii z tego względu wydaje się spóźnione. Filologia, w ogóle badanie literackie, jest nauką. S. Etienne<sup>68)</sup> podkreśla to bardzo silnie.

3) Przeciwnicy upatrują w filologii tendencję moralizującą. Tyczy to chyba jednak jakichś jej nadużyć, a to nie wchodzi pod uwagę, gdzie mowa o istocie rzeczy. Sami krytycy filologii, jak np. Boeckh, zbijają mniemanie o wychowawczym celu przyświecającym naukom, które zajmują się człowiekiem. Filologia stwierdza, filologia nie wychowuje.

4) Filologia ogarnia poznawczo tylko fragment przedmiotu, który z swej natury do niej należy. Ogranicza się do literatury dawnej, umyka przed literaturą współczesną, czyli przed literaturą żywą<sup>69)</sup>. Zarzut ten tyczy rzeczywiście praktyki filologicznej, na której przy założeniu, że do badacza dzieła literackiego należy także jego język, złożyła się pewna bezradność wobec języka współczesnego. Kult jednak historycznego dystansu nie leży jako taki w istocie filologii. Jest jej, jak powiedzieliśmy, bezradnością i — wygodą: nie jest jej musem.

5) Przeszłość dla filologii jest czymś martwym, skostniałym. Filologia nie powołuje jej do życia. Ambitne przekonanie, że wszystko w dziele literackim jest poznawalne — prowadzi do zapoznania jego dynamiki, jego życia. Dynamika bowiem jest nieuchwytna dla filologa, który materiał poznawczy rozkłada przy robocie na cząstki składowe. Jest to zasadniczy zarzut Fay'a, który żąda badania twórczego, nie uznaje intelektualnego, czysto-poznawczego charakteru badań literackich, wypowiada się przeciw metodom ilościowym i analitycznym na rzecz syntetycznych<sup>70)</sup>.

6) Prawda obchodzi filologa więcej, niż piękno. Ma on tendencję do zapoznania piękną. Wymyka mu się więc zasadnicza cecha wyróżniająca, differentia specifica dzieła literackiego. Wszystko, co jest w dziele, obchodzi go na równi. Urównorzędzenie wszystkich czynników wyklucza uznanie ich właściwego wzajemnego uzależnienia, a zatem ich roli i ich wag. Piękno, jak wszelki pierwiastek istotny danego dzieła (génie originel)<sup>71)</sup> wymyka się spod skalpela filologa. Zarzut nie bez słuszności, jakżeśmy się o tym mogli przekonać poprzednio.

7) Grzechem pierworodnym filologii jest, że nie jest ona nauką wartościującą. W tym stanie rzeczy rzeczywiście nie ma mowy o uwy-

<sup>68)</sup> *Défense de la philologie*, 1933.

<sup>69)</sup> por. O. Walzel — *Literaturwissenschaft und lebende Dichtung. Handbuch der Literaturwissenschaft*.

<sup>70)</sup> Z. Czerny, op. cit., s. 477—9.

<sup>71)</sup> Por. Mornet w *Books abroad* 1932 — Kridl 1933, także Fay — por. tamże s. 147.

pukleniu piękna. Nic dziwnego, że Nietzsche zdobył się na bluźnierstwo, że filologia jest „die Wissenschaft des Nichtwissenwerten”, bo przecież warta poznania w dziele literackim jest jego istota, a jest nią piękno.

8) Filologia nie przenika dzieła literackiego w kierunku jedynie właściwym — jego indywidualnego celu; ogranicza się do przyklepania etykiet, do podciągania przedmiotu badania w przygotowane z góry ramy; kładzie go w prokrustowe łożo z góry przygotowanych raz na zawsze podziałów, eksplikuje ułożonymi z dawien dawna formułami. Farinelli<sup>72)</sup> żali się na filologię i na bezcelowość całożyciowego swego trudu badawczego, oddanego jałowym zabiegom filologicznym.

9) Filologia mniej lub więcej świadomie stoi na stanowisku teorii mimetycznej dzieła literackiego. Dziś wiemy, że jest ona mylna, bo za ciasna w swej prymitywnej formie.

10) Filologia — a wynika to, jak wiemy z jej podstawowych poglądów na istotę dzieła literackiego — wprowadza w koncepcję dzieła literackiego fatalny dualizm; rozróżnia treść i formę, i ustala między nimi prymitywnie sztywną granicę. Rozbija jedność, niepodzielność dzieła w czynniki pozornie obce sobie swoją naturą.

11) Filolog jest *par excellence* analitykiem; jego synteza jest tylko sądem ogólnym o sumie szczegółów. Brak jej lotności, śmiałości. Brak jej twórczych skrzydeł hipotezy. Kładzie na wartość hipotezy nacisk Fay; apoteozuje ją na zjeździe budapeszteńskim prof. Eckhof z Norwegii.

12) Wreszcie atak na dotychczas niekwestionowane walory: atak na metodę. B. Croce na tymże zjeździe<sup>73)</sup> twierdzi, że szkoła historyczno-filologiczna tworzy metodę dla miernot; B. Fay dodaje, że metoda fiszek zabija indywidualne odczucie dzieła literackiego. Jest zmechanizowanym aparatem, którego się można nauczyć. Zabija możliwości twórcze badacza, a z drugiej strony powołuje do roboty ludzi bez talentu, którzy zalewają naukę falą bezpożytecznego a z punktu filologicznego nienagannego przyczynkarstwa. Jak wiemy te zarzuty, nie bez słuszności, są jednostronne. Wołanie o metodę indywidualną, wynikłą tak z temperamentu badacza, jak i z charakteru przedmiotu badanego, jest słuszne. Ale nie wolno zapominać, że od metody filologicznej oddalić się można w tych czy innych punktach tylko temu, który ją zna. Wszelkie twórcze odstępianie od „reguł” metodycznych — ma za sobą znakomitą ich znajomość. W drodze samopas — one z daleka pilnują. Tego nie rozumie tylko pięknoduchostwo, zrodzone przez kierunek estetyczny.

13) Nawet konkretne osiągnięcia naraziły filologię na ataki. Dookonałość filologicznej metody edytorskiej — spotkała się z krytyką tych, których np. nie interesowały warianty, co np. widzimy w napaści

<sup>72)</sup> *Melanges Baldensperger* 1930.

<sup>73)</sup> por. M. Kridl, op. cit. i M. Brahmer, op. cit.

Roseggera; ale z tymi nie ma chyba powodu polemizować. Dla ciekawości warto dodać, że najwięksi współcześni przeciwnicy tradycjonalizmu, przynajmniej w teorii, rosyjscy marksiści, nie odepchnęli zasad naukowego filologicznego edytorstwa. Przeciwnie: kult tekstu doprowadził do momentów pozornie absurdalnych, jak mierzenie liter etc.

Po wytoczeniu tych wszystkich zastrzeżeń sprawiedliwość każe zapytać, jakie są bezwzględne zasługi filologii? Co z niej zostało — i co zostaje do dziś dnia jako trwały wkład w teorię i metodę badania literackiego?

1) Otóż na pierwsze miejsce wśród zasług wysuwa się ambicja filologii do tytułu nauki. Ambicja, która poparta konkretnymi osiągnięciami, wyratowała w złych chwilach naukę o literaturze od dyskwalifikacji jako nauki. Nieomylny instynkt filologii sprawił, że jedną linią toczą się jej długie dzieje — i że nam wolno dzięki niej uznać naukę o literaturze za jedną z najstarszych nauk o swoistym przedmiocie i metodach.

2) Filologia nigdy nie odeszła od badania dzieła literackiego. Ono było w jej centrum. Jej ergocentryzm był w okresach mrocznych busolą. Z dzisiejszego naszego punktu widzenia, oczywiście ergocentrycznego, okazuje się nam ona jako „arka przymierza”, między dawnymi a nowymi laty; jej zawdzięczamy, tak cenną w każdej nauce, ciągłość i jednokierunkowość mimo wszystko — wysiłku badawczego nad dziełem literackim.

3) Ostał się niezachwianie główny zrąb metody badawczej filologii. Zasady krytyki, np. zasady krytyki tekstu, są niewzruszalne, podobnie jak zasady hermeneutyki<sup>74)</sup>. W tych dziedzinach nikt nic innego i lepszego nie wymyślił.

Wbrew zastrzeżeniom w żadną metodykę badań literackich nie można inicjować ucznia bez wprowadzenia w to „abc”, jakim jest elementarna metoda filologiczna. Nią się, nawet zupełnie nieświadomie, w każdej pracy naukowej z naszej dziedziny — posługujemy. Wrosła w nas, jej konieczność jest oczywista.

4) Dalszą zasługą jest wypracowanie, ostateczne wypracowanie, pewnych metod w pewnych dziedzinach pracy naukowej. Krytyka materiałów i technika naukowego wydania jest możliwa tylko jedna: właśnie filologiczna.

5) Wreszcie zasługa, ciągle jeszcze za mało ceniona. Filologia wypracowała etos badacza<sup>75)</sup>. Jeśli dzisiaj żądamy od niego nie tylko erudycji i zdolności, ale ścisłości i odpowiedzialności pracy, wysokiej ceny, jaką przypisuje nauce i jej służbie, pracowitości, mrówczej pracowitości — to ten właśnie ideał uczonemu wypracowała filologia. Ona to

<sup>74)</sup> Przyznaje to antyfilolog H. Cysarz, *Literaturgeschichte als Geistesgeschichte* 1926.

<sup>75)</sup> Fr. Sshutz, *Die Entwicklung der Literaturwissenschaft, Philosophie der Literaturwissenschaft*, s. 45.

przekształciła „zawód” uczonego w powołanie, ona przekuła jego życie w zakon; ona zażądała ofiarnej pracy z zapomnieniem o sobie, rodzaju ascezy. Ona sprawiła, że żaden trud na linii przedsięwziętego celu nie jest dla badacza za wielki. Filolog w pogoni za rękopisem przemierzy świat; filolog nie ukończy pracy, jeśli nie poznał podstawowej książki, choćby jej egzemplarz znajdował się właśnie w antypodach. Filolog nauczy się nowego języka, jeśli jest on językiem potrzebnej mu książki. Filolog ma w imię nauki ambicję zupełności, kompletności — zresztą, niestety, w naukach humanistycznych nieosiągalnej. Filolog podciągnął swoją prac pod autorytet sumienia, pod autorytet najwyższej odpowiedzialności. Powaga i sumiennność uświęcają jego wysiłek. Tego ideału uczonego, tego etosu badacza nie podważył żaden kierunek, nawet kierunek estetyczny, widzący w „krytyku” poetę (twórcę). To jest jedna z owych zdobyczy filologii zasadniczych i definitywnych.

Widzimy więc, że filologia pomimo, że pozornie przebrzmiała — ma za sobą nie tylko zasługi historyczne, ale i żywy udział w pracy badawczej. Wniosła swój pełny snop każdemu z kierunków badawczych w literaturze: można zaryzykować twierdzenie, że utajonym źródłem bije w każdym z nich. Toteż nie dziwny się sporadycznym wysiłkom wskrzeszenia jej nie tylko z d u c h a, ale i z imienia <sup>70)</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- 1) Por. F. Lübkers *Reallexicon des klassischen Altertums*, Aufl. 8, 1914. Philologie.
- 2) A. Boeckh, *Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaft*, I. Aufl. 1886.
- 3) F. A. Wolf, *Darstellung der Altertumwissenschaft*, 1833.
- 4) H. Usener, *Philologie und Geschichtswissenschaft*, 1882.
- 5) G. Curtius, *Geschichte und Aufgabe der Philologie*, 1862.
- 6) H. Steinthal, *Philologie, Geschichte und Psychologie*, 1864.
- 7) H. Paul, *Literaturgeschichte. Grundriss der germanischen Philologie I*. Strassburg 1891.
- 8) G. Gröber, *Grundriss der romanischen Philologie*, 2. Aufl. Strassburg 1906.
- 9) E. Sandys, *History of class. Scholarsh.*, 1906.
- 10) Kroll, *Geschichte der klas. Philologie*, 1908.
- 11) Gudemann, *Grundriss zur Geschichte der klassischen Philologie*, 1909.
- 12) Peck, *History of classical Philology*, 1911.
- 13) M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, 1936.
- 14) M. Kridl, *Przełom w metodyce badań literackich, Przegląd Współczesny* 1933.
- 15) G. Lanson, *La méthode littéraire. De la méthode dans les sciences*, II. Paris 1911.
- 16) L. Havet, *Philologie und Geschichte*.
- 17) O. Walzel, *Literaturwissenschaft und lebende Dichtung, Handbuch der Literaturwissenschaft*.

<sup>70)</sup> jak właśnie robi to S. Etienne.

- 18) *Mélanges Baldensperger*.  
 19) Fr. Schultz, *Die Entwicklung der Literaturwissenschaft, Philosophie der Literaturwissenschaft*.  
 20) S. Etienne, *Défense de la philologie*, 1933.  
 21) G. Lanson, *Méthodes de l'histoire littéraire*, 1925.  
 22) W. Tatariewicz, *Sztuka i poezja — Rozdział z dziejów starożytnej estetyki*, 1938.  
 23) E. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 1934.

Lidia Łopatyńska:

### O METODOLOGIĘ LIRYKI

Mało jest pojęć tak bezpośrednio zrozumiałych a równocześnie tak niesprecyzowanych jak pojęcie liryki. Każda generacja poetów, która stawia sobie za zadanie odnowienie swojej sztuki, przynosi ze sobą swoje kanony, albo raczej nową skalę wrażliwości i swoją własną technikę. Jeżeli więc spróbujemy porównać, czym była w ciągu wieków poezja liryczna, czy raczej to, co podręczniki klasyfikują jako poezję liryczną, dochodzimy do tego nieco oszałamiającego wniosku, że cechy wspólne całej poezji lirycznej są dwie tylko, i to najbardziej zewnętrzne:

1) poemat liryczny jest to poemat stosunkowo niewielkich rozmiarów,

2) poemat liryczny jest to poemat o formie muzycznej, ściślej: rytmicznej.

Historia terminów „liryzm”, „liryka” jest zresztą pouczająca. Czytamy w słowniku etymologicznym Blocha (po oznaczeniu etymologii i określeniu daty ukazania się, która jest dla języka francuskiego r. 1327):

Począwszy od XVIII w. termin liryczny stosuje się do sztuk teatralnych, którym towarzyszy muzyka i śpiew lub też do pewnej formy poezji stroficznej; począwszy od XIX w. używa się w odniesieniu do poezji wzniosłej, natchnionej.

A więc znaczenie obecne, znaczenie „moralne” tego słowa powstało w XIX wieku. Zaznaczyć przy tym trzeba, że nawet wtedy istnieje jeszcze wyraz konkurencyjny, odziedziczony po poetyce klasycznej: wyraz *elegijny*. W słynnej swojej *Préface aux études françaises et étrangères* (1828). Emil Deschamps odróżnia jeszcze za wzorem teoretyków wieków poprzednich poezję epiczną, liryczną i elegijną. Poezję liryczną reprezentuje oda. Wszelkie wynurzenia osobiste będą należały do poezji elegijnej. Hugo jest poetą lirycznym, Lamartine poetą elegijnym.

Teoretycy rodzajów literackich opierają swoje definicje na roztrząsaniu owego znaczenia „moralnego” w oderwaniu od czynników muzycznych.



Definicja powszechnie przyjęta — taka, jaką można posłyszeć od przeciętnego pożeracza książek, jak też, jaką można wyczytać w rozprawach teoretycznych, ustala rodzaj równania: poezja liryczna jest to poezja subiektywna, tzn. taka, w której poeta przedstawia swoje stany wewnętrzne.

Otóż przy bliższym przyjrzeniu się równanie to okazuje się niewystarczające, jest równocześnie zbyt obszerne i zbyt ciasne, i to zarówno z punktu widzenia historycznego, jak też opisowego.

1) Z punktu widzenia historycznego. Jeżeli spotykamy w różnych epokach poematy, które odpowiadają tej definicji, przykłady przeciwnie są co najmniej równie liczne. Np. Jeanroy<sup>1)</sup> rozróżnia wyraźnie w twórczości lirycznej trubadurów obok rodzajów subiektywnych rodzaje dialogowane, które są małymi dramatami, i rodzaje obiektywne, które są opowiadaniem o wzruszającym zdarzeniu. Z drugiej strony, jeżeli w czasie romantyzmu poezja stała się powodzią subiektywizmu, wynurzeń, zwierzeń, ten sam subiektywizm wypełnia powieści romantyków, i zresztą zapoczątkowały go właśnie powieści Rousseau'a i Chateaubrianda.

2) Z punktu widzenia opisowego: Szereg rozpraw niemieckich po zdefiniowaniu liryzmu cytuje jako typowy przykład ten poemat Goethego:

Auf allen Gipfeln  
ist Ruh..

Otóż wzięta dosłownie definicja liryzmu, którą omawiamy, nie może się stosować do tego poematu, który jednak jest istotnie perłą liryki. Wedle ścisłej terminologii jest to epigram (podług definicji, która brzmi: przedstawienie sytuacji lub opisu, po którym następuje subiektywny wniosek) i wobec tego należy do rodzaju mieszanego (liryczno-epicznego). Typowym tematem lirycznym jest opis przyrody, który natchnął tyle arcydzieł, ale przyroda ta nie tylko nie zawsze jest identyfikowana ze stanem duszy poety, ale może mu się przeciwstawiać (A. de Vigny) albo też być traktowana niezależnie od jego osobowości (Leconte de Lisle). — Czy można mówić o subiektywizmie poezji kubistycznej?

By móc zbudować definicję, która by zgodna była z praktyką poetów, należy sprecyzować pojęcie subiektywizmu. Wydaje nam się, że ściślejszym będzie ujęcie następujące: poezja liryczna jest to poezja przedstawień subiektywnych. Każdy przedmiot może być motywem lirycznym pod warunkiem, że będzie przedstawiony nie „sam w sobie”, ale przez oddźwięk, jaki wywołuje w podmiocie postrzegającym, że w poemacie odnajdziemy nie przedmiot, ale przedmiot postrzegany przez podmiot.\* Wydaje nam się nawet, że można się posunąć jeszcze dalej i twierdzić, że poemat liryczny może być zbudowany na dowolnych

<sup>1)</sup> Jeanroy Alfred. *La poesie lyrique des troubadours.*

danych pod warunkiem, że będą one przeżyte przez poetę i że poeta uwidoczni to, oddając intensywnie ten charakter przeżycia<sup>2)</sup>. Czy trzeba dodawać, że zacieśnienie liryzmu do dziedziny wyłącznie emocjonalnej jak tego chcą np. Wackernagel<sup>3)</sup> i Escoube<sup>4)</sup> wydaje nam się zupełnie dowolne i wyłączyłoby z dziedziny liryki arcydzieła takie jak poematy Pawła Valéry?

Z intensywności motywu lirycznego wynika jego siła sugestywna, którą teoretycy podkreślają jako zasadniczą cechę liryzmu. I tak np. Werner<sup>5)</sup> przeciwstawia poezję nastroju (darstellende) poezji sytuacji (vorstellende). Wyjaśnia to z jednej strony chywy kondensacji, przedstawienia *implicite*, charakterystyczne dla utworów lirycznych, jako z natury swojej sugestywne, a z drugiej strony cechy „wieczyście ludzkiego”, jaką odnajdziemy w każdym udanym poemacie lirycznym<sup>6)</sup>.

Jednakowoż pewni teoretycy nie godzą się na tezę, że każdy motyw może być motywem lirycznym. I tak Petsch<sup>7)</sup> rozróżnia wyraźnie motywy epiczne i motywy liryczne. Oto przykład motywu lirycznego: ptak śpiewa. Motyw ten nie mógłby być motywem dzieła epicznego. Wydaje nam się, że zachodzi tu po prostu zmiana punktu widzenia, która wywołuje nieporozumienie. Ów śpiew ptaka czy ptak śpiewający może stanowić motyw epiczny pod warunkiem, że będzie wprowadzony obok innych motywów, o które się będzie zągębiał tworząc z nimi jedną spójną całość, nieprzerwany łańcuch, w którym zajmie miejsce, np. jako przyczyna tego, co po nim nastąpi. Natomiast niezależnie od jakiegokolwiek innego motywu ten jeden motyw może stanowić całą tematykę (*Stoff*) poematu lirycznego.

Wszyscy teoretycy zgadzają się na to, że poemat liryczny zbudowany jest na jednym motywie zasadniczym. I tak Hirt<sup>8)</sup> widzi w „sytuacji lirycznej” jedyny obraz o pewnym stopniu intensywności i używa do określenia tego faktu sugestywnego terminu *Allgegenwart*, którego mniej szczęśliwym odpowiednikiem byłby termin Tomaszewskiego<sup>9)</sup> *statyzm* (fakt operowania jednym tylko motywem). Pospie-

<sup>2)</sup> Podobnie ujmuje sprawę prof. Kleiner, *Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej, Twórczość*, styczeń 1947: „liryka jest poezją subiektywnego ujęcia tematu”.

<sup>3)</sup> Wackernagel N., *Poetik, Rhetorik und Stilistik*, Halle 1960.

<sup>4)</sup> Escoube, *Jules Laforgue chevalier du Graal (Mercure de France oct. nov. 1912)*.

<sup>5)</sup> Werner R. M. *Lyrik und Lyriker*, Hamburg 1890.

<sup>6)</sup> Lehmann R. *Deutsche Poetik*, München 1908.

<sup>7)</sup> Petsch R. *Wesen und Formen der Erzählkunst* Halle 1934.

<sup>8)</sup> Hirt E. *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*. Leipzig 1923.

<sup>9)</sup> Tomaszewski B. *Teoria literatury*. Poznań 1935.

łow<sup>10)</sup> i Timofiejew<sup>11)</sup> upatrują w poemacie lirycznym utwór afabularny odzwierciedlający życie przez przedstawienie charakterów w ich poszczególnych stanach.

Utwór liryczny jest więc utworem *par excellence* zhierarchizowanym, w którym motywy wtórne i zdobnicze zaszczerpione są na jednym motywie przewodnim<sup>12)</sup>. Ten postulat jedności przewodniego motywu lirycznego jest niejako u podstaw liryki zacieśnionej do dziedziny emocjonalnej: poemat o treści czysto intelektualnej i dyskursywnej budowie przez swój ciągły ruch postępowy od przesłanek do wniosków różni się zasadniczo od tego, co zwykliśmy nazywać liryką.

Wydaje nam się rzeczą pożyteczną wprowadzenie do analizy utworów lirycznych terminu sytuacja liryczna. Powiemy, że utwór liryczny przedstawia jedną jedyną sytuację odosobnioną od wszystkiego, co ją poprzedziło i wszystkiego, co po niej nastąpi. Zainteresowanie skupia się na tej sytuacji samej w sobie, na tym, co w niej jest estetyczne, patetyczne, ludzkie. W przeciwstawieniu do niej sytuacja epiczna interesuje nas jako konieczne ogniwo w łańcuchu sytuacji połączonych pomiędzy sobą więzami przyczynowości. Ciągłe dynamiczne przejście od jednej sytuacji do drugiej stanowi tu czynnik dynamiczny, akcję dzieła. W powieści lub w dramacie możemy zdefiniować sytuację w sposób następujący: całokształt stosunków istniejących w pewnym ściśle określonym momencie pomiędzy protagonistami a czynnikami pozaludzkimi. Pojęcie sytuacji jest tu ujęte funkcjonalnie do całokształtu utworu epicznego czy dramatycznego.

Jest rzeczą jasną, że sytuację liryczną należy zdefiniować wedle innych kryteriów. Jednakowoż nie ma zasadniczej różnicy pomiędzy tymi dwiema kategoriami sytuacji. Możemy mówić w sytuacji lirycznej jeżeli nie o protagonistach, to przynajmniej o osobach (najczęściej o osobie), jeżeli nie o momencie wybranym spośród szeregu kolejnych momentów, to przynajmniej o pewnym określonym momencie. Nieokreślenie czasowe występuje w liryce jedynie jako wypadek szczególny. Podobnie też sytuacja liryczna jest często określona lokalnie: pewne tło jest — jeżeli nie opisane — to przynajmniej pomyślane, założone, stanowiąc jego część składową nieraz bardzo istotną. Zyromski<sup>13)</sup> wykazał, że u Lamartine'a jednorodny krajobraz stanowi tło większości poematów. Schematyczny krajobraz skąpany w świetle księżycowym stanowi tło poematów lirycznych Eminescu. Przykładów takich można przytoczyć więcej.

W końcu sytuacja liryczna jest w większości wypadków umotywowana. Zdajemy sobie sprawę, że pewne zdarzenia uprzednie miały

<sup>10)</sup> Pospiełow. *Teorija literatury*, Moskwa 1940.

<sup>11)</sup> Timofiejew. *Osnovy teorii literatury*, Moskwa 1940.

<sup>12)</sup> W sprawie terminologii dotyczącej motywów literackich odsyłam do mojej rozprawy „Motyw literacki”, *Twórczość*, listopad 1946.

<sup>13)</sup> Zyromski. *Lamartine poète lyrique*. Paris 7897.

miejsce przed sytuacją przedstawioną w poemacie lirycznym. Jeżeli poemat ten ma za temat żale kochanka, dowiadujemy się albo odgadujemy, że pewne zdarzenia je wywołały: śmierć ukochanej lub jej zdrada, lub coś podobnego. Poeta zresztą postara się nas o tym powiadomić *explicite*, i możemy w tym sensie mówić nawet o *ekspozycji lirycznej*.

Ponieważ ten termin, może się wydać niejasny lub nieodpowiadający praktyce, przytaczam poemat *Laforgue'a La complainte des grands pins*:

Motyw zasadniczy:

— Et moi, je suis dans ce lit cru  
de chambre d'hôtel, fade chambre,  
seul, battu dans les vents bourrus  
de novembre.

(Jestem tu w tym surowym łóżku mdłego pokoju hotelowego, sam jeden, targany zgryźliwymi wiatrami listopada).

Motyw ekspozycji:

— Berthe aux sages yeux de lilas,  
qui priais Dieu que je revinsse  
que fais-tu, mariée là-bas,  
en province?

(Berto o roztropnych oczach bżów, która prosiłaś Boga, żebym powrócił, co porabiasz, zamężna hen na prowincji?)

Cały poemat rozwija sytuację zasadniczą nakreśloną w pierwszym zacytowanych czterowierszy: stan duszy człowieka bezdomnego, samotnego — dowiadujemy się też w ciągu poematu o przyczynach tej jego samotności, możemy odgadnąć, że samotny jest ze swojej winy — i tu wtrącony niejako nawiasem motyw ekspozycji, przypomnienie jakichś dawnych, dawno pogrzebanych dziejów precyzuje sylwetkę bohatera i określa sytuację.

Określamy sytuację liryczną w sposób następujący: całość stała się stosunków osobowych, czasowych, przestrzennych i przyczynowych poematu. Zakładając jedność sytuacji w poemacie lirycznym rozumiemy przez to, że stosunki te przez cały ciąg poematu pozostaną bez zmiany, że poemat będzie statyczny.

Dla przykładu można przytoczyć następujący dialog Aubanela, który tworzy sytuację liryczną, sytuację *par excellence* statyczną.

— Nie zobaczymy się więcej. — A dlaczego? — Wyjadę. — A dokąd jedziesz? — Zostanę zakonnica. — Boję się o ciebie, malutka: coś powiedziała? Zachorujesz — przecież jesteś taka młoda. Uważaj na swoje tkliwe serce, biedactwo... Zachorujesz. — No cóż, umrę. — Tego dnia, a był to dzień ostatni, nie powiedzieliśmy nic więcej.

*Mio'ugrano entreduberto*

Podana definicja nie przesądza bynajmniej sprawy złożoności sytuacji lirycznej. Może ona być bardzo złożona (np. *Espoir en Dieu* Musseta, z całą zawiłą grą uczuć, wątplenia i potrzeby wiary).

Sytuacja liryczna w odróżnieniu od sytuacji dramatycznej i epicznej może być nieokreślona. Jedna lub więcej kategorii stosunków mogą

być wyrażone jedynie w sposób mniej lub więcej nieokreślony, i ta nieokreśloność może trwać od początku do końca poematu. „*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*” Baudelaire'a jest arcydziełem lirycznym, w którym nic nie jest uchwytnie, nic nie jest sprecyzowane.

Przypomnijmy w końcu, że cechą niezbędną liryki jest jej forma rytmiczna. Niektórzy teoretycy szukając podstaw fizjologicznych tego faktu sprowadzają całą twórczość liryczną do funkcjonowania systemu naczyniowo-ruchowego (Hartl<sup>14</sup>), a Ovsjaniko-Kulikovskij<sup>15</sup>) twierdzi nawet wręcz, że liryka jest wytworem specyficznego wzruszenia, którego bodźcem właściwym jest rytm i które może być przekazane z jednego osobnika na drugiego. Argument, jaki cytuje na poparcie swojej tezy, jest ważki: każdy utwór liryczny pozbawiony formy rytmicznej przestaje działać na odbiorcę jako liryczny. Rytm ten jest zresztą dostatecznie wyjaśniony przez wzruszenie, które z natury rzeczy towarzyszy motywowi subiektywnie intensywnemu. Praktyka potwierdza teorię wymieniając jako liryczne utwory podległe rytmowi tonicznemu, przeważnie w poezji nowożytnej operującej homofoniami i często oparte na chwycie paralelizmu (Tomaszewski, Vesolovskij<sup>16</sup>).

Wydaje nam się, że można w myśl powyższych wywodów sformułować następujące wnioski metodyczne:

Opis dzieła lirycznego (zbioru poezji), jeżeli ma być sprawozdaniem z postawy twórczej poety jako poety lirycznego, powinien uwzględnić cechy charakterystyczne dzieła, a mianowicie:

1) subiektywny aspekt odwiecznych tematów lirycznych właściwy dla danego twórcy i konkretyzację ich w motywach (zasadniczych, drugorzędnych i zdobniczych), wzajemne zaplatanie się i rozgałęzianie motywów;

2) najczęściej stosowane sytuacje liryczne i ich technikę;

3) aspekt rytmiczny dzieła.

Rozbiór tego rodzaju może pozostać w granicach czystego opisu, wyłączając wszelkie rozważania genetyczne. Dane biograficzne i in. mogą nam wyjaśnić przyczynę przewagi tego czy innego motywu, ale nie pomagają do scharakteryzowania manieri twórczej poety. Tym bardziej do opisu tego rodzaju nie wchodzi rozważania czysto techniczne na temat wersyfikacji i języka autora. Czynniki te mają być traktowane jedynie funkcjonalnie co do ich wartości jako czynników lirycznych.

Rozbiór metodyczny poszczególnych poematów może się odbywać wedle tego samego planu. Pojęcie sytuacji lirycznej okazuje się tu bardzo użyteczne, gdyż pozwala na dokładny opis bez mglistości i frazeologii, które niestety tak często się spotyka w analizach krytycznych dzieł lirycznych.

<sup>14</sup>) Hartl R. *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*. Wien 1924.

<sup>15</sup>) Ovsjaniko-Kulikovskij *Liričeskaja poezija kak osobyj vid tvorčestva (Voprosy teorii i psichologii tvorčestva 1909)*.

<sup>16</sup>) Veselovskij. *Poetika*, Petersburg 1913.

Borys Tomaszewskij

## LITERATURA I BIOGRAFIA <sup>1)</sup>

(1923)

Współczesne prace historyczno-literackie wyraźnie ciążyą ku dokumentaryzmowi. Serie „dzienników”, „niewydanych” dokumentów, dociekań biograficznych wskazują na chorobliwe wzmożenie się zainteresowań tzw. „historią literacką”, bytem, osobowością i wzajemnymi stosunkami autorów i bliskiego im środowiska.

Większość tych publikacyj ma na względzie nie literaturę i jej historię, lecz autora jako człowieka: pół biedy jeszcze, jeżeli autora, a nie jego braci i ciotki. Jeżeli się przy tym weźmie pod uwagę równoległy rozwój literatury, potęgującej zainteresowanie specyficznymi artystycznymi elementami twórczości literackiej, — Literaturę „Opojazdu” i innych odgałęzień „formalizmu” — to można by na pierwszy rzut oka pomyśleć, że wśród historyków literatury nastąpił bardzo głęboki rozłam, że drogi tych dwu prądów zdecydowanie się rozeszły i że nie może być nawet mowy o jakimkolwiek ich pogodzeniu. W pewnym stopniu tak jest istotnie. Wszak żadne siły nie zmuszą niektórych biografów do ujęcia utworu artystycznego inaczej jak przyczynka do biografii pisarza. Dla innych znów — wszelka analiza biograficzna utworu stanowi pozanaukową kontrabandę, przemykanie się kuchennymi drzwiami.

Zajęcie neutralnej pozycji wobec zagadnienia: czy wiersz: *Ja pomniju czudnoje mgnowienie* jest artystycznym przetworzeniem stosunku człowieka zwanego Puszkina do pani Kern, czy też jest to autonomiczna kompozycja liryczna, posługująca się obrazem pani Kern jako obojętnym, niezwiązanym z biografią „znakiem”, „materiałem konstruktywnym” — zachowanie wobec tego pytania neutralności nie jest że po prostu śiadaniem w środku między dwoma krzesłami?

Tak więc zagadnienie sformułować trzeba bez wykrętów: czy biografia poety potrzebna jest dla zrozumienia jego twórczości, czy też niepotrzebna?

Zanim się jednak zajmiemy tym zagadnieniem, uprzytomnijmy sobie, że literatura piękna przeznaczona jest nie dla historyków literatury, lecz dla czytelników, i zastanówmy się, czym jest ta biografia w świadomości czytelnika; biografię przy tym będziemy traktować nie jako samostanny dział literatury historycznej (biografia Puszkina niczym się

<sup>1)</sup> Literatura i biografia. Druk w miesięczniku *Kniga i revoliucija* (Petersburg) III (1932) z. 4 (28) s. 6—9. Przekład z oryginału rosyjskiego Franciszka Siedleckiego.

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

z tego punktu widzenia nie różni od biografii jakiegoś dowódcy czy inżyniera), lecz uwzględnimy tylko „literackie funkcje” biografii i rozpatrzymy ją jako tradycyjną towarzyszkę utworów artystycznych.

Zdarzały się epoki, kiedy osobowość artysty zupełnie nie interesowała audytorium. Na obrazach zamiast nazwiska malarza figurowało nazwisko „ofiarodawcy”, na rękopisach dzieł literackich — imię zamawiającego lub kopisty. Istniała zdecydowana skłonność do anonimat, która współczesnym archeologom - przyznawarcom dała szerokie pole działalności. Nazwisko majstra figurowało jedynie jako rzemieślniczy znak firmowy. Tak Rembrandt bez skrpułów podpisywał obrazy swego ucznia, M. Maasa.

Ale w czasach indywidualizacji twórczości, w czasach kultywowania subiektywizmu w konstrukcji artystycznej, wyłania się nazwisko i osobowość autora, a zainteresowania czytelnika rozprzestrzeniają się z utworu i na jego twórcę. Nową epokę takiego ustosunkowania się do twórczości rozpoczynają wielcy pisarze XVIII wieku. Do ich czasów osobowość autora pozostawała w cieniu. Docierały wprawdzie do publiczności plotki i anegdoty o autorach, ale nie układały się one w cykle biograficzne i opowiadano je sobie zarówno o pisarzach, jak i o osobach nie mających nic wspólnego z literaturą. I im niezdarniejszy był pisarz, tym ponoć więcej krążyło dokoła niego anegdot. Tak np. dochowały się do naszych czasów anegdoty o drobnym poecie XVII wieku, opacie Cotinie, ale utworów jego nie czyta dziś nikt. Jakże za to skąpe są nasze wiadomości o Moliere, Szekspirze. Coprawda XIX wiek i im wystawił biografie i nawet dzieła ich rzucił na ekran tych wymyślonych biografii, nie przeszkodziło to jednak tragedie Szekspira przypisywać z wielkim powodzeniem Baconowi, Retlandowi i innym.

Szekspir pod względem biografii pozostał nadal Żelazną Maską literatury. Ale pisarze XVIII wieku — przede wszystkim zaś Voltaire — byli nie tylko pisarzami, lecz i działaczami społecznymi. Voltaire z twórczości artystycznej zrobił narzędzie propagandy i takim samym — demonstracyjnym, prowokującym narzędziem propagandy było jego życie. Lata wygnania, lata panowania w Ferney — wszystko to było wykorzystane jako narzędzie walk ideowych i kaznodziejstwa. Dzieła Voltaire'a były nierozłącznie związane z jego życiem. Nie poprzestawano na czytaniu utworów Voltaire'a — pielgrzymowano do niego. Wyznawcy jego twórczości byli czcicielami jego samego, przeciwnicy jego dzieł byli osobistymi jego wrogami. Osobowość Voltaire'a zespałała ze sobą całą jego twórczość. Twórczość ta nie stanowiła centrum obrazu, jawiącego się w umyśle na dźwięk jego nazwiska. A dzisiaj, kiedy większość jego tragedij i poematów uległa zupełnemu zapomnieniu — obraz Voltaire'a wciąż jeszcze żyje i nawet te zapomniane dzieła płoną jasnym światłem w promieniach jego niezapomnianej biografii.

Tak samo niezapomniane jest życie jego współczesnika — Rousseau, który, pozostawiwszy po sobie swe *Wyznania*, przekazał w ten sposób potomności dzieje swego żywota.

I Voltaire i Rousseau i w ogóle większość współczesnych im uprawiała wszelkie rodzaje literackie — od operetki do powieści i traktatu filozoficznego, od epigramatu i epitafium do rozpraw teoretycznych z zakresu fizyki i muzyki. I jedynie tylko życie autorów mogło połączyć w jednolity system tak różnorodne dzieła — i oto dlatego ich biografie, listy i pamiętniki tak nierozłącznie związane są z ich spuścizną literacką.

Toteż świadomość, że życie ich stanie się stałym ekranem dla ich dzieł, zmuszała tych twórców z jednej strony do inscenizowania we własnym życiu epickich motywów, z drugiej — do stwarzania dla siebie sztucznej legendy biograficznej z planowym doбором rzeczywistych i zmyślonych zdarzeń. W biografii pisarza tego typu muszą się znaleźć i pielgrzymki i klątwy Sorbony lub Synodu.

Idąc śladem pisarzy XVIII wieku Byron — poeta ostro zarysowanych charakterów — stworzył wzór biografii poety lirycznego. Biografia poety-romantyka przestała już być tylko biografią autora-działacza. Poeta-romantyk sam się stał swoim bohaterem. Życie jego było poezją i już się niebawem zaczął układać kodeks czynów, których winien był dokonać poeta. I tutaj źródłem są tradycje XVIII stulecia. Tak np. pod koniec XVIII wieku powstał typ „umierającego poety”: poeta-młodzieniec ginie w nędzy, złamany udrękami szarej codzienności, gdy tymczasem czeka go sława, przychodząca już jednak za późno. W ten sposób stworzono legendarne biografie dwu poetów — Malfilâtre'a i Gilberta — które później spopularyzowali romantycy (Alfred de Vigny). Elegicy z końca wieku — Parny i Bertin — tworzyli swe księgi elegij z wyraźnym nastawieniem na biografie. I tak układali oni te elegie, ażeby wpoić w czytelnika przekonanie, iż wiersze ich są fragmentami autentycznego romansu, a ich Eleonory i Eucharidy, to żywe kobiety. Delile we Francji, a Chwostow u nas — imiona kobiet zaopatrywali w odnośniki: „imieniem tym poeta nazywa swą ukochaną”. Taką niezbędność realnych komentarzy wyznaczał styl owej epoki. Czytelnik żądał pełnej iluzji — iluzji życiowej. I odbywał pielgrzymki do miejsc wieczystego spoczynku bohaterów najbardziej nieprawdopodobnych powieści. Po dziś dzień istnieje koło Moskwy „Lizin prud” — staw, w którym się utopiła Liza, karmelkowa bohaterka opowiadania Karamzina. A w Pjatigorsku, w domu Lermontowa przechowuje się podobno rzeczy, należące niegdyś do księżniczki Mary<sup>1)</sup>. Czytelnik domaga się, żeby mu pokazano żywego bohatera. Stąd nieustanne pytania, którym się tak gwałtownie opędał Lermontow w przedmowie do swej powieści *Geroj naszego wremeni*: kto to taki? Por. np. zwykłe komentarze do komedii Gribojedowa *Gore ot uma*. Moskiewscy autochtoni wszystkie figury Gribojedowa potrafili zidentyfikować z realnymi osobami. Typowe to zresztą dla wszystkich „autochtonów”.

A niech się tylko złączą tego rodzaju dociekania, to wnet już poeci rzeczywiście biorą się do kopiowania prawdziwych postaci, a przynaj-

<sup>1)</sup> postać z powieści Lermontowa (przyp. tłumacza).



mniej udają, że kopiują je. Autor staje się świadkiem i żywym uczestnikiem własnych powieści, żywym bohaterem. Dokonywa się podwójna przemiana: bohaterów traktuje się jako żywe osoby, poeci zaś stają się żywymi bohaterami, a ich biografie przekształcają się w poematy.

W epoce Puszkina, kiedy rozkwitał styl przyjacielskich *Do...*, przed oczami czytelników defilowały żywe postacie poetów. Oto Puszkina pisze z Besarabii do Baratyńskiego, oto Jazykow pisze do Puszkina. I wszyscy ci trzej to już tematy wierszy lirycznych.

Liryzm poematów Puszkina jest wyraźnie zorientowany na autobiografię. Czytelnik powinien był dokładnie wyobrazić sobie, że tutaj pisze nie jakiś abstrakcyjny autor, ale autentyczna osoba, co do której posiada on biograficzne dane. W ten sposób dochodzimy do literackiego wykorzystywania własnych biografii. Tak właśnie wykorzystał Puszkina swoje zesłanie na południe — swą banicję poetycką. I poprzez jego wiersze snują się w różnych wariacjach motywy wygnania, tułaczki. Należy sądzić, że pewne fakty swego życia Puszkina retuszował. Tak np. zarówno w opublikowanych już wierszach, jak i w bardzo rozpowszechnionych w odpisach poematach skrupulatnie wykreśla wzmianki o „młodej dziewicy”, jednocześnie w dwuznacznym, zagadkowym tonie donosi przyjaciółom o jakiejś nieszczęśliwej miłości, a w rozmowach z nimi wybucha tajemniczymi, niedomawianymi wyznaniem. I oto zarysowuje się poetycka „ukryta miłość”, w której najciekawsze są pokazowe sposoby ukrywania tego, o czym po prostu w ogóle nie trzeba było mówić. Ale Puszkina dbał o swą biografię i nęciła go postać wygnanego z ojczyzny młodzieńca, rzuconego na łono przyrody Krymu i rozdartego przez ukrytą, nieodwzajemnioną miłość. Obraz ten był mu potrzebny jako rama dla jego południowych poematów. Dzisiejsi biografowie bezlitośnie obeszlę się z tą stylistyczną legendą. Postanowiono za wszelką cenę dowiedzieć się, kim jest ta, którą tak beznadziejnie kochał (czy też udawał, że kocha) Puszkina. I zniweczyli sam rdzeń legendy — niewiadome. Range „młodych dziewic” otrzymały różne czcigodne damy.

Wzajemny stosunek życia i literatury ogromnie się pogmatwał w epoce romantyzmu. „Romantyzm i obyczaje” — to problem, któremu poświęcono wiele rozpraw. I niełatwo jest nieraz rozstrzygnąć, czy to literatura odtwarza ten lub inny fakt bytu, czy też na odwrót — zjawisko życiowe jest właśnie wynikiem przenikania do życia szablonów literatury. Takie motywy jak pojedynek, Kaukaz itd. są niezmiennymi akcesoriami i literatury i biografii poetyckiej.

Poeci realizują swym życiem koncepcję literacką. I tej właśnie biografii literackiej domagał się czytelnik.

Wołając „Autor! autor!”, czytelnik chciał, żeby na jego wołanie ukazywał się smukły młodzian w płaszczu, z lirą i z tajemniczym wyrazem oblicza. Ten popyt na autora — mniejsza, czy rzeczywistego czy nie, lecz potencjalnie życiowego — zrodził typ literatury anonimowej, literatury z autorem sfingowanym, i z podaną na miejscu biografią tego autora. I to da się wyprowadzić z mistyfikacji *Voltaire'a*, który np. baj-

ki swe wydał pod nazwiskiem Guillaume'a Vadé, zaopatrzwszy je nadto w list Catherine Vadé — ciotecznej siostry rzekomego autora, — zawierający opis ostatnich dni Mr. Vadé.

Przypomnijmy sobie opowieści Belkina i Rudego Pan'ka. U podstaw tych mistyfikacji leży toż samo żądanie publiczności: „pokazać żywego autora!” Jeżeli zaś autor pragnął ukryć się, podstawał zmyślonego opowiadacza. Biografia stała się elementem literatury.

Co zaś do owych biografij rzeczywistych autorów — Puszkina czy też Lermontowa — to kultywowało je ustne podanie. Ileż ciekawych rzeczy „wiedzieli” o Puszkinie „autochtoni”. Warto przestudiować wspomnienia mieszkańców Kiszyniowa o poecie. Znajdą się wśród nich i takie opowieści, jakich by sam Puszkini nie wymyślił. Jest tu i tragiczna miłość i kochanka — oczywiście egzotyczna: Cyganka, Greczynka, czy coś innego w tym rodzaju. Nowelistycznie wszystko to stoi na znacznie wyższym poziomie, niż np. świeżo ujawniony epizod ze znajomości Puszkina z księżną Finkelman.

Tak powstawały legendy o poetach i ogromnie ważne jest dla historyków literatury zajęcie się odrestaurowaniem tych legend, oczyszczenie ich z późniejszego nalotu i doprowadzenie do czystej, kanonicznej postaci. Przecież te legendy biograficzne stanowią literacką interpretację życia poety, interpretację niezbędną jako wyczuwalne tło utworu literackiego, jako owa przesłanka, którą sam autor brał pod uwagę, tworząc swe utwory.

U nas za realny komentarz utworu literackiego uważa się informację, dotyczące personaliów i genealogii wzmiankowanych w utworach osób. Ależ autor, wymieniając jakąś osobę, nie myślał o tym, że czytelnik znać będzie jej dyplom uniwersytecki i wyciąg z ksiąg ludności, lecz brał pod uwagę ów istniejący w kręgu czytelników, chociażby nawet niezgodny z rzeczywistością, „anegdotyczny” obraz tej postaci. I dla utworu Puszkina *Mozart i Salieri* ważne są nie rzeczywiste stosunki między obu kompozytorami (i nic tu nie ma do powiedzenia ich dokumentarna, detektywistyczna biografia), ale to, że istniało podanie o otruciu Mozarta przez Salieriego, że krążyły pogłoski o tym, iż Beaumarchais wytruił swe żony — i ważne jest to wszystko dla utworu niezależnie od tego, o ile nieuzasadnione okazałyby się podobne legendy i pogłoski. I tak samo za tło własnych swych utworów poeta brał nie rzeczywistą, urzędniczą swą biografię, ale idealną legendę biograficzną o sobie. I ona jedna ma znaczenie dla historyka literatury — dla odtworzenia owej atmosfery psychicznej, która otaczała dane utwory i o tyle tylko potrzebna jest, o ile w samym utworze tkwią aluzje co do owych biograficznych — obojętne czy realnych, czy legendarnych — faktów z życia autora.

Ale poeci nie zawsze posiadali biografie. W połowie XIX wieku poetę-bohatera zlizował poeta zawodowy, literat-karierowicz. Pisarz sporządzał rękopis, oddawał go do druku — i nikomu nie pozwalał wglądać w swoje prywatne życie. Żywe oblicze autora wynurzało się jedynie spoza jakiegoś paszkwilu, pamfletu, spoza wybuchających z wielkim

hałasem awantur o wysokość honorarium. Pojawili się pisarze bez biografii. Wszelkie próby dorobienia im biografii i próby dokonania projekcji na te biografie ich twórczości zawsze dawały efekt humorystyczny. Tak bez biografii pozostał Nekrasow. Toż samo można powiedzieć o Ostrowskim i Fecie. Utwory ich kończą się na sobie samych. Ani jeden rys biografii nie rzuca tu najmniejszego światła na treść dzieł.

Istnieją wszelako tacy przysięgli panbiografiści, którzy i im chcieliby podoczeplić autobiografie literackie.

Ależ naturalnie! — i ci pisarze posiadają swoją osobistą biografię. Do biografii tej przynależy też — jako fakt ich życia — i ich działalność literacka. Ale wszystko to — to prywatna biografia iksa czy igreka, może nawet istotna dla historyka kultury, ale nie dla historyka literatury (nie interesuję się tu tymi historykami literatury, którzy zjawiska literackie klasyfikują według okoliczności przyścia na świat autora). Żadnej sylwetki autora — prócz celowo zmyślonej i włączonej do utworu (w stylu anonimu Biełkina) — nie zdołamy się tam doszukać. Istnienie utworów literackich nie implikuje bowiem jeszcze tła biograficznego.

Ale owa bezbarwność środowiska literackiego XIX wieku nie była zjawiskiem stałym, które by na zawsze już zastąpiło literaturę „biograficzną”. W ostatnich latach stulecia znów zaczęło narastać zainteresowanie autorem, a zainteresowanie to wzmagą się po dziś dzień.

Początkowo było to nieśmiałe interesowanie się „zacnymi ludźmi”. Przechodziło się ową chorobę, kiedy to każdy pisarz musiał być zacnym człowiekiem. Przechorowaliśmy postacie tych napół złamanym cierpiętników, tych pokrzywdzonych, cierpiących na płuca poetów. Choroba była ciężka i wywoływała nudności.

XX wiek obdarzył nas swoistym typem pisarzy z biografią, którzy manifestacyjnie wołali: patrzcie, jaki ze mnie cynik i kanalia! Patrzcie i nie ważcie się odwracać od nas, bo wszyscyście równie nikczemni, tylko, że wy jesteście małoduszni i taicie się z tym, a ja mam odwagę rozebrać się do naga i nie krępując się przechadzać się przed oczami publiczności.

Była to reakcja na karmelkowość „zacnych ludzi”.

Zdarzyło się, że pewien literat wydał przed piętnastu laty „kalendarz pisarzy”, w którym umieścił autobiografie modnych podówczas beletrystów. I wszyscy oni wołali zgodnym chórem, że nigdy się niczego nie uczyli, że powypędzano ich ze wszystkich szkół i gimnazjów, że całego majątku mają tylko po jednej parze łańcuchów spodni i po parę guzików, a wszystko to dlatego, że w ogóle wszystko dla nich jeden pies.

Ale obok takiego maniackiego samoopływiania się powstał też nowy styl intymny. Wielu wprawdzie trwało w uporczywym milczeniu i nie dopuszczało publiczności do swego prywatnego życia. Tak np. F. Sołogub stale odmawiał udzielenia jakichkolwiek wiadomości o sobie. Ale niektóre kierunki literackie poszły innymi drogami. Swoisty styl intymny stworzył V. Rozanow, który przechadzał się po swych opad-

łych liściach<sup>2)</sup> w całej swej postaci — takim, jaki był, z nieprzyznanymi włosami. Rozanow stworzył swoistą literaturę rodzinnych zwierzeń i intymnych rozmów. Z własnych jego wyznań wiemy, że był mistyfikatorem. Rzeczą historyków kultury będzie zbadanie, na ile rzeczywiste jest to jego oblicze, które z taką precyzją kreślił w swych fragmentach i aforyzmach. Ale jako legenda literacka, obraz Rozanowa naszkicowany jest bardzo zdecydowanymi liniami i z wielką konsekwencją. Obraz ten mało przypomina heroicznym poetów początku XIX wieku i zacnych ludzi o postępowych przekonaniach z końca tegoż stulecia. Trzeba przyznać jednak, że w czasach kształtowania jego obraz ten był i aktualny i żywy artystycznie. Same zaś autobiograficzne chwytły literackiego stylu Rozanow przeżyły poetę i spotykają się w literaturze współczesnej — w powieściowej i felietonowej literaturze pamiętnikarskiej. Ale równoległe do tej gałęzi prozy rozwijał się w epoce symbolizmu i liryzm biograficzny. Takim poetą o biografii lirycznej był Błok. Nic też dziwnego, że już w pierwszych miesiącach po jego śmierci powstała o nim cała bogata literatura pamiętnikarsko-biograficzna. Biografia Błoka stanowiła bowiem żywy niezastąpiony komentarz do jego utworów. Wiersze Błoka — to liryczna opowieść o sobie samym i czytelnicy Błoka stałe przez trzecie osoby dowiadywali się o donioslejszych wydarzeniach jego życia. Błok nie żył na pokaz, ale jego wiersze budziły niezwalczoną chęć poznania autora i zmuszały czytelnika do śledzenia etapów życia poety. Legenda o Błoku jest nieodstępnym towarzyszem jego poezji. Toteż elementy intymnych wyznań i aluzji autobiograficznych nie mogą być w jego poetyce pominięte.

Symbolizm złuzowany został przez futuryzm, który wszystkie momenty, występujące w symbolizmie tylko w przytłumionej, zamaskowanej mistycyzmem formie, doprowadził do hiperbolicznej jaskrawości. Intymne zwierzenia i aluzje przekształciły się w demonstracyjne deklaracje w monumentalnym stylu. I kiedy u Błoka biografia stanowiła jedynie towarzyszącą jego liryce legendę, u futurystów owa legenda biograficzna została zdecydowanie włączona do samego dzieła.

Futuryzm wyciąga ostateczne konsekwencje z romantycznego nastawienia na autobiografię. Autor istotnie staje się bohaterem książki. Wystarczy uświadomić sobie budowę dzieł Majakowskiego: intymny nic nie przemilczający dziennik, który tym samym uniemożliwia przyszłym biografom stworzenie jakiegokolwiek innej, pozaliterackiej biografii.

Teraz sam autor powierza czytelnikowi swe życie i sam pisze swą biografię, wypełniając nią cykle swych utworów. I jeżeli Gorkij opędał się natrętnym gapiom, to czynił to zapewne jako demonstrację — z myślą, że sam ten fakt zostanie uwzględniony w jego biografii. Spójrzmy tylko, ile też teraz powiadają poeci o sobie, o swych przyjaciółach, jak wielka powstała pamiętnikarska literatura — literatura pamiętników ukształtowanych w całości artystyczne.

<sup>2)</sup> (Tytuł najważniejszego dzieła Rozanowa — *Opawszis listtja*).

Jasne, że zagadnienie stosunku między historią literatury i biografią nie da się rozstrzygnąć jednakowo dla całej literatury. Jak bowiem istnieją pisarze posiadający biografię, tak też bywają pisarze biografii tej pozbawieni. A biografia stworzona dla tych ostatnich — to coś jakby paszkwil lub donos (wszystko jedno czy na żyjącego, czy na zmarłego). Ale wobec pisarza z biografią uwzględnianie danych jego życia jest niezbędne — o tyle oczywiście, o ile w jego utworach odgrywała konstruktywną rolę konfrontacja tekstów z biografią autora i gra na potencjalnej rzeczywistości jego subiektywnych wyznań i wynurzeń. Tylko, że ta niezbędna dla historyka literatury biografia, to nie karta pracy autora, ani nie przewód śledczy, lecz owa stworzona przez autora legenda o jego życiu — ona to i tylko ona stanowi fakt literatury.

Co zaś tyczy się biografii „dokumentarnych”, to należą one już tylko do dziedziny historii kultury — znajdując się tam obok biografii wodzów, wynalazców — i dla literatury i jej historii stanowią jedynie zewnętrzne, chociażby i niezastąpione, źródło pomocniczych, podręcznych informacji.

*Juliusz Kleiner:*

### SPRZECZNOŚĆ W IRYDIONIE ŚRODKIEM ARTYSTYCZNYM

Gdzież jesteś, synu zemsty, synu pieśni mojej? Już czas zmartwychwstać, by deptać po zwłokach olbrzyma... pamiętasz? — przysięgłeś — Wyrzekłeś się nadziei, wiary, miłości, by raz tylko, raz jeden spojrzeć, a potem zanurzyć się tam, gdzie miliony...

Powstań — chodź — wzywam cię — ja i straszniejsza potęga jeszcze, od której cię wybawić nie zdołam, ale imię twoje oderwę od ciała twego i ono na zgubę nie pójdzie wraz z tobą!

W tej jaskini... on na marmurowym łożu rozciągnięty... czeka na przebudzenie — obiecano — straszne i na dzień sądu, bliższy dla niego, niż dla reszty świata.

On cały zawieszony leży... między potępieniem życia a potępieniem wieczności!

Cień skrajnego tragizmu mroczy we Wstępie *Irydiona* postać ukochaną przez pieśniarza, mówiącego: „Ja go raz jeszcze chcę ujrzyć przed zgonem, przed śmiercią na wieki”.

Dokończenie wyraźnie nawiązuje do tych enuncjacji: „Tu miał być koniec pielgrzymki twojej — stąd miałeś pójść, kędy miliony...”

Ale bohater nie zakończy pielgrzymki swojej pójściem za Masy-nisną. Będzie zbawiony.

Jak rozumieć i jak wyjaśnić tę oczywistą i przez samego autora uwydatnioną sprzeczność<sup>1)</sup> w obrębie poematu?

<sup>1)</sup> Jest ona zupełnie różna od drobnej, nie zauważonej przez autora sprzeczności między słowami *Dokończenia*: „I piękny, gibki z tuniką czarną, z koturnem argijskim stanąłeś...” a informacją *Wstępu*, że „tunika biała na piersiach spoczywała” bohaterowi uśpionemu.

Dwa się nasuwają pytania i w związku z nimi dwa wyjaśnienia: jedno genetyczne, drugie natury estetycznej.

Czy słowa: „Stąd miałeś pójść, kędy miliony” można by uważać za przyznanie, że koncepcja *Wstępu* różniła się od tej, którą rozwinie *Dokończenie*, że sprzeczność wynika z ewolucji dzieła, że jest śladem różnych faz kształtowania? A jeśli nawet rzecz się tak ma istotnie — czy pozostawienie tego rozdzwięku może być celowe, czy może płynąć ze świadomej intencji artystycznej?

Fazy poprzednie *Irydiona* nie są nieznane. Wiadomo, jak wyglądał poemat przed ostatecznym wykończeniem. Streścił go autor w liście do Reeve'a d. 3 czerwca r. 1835<sup>2)</sup>. Otóż w liście tym — nie ma wzmianki o scenie sądu, o ratowaniu bohatera, o wysłaniu go do „ziemi mogił i krzyżów”. Rzecz jasna, że brak owych szczegółów w streszczeniu jeszcze nie dowodzi stanowczo ich braku w tekście utworu; mógł je list pominąć. Ale przychodzi na myśl kwestia, czy były jakieś racje pominięcia finału obecnego w liście do przyjaciela, czy też przeciwnie mogły istnieć powody, które kazałyby zapoznać z nim młodego Anglika.

Reeve odznaczał się głęboką religijnością chrześcijańską; górował nią nad przyjacielem polskim i dochodziło na tym tle między nimi do dyskusyj. Streszczając więc nowe dzieło poeta miał wszelkie przyczyny uwydatnienia tego, co w utworze było wybitnie chrześcijańskie, chrześcijaństwo zaś najsilniej jaśnieje w ocaleniu duszy *Irydiona* i w jego misji przyszłej. Gdyby sceny te istniały w tekście czy choćby w pomysle, Krasiński byłby chyba napisał o nich religijnemu powiernikowi. Skoro tego nie zrobił, należy przypuszczać, że nie było ich jeszcze. Utwór kończył się dla bohatera tragedią wieczności. Finał drukowany jest plonem ostatniej fazy kształtowania — i twórca wskazał granicę między dawną koncepcją a jej przemianą, gdy zaznaczył: „Tu miał być koniec pielgrzymki twojej — stąd miałeś pójść, kędy miliony”<sup>3)</sup>.

Ale różność dwu warstw kształtowania — to zagadnienie genezy, nie dotyczące struktury wykończonego dzieła. Nie wymagała bynajmniej ta różność, by poeta ślad jej utrwalił.

<sup>2)</sup> *Correspondence de Sigismond Krasiński et de Henry Reeve*, 1902, t. II, str. 90—92.

<sup>3)</sup> Że *Dokończenie* przyniosło zmianę koncepcji *Wstępu*, że ocalenie duszy *Irydiona* należy do ostatniej warstwy poematu, stwierdził Józef Kallenbach dając rekonstrukcję faz kształtowania poematu (*Zygmunt Krasiński, Życie i twórczość lat młodych (1812—1833)*, 1912, t. II, str. 215—225). Sprzeciwia się tej tezie Tadeusz Sinko we wstępie do *Irydiona* (*Biblioteka Narodowa, Seria I, nr 42, str. XVII*); nie widzi on sprzeczności żadnej między wyrzeczeniami początkowymi a finałem. „Zbawienie przychodzi niespodziewanie dla bohatera (nie dla poety, który od początku o tym myślał), ale nie mógł go poeta zapowiedzieć już we *Wstępie*, w którym budzi tylko syna zemsty, ale nie miłości“. Stanowczo również odrzuca tezę wspomnianą Tadeusz Pini uwydatniając „niepospolitą spoistość ideową poszczególnych części“ (*Krasiński, Życie i twórczość*, str. 144—145).

Dlaczego więc nie zmienił owych zdań *Wstępu*, które zapowiadały potępienie bohatera, dlaczego nie uzgodnił obu części ramowych?

Prawdopodobnie uznał, że niezgodność ta jest dla dzieła sztuki korzystna.

Dzięki sprzeczności między *Dokończeniem* a *Wstępem* ocalenie Irydiona działa jako istotna niespodzianka. Widocznie twórcy zależało na tym; ażeby rozjaśnienie optymistyczne koncepcji było rozjaśnieniem nagłym, nieoczekiwanym, by wywołało wrażenie, że ingerencja wyższego świata przełamuje logikę ziemską.

Dało się zaś wrażenie takie osiągnąć bez szkody dla struktury dzieła. Przecież *Wstęp* stwarza fikcję, że pieśniarz przemawia w chwili, gdy bohater leży uśpiony. Poeta widzi posagową, znieruchomiałą postać i zna całe jej dzieje i historię ojca. Nie zna natomiast przyszłości, a ta oczekiwać każe, że w myśl przysięgi „syn zemsty” pójdzie w ciemne przestworza państwa Masynissy. Nie tylko dla czytelnika — dla samego twórcy, od którego uniezależnił się bohater, który patrzy jako świadek na jego wznowione życie, ocalenie będzie niespodzianką.

W utworach powieściowych panuje przeważnie fikcja wszechwiedzy autora: wie on wszystko o swych postaciach, wie, co im się kiedykolwiek zdarzyło i co ma się zdarzyć, wie, co myślą, czego chcą, dlaczego tak a nie inaczej postępują. Ale niekiedy autor nie przypisuje sobie wszechwiedzy; znane mu są niektóre rzeczy, co do innych zaznacza, że nie jest o nich poinformowany. W subiektywnych uwagach powieściopisarzy spotyka się ów specjalny proceder techniczny polegający na stwierdzeniu autorskiej niewiedzy.

Otóż takie właśnie stanowisko dokładnej znajomości rzeczy mionionych a niewiedzy wobec dalszego ciągu zajął twórca *Irydiona* we *Wstępie* — i tym spotęgował wrażenie finału.

Mógł to zrobić tym szczerzej, jeśli istotnie w czasie pisania *Wstępu* nie istniał jeszcze plan ocalenia<sup>4)</sup>, jeśli wynikło ono nie z intencji pierwotnych twórcy, lecz z logiki stworzonego dzieła. A tak bywa w sztuce: postać żyje własnym życiem i rozwija się w sposób, który zdumiewać może samego autora.

Tutaj rozwinęła się nie tylko inwencja artystyczna, ale ideologia. Ten Krasński, co pisał *Wstęp*, nie był jeszcze ewolucjonistą z r. 1836, wierzącym, że „żadne dzieło Boga nie pójdzie w rozsypkę na wieki”. Nie miał jeszcze owego poglądu na drogi Polski i świata, który objąć kazał głosowi Bożemu po scenie sądu.

Dla niego samego wyzwalające te idee były jakby rewelacją. Więc uczynił wszystko, by artystycznie narzucić poczucie niespodzianej, olśniewającej rewelacji.

<sup>4)</sup> Jeżeli jednak przyjmie ktoś twierdzenia prof. Sinki i Piniego, tym bardziej musi uznać świadomy proceder techniczny w niezgodności finału z zapowiedziami.

Zenon Klemensiewicz:

### SKŁADNIA POWIEŚCI ZEGADŁOWICZA

Składnia powieści Zegadłowicza stanowi wdzięczny przedmiot badania. Posiada bowiem pewne cechy oryginalne, odróżniające ją od składni zarówno mowy potocznej, jak i przeciętnego języka literackiego. Ograniczam temat do artystycznej prozy powieściowej Zegadłowicza, ponieważ w poezji są pewne świadome lub mimowolne deformacje w zakresie szyku wyrazów i budowy składniowej, wywołane rytmiką, systemem wersyfikacyjnym. Przykłady czerpię z *Uśmiechu* (U), a zwłaszcza ze *Zmór* (Z).

Co w składni powieści Zegadłowicza przede wszystkim uderza, to skłonność autora do wielocłonowych tworów syntaktycznych o powikłanej nieraz budowie. Poprzestając na ich ogólnej, zasadniczej charakterystyce, rozróżnimy dwa główne typy. Nazwijmy pierwszy z nich: w y p o w i e d z e n i e m n a d m i e r n i e z ł o ż o n y m. Jest to zespół szeregu zdań lub równoważników zdania, które pozostają względem siebie w stosunku jakiejś bezpośredniej lub pośredniej współzależności. Oto przykłady:

1. Umundurowani rozpadali się na dwie grupy — pierwsza to ci, którzy chcieli bezpośrednio zabijać (tego, na którego mieli chrapkę, nazywali wrogiem) — nosili oni strój wzięty, szykowny i barwny oraz obwieszali się dużą ilością błyskotek — według tej ilości i kształtu świecidełek szanowali siebie i oceniali wzajemnie; kto miał więcej, ten był — według barbarzyńskich pojęć ważniejszy; byli tu i bardzo ważni — ci już nie mieli miejsca wolnego na wieszanie; — druga grupa to ci, którzy błogosławili zabijaniu; tych uniform był brzydszy; czarny i długi po kostki, nie do marszu też był zdatny, lecz do kontemplacji; nosili go tzw. duchowni, to znaczy kapłani jednego z kultów religijnych, opierającego się na przykazaniach semickich, połączonych z kultem ukrzyżowanego Boga; współplemieńcy ukrzyżowanego, którego zresztą za swego Boga nie uznawali, trzymając się tradycyjnie dawniejszego, bardzo zresztą niemiłego i krwiożerczego bóstwa — nosili identyczne z kapłanami przez siebie nie uznawanego kultu — mundury również czarne i kroju podobnego. (Z)

2. Gdy mijali samotną postać — zdjął przed nią Mikołaj kapelusik; zauważył to i bystro nań spojrzął pan Oremus; spojrzął! — i wskazał dużym grubym palcem w pośrodek małego ciała: — to zapasowy korek hojdał się niebaczny na wszystko, jeno uparcie prawu fizycznemu posłuszny — uśmiech bezgranicznego politowania nastrzępił lewy wąs samotnego męża — zaczerwienił się Mikołaj — gdy uszli kilka kroków, zaszeptał matce pod pachą: .. (Z)

Osobliwością takich tworów syntaktycznych jest właściwie tylko ta ich „nadmierność”, przesadna wielocłonowość. W języku literackim, a także w mowie potocznej dyscyplinowanej nie znajdujemy takich „tasiemców”. Są one natomiast w mowie ludzi mniej wykształconych, mniej językowo wyrobionych, w mowie dzieci, w wypowiedziach ludzi dotkniętych silnym afektem. W piśmie spotykamy je



w niewyrobionym stylu wypracowań dziecięcych, w listach ludzi z małym szkolnym przygotowaniem. Dlaczego w języku wyrobionym i opanowanym nie ma takich twórców? Ponieważ mówiący artykułuje, kawałkuje tworzywo wypowiedzeniowe, treść swojego komunikatu o przeżyciu (np. jakiegoś wydarzenia rozwiniętego na mniejsze człony (np. epizody tego wydarzenia), bo to stwarza lepsze warunki dla skupienia i napięcia uwagi niezbędnej w czynności syntaktycznego kształtowania. A także słuchacz orientuje się z większą łatwością, kiedy go mówca prowadzi od etapu do etapu wydarzenia, od spostrzeżenia do spostrzeżenia, od jednego ogniwa swojego przedstawienia do drugiego ogniwa itd.

Drugi typ jeszcze osobliwszy i bardziej uderzający, to twór, który nazwijmy luźną grupą wielowypowiedzeniową (LGWW). W jej skład wchodzi kilka, czasem kilkanaście wypowiedzeń (zdań lub równoważników), spośród których nie wszystkie dadzą się ująć we wzajemne stosunki współrzędności lub niewspółrzędności na takiej podstawie zespolenia, jak np. czas, miejsce, cel, warunek, przyczyna itp. LGWW tworem, który by stanowił logicznie zwartą, przejrzystą, wewnątrznie umotywowaną i powiazaną strukturę; nie jest rozumowo uporządkowaną całością.

Wyróżnić można u Zegadłowicza kilka typów takiej LGWW.

I. LGWW jest połączeniem wypowiedzeń, z których każde odnosi się do jednego ze składników jakiegoś przeżycia, kojarzących się w przypadkowej kolejności, a nie w jakos uporządkowanej ciągłości. Oto przykłady:

3. I znów szli do miasta.

Wysoka, chuda pani Karolina w ciemnej, długiej po kostki sukni — a rękawy bufiaste, a na szyi cienki łańcuszek „wenecki“, a na łańcuszku uwiązany złoty zegarek; tykał cichutko. Obok niej dreptał... (Z)

O budowie tej LGWW stanowi przypadkowe następstwo tak właśnie narzucających się świadomości obserwatora szczegółów postaci i stroju pani Karoliny.

4. ...żebyś ty, Mik, pytał o takie brednie! — diabeł i piekło to wytwór brzydkiej wyobraźni złej i chorej — nie naszej zresztą — fe! Mik — potem, aha — to znów było innym razem, to znów ojciec powiedział wtedy, gdy mu Mik opowiedział rozmowę Antoniny, Jaśka i starego raubszyca Książka — w kuchni to było — siedzieli w ciepłe i pobrzęku sennych much — nad nimi tykał zegar, długie wahadło hojdało się nad tą trójką — nie, czwórka, bo Mik był też — siedział na oknie, prawda... bo to wiecie strasecne rzeczy, łogień wieeny, a dusycki skwircom i lamentujom — w kotle wielgim, będzie z piędziesiont razy większy jak ten, co haw mocie na powidła — siedzom se w nim nieboraki zbita jedna wedle drugij, chłopcy oswe, a baby oswe — rajuści świente, dodała Antonína — a zaś Książek: — corne djebły polom pod kotłem jaz łokropa, a zaś inne dżgajom widłami takimi, jak do wychybanio nowozu, jak która dusycka kee uciec — šturk jom, šturk jom! — a smród tam jes! —

nie do wytrzymania! — ino smoła i siarka, a djebły popuscajom wiatrów pierońskich — w imie łojca — szepcze Antonina — a Jasiek spod małych, błyskających podśmiewem oczków mówi: — no, no i takie, a gorzałkom to ta beskurcyjo nie cué? — idźcie, idźcie — nima śpasu — mityguje raubsic — je co by ta śpasu nie było — no i takie — nawet Jasiek rozumniejszy od ciebie, „śpas“ to wszystko istny, a ty sobie tym głowy nie zawracaj — i — dodał pan Michał już tak więcej ku sobie i ku begoniom, które przy oknie podlewał — bóg się w tym wszystkim zatracił kompletnie, nafabrykowali samych bożków z brodami i bez bród! — aż się ta woda z koneweczki zielonej miasto na kwiaty na podłogę wylała — to go już do ostatecznej alternacji doprowadziło — więc przyklął: kretyny sobacze wraz z ich przygłupiastym bogiem i durnymi diabłami... podłogę sobie oblałem... (Z)

W powyższym przytoczeniu LGWW ogarnia zespół swobodnie kojarzących się ogniów przeżycia w przeszłości, które obecnie w wolnym biegu psychicznym odżywa we wspomnieniu.

5. Róziu, podaj no prędko kawę — gdzie ty szukasz — w rurze jest ciuémoku jeden — przecież ci po kolacji zaraz kazałam namleć i zaparzyć — wiedziałam przecież, że pan późno przyjdzie i zechce kawy. (Z)

Ta LGGW odtwarza przypadkowo i swobodnie na tle pewnej sytuacji realnej kojarzących się fragmentów jednego odcinka rozmowy potocznej.

6. Poczyna się powszedni monolog myśli i zauważań:

- rośliny są mądre i pracowite —
- (znowuż ten chwast — skaranie boskie)
- najkrótszą i najpewniejszą obierają drogę —
- (skrzepłeś się biedaku, to dobrze)
- życie ich jest wzniosłe —
- (cóż ty tak listki tulisz)
- może najczystsze —
- (czekaj, już ja cię uwolnię z mszyc)
- jeno trudno skomunikować się z nimi —
- (o bracie! — tutaj kretowisk nie wyrzucaj)
- trudniej, niż ze zwierzętami —
- (cóż za gąsienica! — to pawik nocny, uważaj żebyś nie przydeptał, obejdz)
- dawne czasy, parantela zamierzchła; — zapomina się jednak; w tym sęk! — jednakowoż —
- (spójrzno na ten mieczyk purpurowy — cud!)
- jakoś się jednak porozumiałem —
- (co mówisz? — dlaczego? — dopiero za miesiąc zakwitnie; — wszystko ma swój czas)
- dużo wam zawdzięczam, więcej niż księgom, prawie tyle co życiu —
- (zakwitłeś — no nareszcie). (U)

W tej LGWW mamy doskonały przykład zachodzących na siebie ogniów ciągłego rozumowania, ujętego w formę monologu, i luźnych,

pomyślanych tylko uwag, które są wywołane przez różne spostrzeżone szczegóły zawarte w sytuacji realnej.

II. LGWW jest połączeniem wypowiedzeń, które pochodzą od różnych osób, czyli wynikają z dwu lub kilku stanowisk powiadomienia. Jedną z osób jest autor; treść powiadomienia osoby drugiej ma pewną wartość wyjaśniającą wypowiedzenie autora.<sup>9</sup> Np.

7. Nie popuściła ciocia Wilhelmina, o nie! — wbiła to sobie w głowę, że Mikołaja winien skarcić i ukarać ojciec — więc ten, który bądź co bądź przyczynił się do całej diabelskiej afery zbytnią pobłażliwością i czymś więcej jeszcze: niedowiarstwem w najświętsze zasady wiary; — we wszystko można ostatecznie wąpić — lecz w diabła? — nie! — każdy przecież, dziecko nawet (prawda! — Mikołaj nie! — tym gorzej!) wie, że są diabły! wystarczy — któż bo zaprzeczy? — sto razy powtórzmy ten argument — wystarczy, gdy tylko coś w domu zgienie — klucze dajmy na to, albo nie daj Boże portmonetka — zawiązać diabłowi nogę, a odda na pewno — znajdzie się zguba! — ten przykład (chyba) przekonuje! — ostatecznie trudno tak na podporządku mieć w chwili niecierpliwiącej diabła — wiąże się więc chustką nogę stołową — musi wystarczać; no i jest skuteczne; bezwzględnie; zawsze. (Z)

Mamy tu połączenie sprawozdawczych wypowiedzeń autora z wypowiedzeniami komunikującymi nam myśl tej postaci, o której autor w swym sprawozdaniu mówi.

8. Wpada profesor zły, gniewny, od krzyku zachrypliwy — co to jest — stajnia? — chlew czy co? — wrzask jak na jarmarku, już on im pokaże, aż im w pięty pójdzie, chamy, bydło — : ustawić się w pary!! a już!! — Mikołaj z Jasiem Woltinem prowadzą (najmniejsi) całe gimnazjum. (Z)

Ta LGWW łączy wypowiedzenia sprawozdawcze autora z przytoczeniami mowy postaci występującej w wydarzeniu.

9. — napiję się — odezwał się pan Wacław; — bezmiernie, go wszystko nudziło — babska robota! — co to starego takimi głupstwami — usiadł na kanapie i zapalił swoje ulubione „wirdzina“ — długie, cienkie cygareto z słomianym ustnikiem. (Z)

Mamy tu przykład połączenia obu powyższych typów.

10. W ciszy nocnej ... gdy stróż miejski wygwizduje krótkie, popołnocne godziny ... gdy ojciec i matka starczym snem półżywi grzeją chłodną krew pierzynami — — — — wtedy ... po długim leżeniu na wznak z otwartymi oczami, przebijającymi widzeniem sufit i dach ... gwiazdy iskrzące w otchłaniach ... wstaje i spisuje na nutowym papierze pieśni i symfonie — obce wszystkiemu, a rutynie przede wszystkim, bliskie jej sercu arytmicznemu ... nostalgia; modrzewiowe, wiotkie, giętkie szezęście; dalekie, jasne, szerokie goścince; białe lśniące szybami domy wśród wysokich topoli, jarzębinowe gałęzie — kołysanki dla młodych rozkochanych sojek ... i co szpak mówi wśród kwiatów jabłoni ... czemu wilgi na deszczu śpiewają i co śpiewają i jak ... płochliwa zieleń, biel, czerwień i błękit, różowość i znów biel opadająca: płatki kwiatów i śnieg — akord! (Z)

W tej LGWW mamy połączenie wypowiedzenia sprawozdawczego autora z wypowiedzeniami komunikującymi luźne przedstawienia, nastroje, wzruszenia postaci, o której w sprawozdaniu mowa.

Wszędzie w tych przykładach jest powiązanie tzw. mowy zależnej i niezależnej. Autor w swoje sprawozdanie wplata cudze wypowiedzenia czy pomyślenia w surowej postaci, gdy w normalnej składni albo się je traktuje jako odrębną i samodzielną całość „przytoczoną”, albo też włącza syntaktycznie za pomocą upodrzednienia, odpowiednich spójników, intonacji itp. Czasem może to być włączenie w tekst nawet nie wypowiedzenia czyjś, ale nie zorganizowanego jeszcze językowo dopiero tworzywa wypowiedzeniowego.

III. LGWW jest połączeniem wypowiedzeń jednej wprawdzie osoby, ale z dwu różnych stanowisk, z dwu różnych postaw. Wtedy od głównego toku opowieści autora, monologu postaci powieściowej odrywają się ich własne drobne uwagi, uzupełnienia, wyjaśnienia o charakterze już to rozumowym, już też uczuciowym, zrozumiałe nieraz dopiero na tle konsytuacji realnej. Np.

11. I znów klatka skośnego domu; obijanie boków po kątach: jadalnia, sypialnia, salon, kuchnia (tu jeszcze najmilej), ganek, drewnutnia, ogród (cóż za ogród! — dwie alejki wzdłuż, jedna wszcz! — (Z)

Kiedy zastanawiamy się nad tym, co właściwie stanowi więź łączącą szereg wypowiedzeń w wypowiedzenie nadmierne złożone lub luźną grupę wielowypowiedzeniową, bo oczywiście i tutaj musi być jakaś podstawa i zasada zespalania wielu ogniw w całość wyższego rzędu, to znajdujemy:

a) dla wypowiedzenia nadmierne złożonego:

1. jedność akcji, jedność wydarzenia, np. 2;
2. jedność podstawowej myśli, np. 1;

b) dla luźnej grupy wielowypowiedzeniowej:

1. jedność przeżycia, więc np. jedność spostrzeżenia (3), jedność skojarzonych przedstawień pamięciowych (4); jedność kojarzących się swobodnie fragmentów mowy potocznej wedle przypadkowo w związku ze zmianą sytuacji realnej wyłaniających się tematów;
2. jedność ośrodka tematycznego, tzn. że wszystko, co tego ośrodka dotyczy, zawiera się w tej samej LGWW, choć pochodzi od różnych postaci, z różnych stanowisk, różnych postaw itp. (9).

Jakże ocenimy te odrębności składni Zegadłowicza? Autor zupełnie świadomie sprzyja tym „rozluźnionym” twórcom syntaktycznym. Kiedy np. porównamy pierwszą redakcję *Żywota Mikołaja Srebrzypisanego* z drugą pt. *Uśmiech*, to jedyna różnica językowa uwydatnia się właśnie w pomnożeniu tworców wielowypowiedzeniowych: wypowiedzenia, które w dawniejszym ujęciu stanowiły syntaktycznie autonomiczną jednostkę, wchodzą w skład wypowiedzenia nadmierne złożonego lub luźnej grupy wielowypowiedzeniowej.

Gdyby się chciało jakimś terminem uwydatnić istotę a zarazem genezę odrębności takiej składni od typu przeciętnego, można by ją nazywać „uczuciową”, „afektywną”, „emocjonalną”. Klasyczna, dyscyplinowana składnia języka literatury była wytworem przede wszystkim logicznego rozumowania, myślenia refleksyjnego, planu. Nawet wypowiedzi uczucia czy woli utrzymane są w korbach rozsądku, są „uporzędzone”. Autor nadając językowo-składniową postać swoim przeżyciom przepuszcza je przez filtr intelektualny. W związku z tym nieład skojarzeń wolnego biegu psychicznego ulega pewnemu uporządkowaniu, wyrównaniu, naprostowaniu, zrjonalizowaniu, nabiera więcej przejrzystości, zrozumiałości. — Tego nie ma już w żywej mowie przeciętnego człowieka, zwłaszcza kiedy w chwili mówienia zostaje pod działaniem uczucia, a dzieje się tak przeważnie: i już w wypowiedziach takiego człowieka widnieje chaos, jeśli się je oceni ze stanowiska logiki i tradycyjnej składni w gramatykach przedstawianej. Ale gdybyśmy wedle jej wskazań przetransponowali burzliwą wypowiedź, straciłaby ona całą żywość, świeżość i prawdę.

Otóż nie ulega dla mnie wątpliwości, że w bardzo wielu wypadkach składnia Zegadłowicza jest środkiem potęgującym prawdę i wierność przedstawienia. Tak się dzieje, kiedy np. odtwarza kapryśny bieg myśli ludzkiej, tok dziwacznie zazębiających się obrazów fantazji, niekarny przebieg dialogu itp. Tak się dzieje, kiedy nakładającym się na siebie w rzeczywistości warstwom wydarzenia daje równorzędnie nieprzerwany wyraz syntaktyczny w wypowiedzeniu nadmiernie złożonym. Autor nigdzie tu nie wprowadza cenzury racjonalistycznej, logicznej, gdzie jej nie ma w rzeczywistości tworzywa pozajęzykowego, nie dopuszcza analizy logicznej do przeżyć i faktów, które jej nie znoszą, a tylko sztucznemu zabiegowi autora przez gwałt by się poddać musiały. Zburzenie porządku syntaktycznego zrozumiałe jest także tam, gdzie treść opowiedziana pobudza uczucia autora, jego oburzenie, nienawiść, żal, współczucie itp. Twórca powściągliwy, przedmiotowy nie da się unieść i nie przerwie toku uporządkowanego opowiadania czy opisu, tłumiąc w sobie nie wypowiedziane uczucia własne albo też wywalając je w samym sposobie opowiadania lub opisu. Inaczej Zegadłowicz: jego porywa uczucie i zaraz, natychmiast znajduje ono ujście wciśkając się między ogniwa epicznego przedstawienia. A zatem wszędzie tam, gdzie prawda przedstawienia przeżyć autora czy jego postaci wymaga rozluźnienia logicznej, racjonalistycznej budowy syntaktycznej, nie można potępić swobody Zegadłowicza, nie można odmówić jego innowacjom syntaktycznym wartości artystycznej. Niechże ktoś spróbuje którykolwiek z podanych powyżej przykładów „uporządkować” syntaktycznie, a zobaczy, ile uczuciowej zawartości się z nich ulotni, ile tracą na sile ekspresji, naturalności i bezpośredniości.

Ale też nie ulega wątpliwości, że w wielu wypadkach swoboda syntaktyczna Zegadłowicza jest już manierą, jest nieraz objawem raczej niedostatecznej obróbki myślowej tworzywa. Trafiają się niekiedy i nierzadko ustępy o charakterze czysto sprawozdawczym, czysto opisowym,

które by też należało przedstawić w sposób spokojny, planowy, uporządkowany. Tymczasem Zegadłowicz i tutaj woli wypowiedzi wielozłonowe, często pogmatwane, niejasne i osiąga pod względem artystycznym wyniki wręcz przeciwne zamierzonym.

Na zakończenie trzeba słów kilka poświęcić oryginalnej interpunkcji Zegadłowicza, gdyż pozostaje ona w najściślejszym związku ze stylistyczno-syntaktycznym kształtowaniem językowego materiału. Co przede wszystkim uderza, to użycie pauzy. Ma ten znak bardzo różnorodną funkcję:

1) otwiera i zamyka fragmenty dialogu, co przy równoczesnym użyciu małych liter na ich początku daje wzrokowe wrażenie ciągłości, potoczności, płynności rozmowy.

2) łączy poszczególne ogniwa wypowiedzenia nadmiernie złożonego lub luźnej grupy wielowypowiedzeniowej; właśnie dlatego chyba, że autor chce podkreślić ich integralność, nie używa kropki, ani średnika, ani nawet przecinka.

3) często pauza oznacza rzeczywistą przerwę między fragmentami rozmowy, monologu lub epizodami zdarzenia, czyli ma wartość iloczynową, jak pauza muzyczna; a warto zauważyć, że autor zależnie od iloczynu tej przerwy używa pauzy pojedynczej, podwójnej i potrójnej, np.

— gdy odejdę — zostaniesz sam — nie byłam ci matką jak inne matki — — ale kochałam cię — ciebie i Michała — was dwóch — — nie zapomnij o mnie, synusiu — nie zapomnij — chciałam być z tobą w Porębie — stary, mały pokurcz — a ty przy mnie i poeta — — tak, tak — — dziś wiem wszystko — — zawsze się wie za późno — — jeszcze wczoraj myślałam, że może pożyję lat kilka — — nie żyłam nigdy — raz jeden — — a potem nigdy — i zawsze gorzyc i złość — (Z)

Chora leży bez ruchu — — powoli podnosi rękę — szuka czegoś w przestrzeni — powoli opada na twarz chłopca i końcem palców pięści policzki — oczy i usta — — —

Przytomnieje . . . . . (Z)

Pauza u Zegadłowicza nie jest jakąś manierą; jest ona znakiem w pewnym systemie, może nie zawsze konsekwentnie użytym, ale obliczonym na wywołanie określonego wrażenia. Gdy bowiem autor wy czuwa silniejsze cezury w opisywanym zdarzeniu, kładzie nie tylko kropki, ale posługuje się też nadmiernie odstępem „od wiersza”. Np.

Którejś nocy styczniowej straszny atak choroby zmiażdżył opuchłe ciało pani Zofii.

Nagle.

Noc nawet zapowiadała się niezłe.

Przez kilka godzin słyszał Mikołaj równy oddech matki. (Z)

Znamierowski wszedł do klasy.

Wykładał przez całą godzinę — : jak to on — głowę wsparł na ręce, palce utopił we włosach — mówi —

Minęła godzina —

Zebrał zadania.

Poszedł.

Po kilku dniach przyniósł zadania już poprawione. (Z)

Obok pauzy stosunkowo częstym znakiem są nawiasy, właśnie dla zaznaczenia tych wielu marginesowych uwag czy uczuciowych reakcji. Emocjonalna postawa tłumaczy też bardzo częste użycie wykrzyknika.

Poprzestając na tych kilku spostrzeżeniach, trzeba stwierdzić, że Zegadłowicz wprowadza pewne osobliwości interpunkcyjne celem zabarwienia uczuciowego tekstu, uwydatnienia ciągłości, jedności przedstawianych faktów. Interpunkcja ma spotęgować iluzję, ma pobudzić uczucie, podnieść wyobraźnię i ułatwić czytelnikowi chłonięcie treści dzieła. Jest to też jeden ze środków językowego podchwycenia i uwydatnienia **p r a w d y** przeżyć i życia. Niechże to zilustruje jeszcze jeden przykład:

Wuj opowiadał szybko bez przestankowania (rozstrzelenie moje, aby zwrócić uwagę na to, że autor świadomie pewnej rzeczywistości mówienia daje odpowiednią szatę interpunkcyjną) jakąś historię, która się przytrafiła w urzędzie podczas inspekcji, że sam starosta nie wiadomo co ale nieporządki są i dostanie nosa tak jak i wszyscy życie takie urzędnicze i to wszystko w ogóle lepiej każdemu kominiarzowi zazdrości na szczęście jest bardzo chory i diabli go wezmą szkoda że nie doczeka aż świat cały diabli wezmą bo co tam on dziury w niebie nie będzie i nawet to dno piekła niepewne bo nic pewnego nie ma w tym nieszczęściu które się życiem nazywa a najgorsi są ludzie i oni to są diabły prawdziwe i pewnie go wyleją ale zasłużył i gwizdze na wszystko i ten jest tylko szczęśliwy kto się nie narodził wygrał taki syn los i trzeba mu bardzo zazdrościć żony nie ma urzędu nie ma musi się poniewierać po knajpach i bajzlach bo to poniewierka przecież a kto inaczej myśli jest durniem — tak — tak — to jasne ale człowiek ciągle się uczy i nawet nie wie czego się uczy a stronął przecież od książek a i tak go dostało choć przecież nie jest jeszcze stary — — (Z)

## SPRAWOZDANIA I OCENY

Stefan Kawyn, *Zagadnienie grupy literackiej*. T-wo Naukowe K.U.L.  
Lublin 1946, str. 66.

Nauka o literaturze pojęta najszerszej — od historii literatury po badania teoretyczne — stoi w obecnej chwili w obliczu dwu zasadniczych potrzeb. Jedna z nich, szczególnie ważna dla teorii literatury, to konieczność stworzenia odpowiedniego, jednoznacznego języka naukowego, jakiegoś humanistycznego odpowiednika języków nauk ścisłych; druga zaś, aktualna zarówno dla historii literatury jak i dla teorii, to postulat wiązania wymienionych badań z osiągnięciami socjologii. Nauce o literaturze nie może brakować aspektu socjalnego.

Ważnym osiągnięciem w tej drugiej dziedzinie jest praca Stefana Kawyna *Zagadnienie grupy literackiej*. Praca ta, szczególnie na tle współczesnej rzeczywistości literackiej u nas i za granicą, jest zarówno charakterystycznym dokumentem

aktualności zagadnienia jak i wynikiem trafności podstawowych założeń. Twórczość każdego pisarza rozpatrywana w pełnej izolacji ukaże się w świetle fałszywym i jednostronnym. Pisarz nie tylko wyrasta ze społeczeństwa, ale i tworzy w klimacie pewnej społeczności. Zdeterminowany warunkami socjalnymi sam z kolei wyznacza aspekty skuteczności swej pracy pisarskiej, tworząc charakterystyczne zjawisko zwane „grupą literacką“.

Wymieniona praca St. Kawyna rozpatruje „grupę literacką“ bardzo wszechstronnie i gruntownie, od opisanie tego zjawiska i wyróżnienia wszelkich możliwych rodzajów grup pisarskich, poprzez historię tych grup i ich stosunku do innych grup i do publiczności — do precyzyjnej analizy typów grup literackich, kończąc na zagadnieniu „możliwości praktycznego zastosowania pojęcia grupy w historii literatury“.

Istnienie „grupy literackiej“ uwarunkowane jest zasadniczym poczuciem wspólnoty środków i celów. Może to być wspólnota stylu, aktu twórczego i języka, wspólnota interesów, wieku, terytorium, pochodzenia społecznego. Najważniejszą jednakże jest wspólnota ideologiczna cechująca wedle terminologii autora „grupę profetyczną“, której *celem jest wyznawanie, głoszenie i realizowanie przyjętych ideałów estetycznych czy pozaestetycznych, np. religijnych, politycznych, społecznych, ogólnokulturalnych i in.* (str. 18). W tym miejscu wypadnie zgłosić pewne zastrzeżenia natury metodologicznej. Godząc się w zupełności na wprowadzone przez autora wyróżnienie zasadniczych cech grupy literackiej należy zauważyć, że wymienione właściwości charakteryzujące nie wyznaczają oddzielności grup wedle zasady: cecha a — grupa a, cecha b — grupa b itd. Tego rodzaju sugestia (mylna) może powstać w następstwie schematycznego rozplanowania cech w poszczególnych rozdziałach pracy. Schematyczność, jako pewnego rodzaju zasada robocza jest oczywiście niezbędnym warunkiem dokładności i przejrzystości badań tylko o tyle, o ile prowadzi do syntetycznego skonfrontowania wyników uzyskanych na poszczególnych szczeblach schematu. Tak np. grupa „Czartaka“ to nie tylko literackie zjawisko społeczno-terytorialne, ale równocześnie grupa „zamknięta“, o określonej wspólnotcie „stylu“ — i grupa o określonej wspólnotcie „ideologicznej“. Idzie o to, że trafnie i wnikliwie scharakteryzowane przez autora cechy grup literackich występują prawie zawsze we wszystkich grupach równocześnie z tym jednakże, iż w obrębie klas poszczególnych właściwości nastąpi wyróżnienie pewnych takich, a nie innych przejawów cech „indywidualnych“.

W celu uniknięcia nieporozumienia możliwego w warunkach tego rodzaju dyskusji należy wyraźnie zaznaczyć, iż autor omawianej pracy nie dowodzi, iż grupa literacka posiada tylko jedną z wymienionych cech, czyli że ile cech, tyle grup. Jedynie rozplanowanie pracy i brak wyraźnego zaznaczenia łączności cech może doprowadzić czytelnika do niewłaściwych wniosków.

Rozdział o „typologii grup literackich“ uchyla to niebezpieczeństwo tylko częściowo, gdyż np. przy rozpatrywaniu „grupy awangardowej“ wprowadza wyróżnienia ze względu na ideologię, program artystyczny, poziom produkcji i t.d., określa ją więc jako grupę zamkniętą o wspólnotcie „stylu“, dalej jako grupę „profetyczną“. (W związku z terminem „profetyczny“ wypadnie zakwestionować trafność tego określenia, które obok patosu posiada tonację trochę ironiczną, np. pan XY — prorok z grupy „Kuźnicy“ — co naturalnie nie leżało w intencjach autora. Czy nie należało by po prostu mówić w takich wypadkach o grupie „ideologicznej“?)

Wnikliwa i subtelna analiza pojęcia „grupy literackiej“ prowadzi autora do sformułowania nast. definicji: *Grupa literacka jest to zbiór osób oddających się*



twórczym zajęciom literackim, celowo z sobą związanych świadomością różnych rodzajów wspólnoty grupowej oraz poczuciem, że stanowią przez układ stosunków we wnętrzu grupy całość odrębną. (str. 25).

Cenną częścią pracy jest obszerny rozdział *Typologia grup literackich*, wyczerpujący zdaje się w zupełności zagadnienie indywidualnego charakteru grup literackich. Wskazanie znaczenia badań nad problemem grupy literackiej dla historii literatury, zwłaszcza współczesnej — o zdecydowanym obliczu socjalnym, zamyka tę pracę, którą należy przyjąć z pełnym uznaniem jako pozytywne osiągnięcie w dziedzinie pogłębienia naszej wiedzy o literaturze.

Jan Trzynałowski (Łódź)

Juliusz Kleiner, *Tragizm*, Lublin 1946, Tow. Nauk. K.U.L.

Juliusz Kleiner w swojej wnikliwej rozprawce o tragizmie daje nam nowe naświetlenie tego zagadnienia. Nie jest ono może zupełnie oryginalne i rewelacyjne wobec dyskutowanych szeroko poglądów usiłujących dotrzeć do jądra tragiczności. Faktem jest, że wielostronność i szerokotorowość aspektów dotyczących tego problemu świadczy o tym, iż mamy do czynienia z zagadnieniem, którego nurt nie ma granic skończoności, natomiast posiada tysiące rozgałęzień manifestujących się swoją uchwytnością podatną do zdeterminowania.

Teoretycy na ogół zgadzają się co do tego, że istotnym podłożem konfliktu tragicznego jest walka dwóch przeciwnych sobie sił, a więc przede wszystkim zła i dobra. Takie przeciwstawienie dwóch wartości jest według Maxa Schelera podstawowym czynnikiem tragedii. *Wiekuiasty kołowrót ustawicznego tworzenia i niszczenia bez celu poczęty i do żadnego celu nie zmierzający*—mówi Schopenhauer—*oto jedyny sens, a może lepiej jedyny bezsens istnienia. Tworzy, by tworzyć — niszczy, by niszczyć.* I dlatego według Schopenhauera samo istnienie jest tragiczne, a człowiek jest obciążony jego klątwą. Stąd prosty wniosek, że istota tragizmu sięga w sfery metafizyczne. Tak ją pojmuje Scheler mówiąc o konieczności tragicznej lub o tzw. idei przeznaczenia, tak ją rozumie Sobeski, dla którego podstawą tragizmu jest konflikt między wolnością i koniecznością, przy czym dylemat wynikający z tak paradoksalnego kontrastu znajduje swoje rozwiązanie w sferze absolutu.

Dla prof. Kleinera osią tragizmu stała się granica świadomości człowieka i jego istnienia (a więc pierwiastek transcendentálny zdecydował o tym, że tajemnica istoty tragizmu przenosi się w świat metafizyczny. Pogląd na ogół znany, został tylko bardziej sprecyzowany i znalazł swój symboliczny desygnat absolutu w śmierci. Według prof. Kleinera tragedia jest właśnie dramatem śmierci, a zetknięcie się z nią wywołuje wstrząs duchowy człowieka. *Rozwija się świadomość, że miarą wielkości człowieka jest postawa wobec śmierci.* Tajemnicza wzniosłość tej wielkiej niewiadomej, jaką jest śmierć, której najwyższym odpowiednikiem w świadomości ludzkiej może być jedynie psychiczny wstrząs, otwiera drogę do najgłębszych tajników duszy, prowadzi do głębokiej wiary w siły nadprzyrodzone. I tam tkwi podstawa rozwiązania zagadki bytu, w której znajduje oparcie istota tragizmu. Dlatego więc na szczyty tragizmu może się również wnieść, według prof. Kleinera, bohater nie walczący (np. Chrystus). *Odstania się to, co najgłębsze — tajemnica bytu, gdy łamie bohatera siła od sił ludzkich wyższa. Dlatego właśnie źródłem wszelkich tragicznych konfliktów jest niezależny od jednostki los.*

Poszczególne wywody prof. Kleinera nasuwają ciekawe spostrzeżenia. Problem tragizmu w umyśle tego wnikliwego badacza i uczonego, oparty na głębokim przeniknięciu olbrzymiego materiału teoretycznego od Arystotelesa począwszy aż do badań współczesnych estetyków włącznie, znalazł swój specjalny wyraz w obliczu tragicznej rzeczywistości doświadczeń ostatniej wojny. „Tragizm“ zawsze kojarzący się ze „śmiercią“, „los“, „wiara w przeznaczenie“, „poczucie człowieczeństwa“ — oto symbole myśli człowieka wplecionego w wir tych tragicznych doświadczeń. Mam wrażenie, że subtelne zgłębienie istoty tragizmu przez prof. Kleinera znajduje w nich swe źródło. Oto kilka charakterystycznych przykładów: *Tylko śmierć przedwczesna, tylko gwałtowne jej wtargnięcie stanowi tragedię. — Nie fakt samoistny śmierci wstrząsa; wstrząsa człowiek ginący. — Tragiczny jest ginący przedwcześnie człowiek wielkiej wartości. — Tragedia w pełnej mierze jest tragedią losu, bo siły walczące: los, i jednostka — są niewspółmierne. — Cała siła człowieka i cała głęb jego istoty przejawia się w obliczu skrajnych niebezpieczeństw w momentach patrzenia w oczy śmierci. Jest to najwyższa próba mocy.*

Powyzsze sądy są nie tylko wypowiedziami teoretyka i uczonego, ale przede wszystkim człowieka, który znalazł się w obliczu śmierci. A czyż takie doświadczenie tragizmu, zetknięcie się z nim w sposób bezpośredni nie jest najbogatszym wkładem dla teorii ujmującej doświadczenia cudze i własne w pewną syntezę?

I dlatego rozprawka kończy się mocnym akcentem świadczącym o wielkości problemu, którego wstrząsające rozwiązanie można znaleźć jedynie w obliczu nieskończoności: *Tragizm wiodący do odczucia i poznania praw moralnego świata — odstawia druzgocąco i podnosząco szczyty i otchłanie. Jest koniecznością spojrzenia na rzeczy ostateczne i na rzeczy najwyższe.*

Tadeusz Sivert (Łódź)

#### WŚRÓD CZASOPISM

Plon czasopiśmienniczy dwóch pierwszych miesięcy 1947 r. w zakresie zainteresowania literaturą jest liczebnie pokaźny, tematycznie zaś bardzo niejednorodny i rozstrzelony. Dlatego trudne jest zadanie sprawozdawcy, który wśród tego kramu rozlicznego gatunku w żaden sposób nie może znaleźć jakiejś osi krystalizacyjnej, jakiegoś wspólnego przedmiotu zainteresowania. Nie mamy ani żywszych polemik i dyskusji, ani powszechnie interesujących problemów. Zjawiskiem charakterystycznym jest, że literatura i sprawy literackie zajmują bardzo poślednie miejsce nawet na łamach pism, które uważają się za społeczno-literackie. Ktoś, kto zechciałby określić rolę literatury w życiu kulturalnym Polski tylko na podstawie ilości i jakości artykułów poświęconych jej w periodykach, mógłby uznać, że jest ona zjawiskiem nieinteresującym, któremu Polacy nie chcą poświęcić uwagi.

#### Literatura dwulecia

poza doraźnymi recenzjami nowości literackich, które przynoszą przede wszystkim *Odrodzenie* i *Kuźnica* została omówiona syntetycznie tylko raz. Opracował ją Stefan Żółkiewski p. t. *Kronika kulturalna* (Nowe Drogi 1947).

W kronice, której zadanie określone zostało jako praktyczne (przedyskutowanie podstaw polityki kulturalnej), omawia autor literaturę dwulecia. Zajmuje przy tym stanowisko marksistowskie, aby pod fetyszem formy dzieła literackiego dostrzec jego

istotną treść: wyrażany stosunek społeczny. Następnie stwierdza, że Polska przeżywa ważny proces budowania demokracji ludowej i że literatura nie powinna pozostać za tym procesem w tyle. Na ogół można powiedzieć, że pisarze nasi czujnie reagują na szeroko pojętą problematykę demokracji ludowej. Ale problemy te ujmują wąsko w ramach konkretnych sytuacji inteligencji. Przeprowadzają obrachunki z wadami postawy inteligenckiej w latach międzywojennych, ale te rozrachunki przerywają w połowie. Czyli, że trafnie stawiają zagadnienia, ale je błędnie rozwiązują. Za czołowych pisarzy dwulecia uważa autor Jastruna i Ważyka. Jako niepokojące zjawisko wymienia młodzież literacką, „pozbawioną kultury i rzemiosła, a bogatą w przeżycia. Chaotyczne bogactwo wstrząsających przeżyć, nad którymi zupełnie nie panuje, pcha tę młodzież ku ekspresjonizmowi, „który umożliwi bełkotliwe wyrażanie chaosu nierozumianej rzeczywistości; a raczej jej przeżyciowej, osobistej, zewnętrznej warstwy — reszta zostaje, jak zwykle w ekspresjonizmie, nienaruszona“.

Szkic swój uważa autor za gruby zarys, który ma znaczenie tylko jako pierwszy przybliżony wskaźnik kierunku dyskusji.

Artykuły monograficzne, wzmianki, wspomnienia.

Dawna literatura polska cieszy się większym zainteresowaniem. Mamy w tym zakresie kilka ciekawych i wartościowych pozycji. Na czoło wysuwa się naturalnie Mickiewicz. Pisze o nim Wacław Kubacki — *Ranieri Calzabigi pośród lektur filomackich* — (*Twórczość*, t. III, luty 1947 r. nr 2). Mickiewiczowski numer *Twórczości* (listopad 1945) przyniósł pięć nieznanymi pism filomackich poety. W jednym z nich Mickiewicz poleca Tomaszowi Zanowi przeczytać wstęp Cesalbiego do dzieł Piotra Metastasia. Nazwiska tego nie znajdują żadne encyklopedie, redakcja *Twórczości* zaś zaznaczyła że, „nie udało jej się dotrzeć do wydań Metastasia ze wstępem Cesalbiego“. Zanalizowawszy treść listu oraz zbadawszy współczesną literaturę dramaturgiczną, ustala Kubacki nazwisko krytyka: brzmi ono Ranieri Calzabigi, znany współpracownik Glucka w odnowieniu opery, uważany także za prawdziwego prawodawcę melodramatu.

„Odkrycie“ to pozwala autorowi włączyć w krąg lektur i zainteresowań młodego Mickiewicza twórczość literacko-muzyczną Glucka i Metastasia, czyli nowoczesną operę, która była ogniwiem pośrednim między klasyczną tragedią, a romantycznym dramatem. Wprowadzała bowiem pierwiastki fantastyczne i symboliczne, ludowość, uczuciowość i miłość przyrody. Pod względem technicznym zachowywała przepisy starożytnych, z wyjątkiem jedności miejsca.

Wpływ Metastasia w Europie był ogromny, rywalizował on z Racinem. W Polsce był znany, grywano go na scenach szkolnych. Myśl wskrzeszenia w operze tragedii antycznej czyli dramatu religijnego, znalazła odbicie w *Dziadach wileńskich*, których forma nosi wyraźnie znamię misterium operowego. Zainteresowanie Mickiewicza twórczością Metastasia, znajomość rozprawy Calzabiego, otwiera nowy widok na początki romantyzmu polskiego, poszerza jego podłoże, pogłębia tradycje.

Kult Metastasia w Polsce promieniował poprzez Puławy, w jego duchu tworzyli poeci stanisławowscy młodszego pokolenia: Książnin, Karpiński, Zabłocki, Woronicz i Niemcewicz. Karpiński nawet pod wpływem Metastasia pokusił się o dramat muzyczny. Głośny Teatralski (*Monitor* 1766) propaguje poglądy, przypisywane co prawda dotychczas wpływowi Johnsa, ale zawarte także w przedmowie Calzabiego.

Metastasio był przedstawicielem nowego stylu uczuciowego, dokonał także wielu innowacji technicznych (np. spopularyzował oktawę), słynął jako nadzwyczajny improvizator, objawiając cechy, które znamionowały uczuciowość sentymentalną i romantyczną: zapalał się i opadał z sił po swych popisach.

Zagadnienia literackie i teatralne, związane z melodramatem, żywe były w Polsce, kiedy Mickiewicz rozpoczynał swoją twórczość. Opera co prawda nie ożywiła tragedii greckiej, (złudne okazały się marzenia o polskim iloczasiu), ale ostatecznie przewyciężyła styl pseudoklasyyczny w literaturze. Rewolucji tej dokonał Mickiewicz w *Balladach i romansach*, biorąc za swój wzór formalny sielanki Karpińskiego.

Tadeusz Peiper w artykule *Dwie kreski do profilu Mickiewicza (Twórczość, r. III — 1947, nr 2)*. uważa za cechę trwałą psychiki poety jego dążność do organizowania życia: wystąpiła ona w nateżeniu szczególnie silnym w okresie filomackim oraz w późniejszej działalności politycznej, w której dokonywał on co prawda mylnych syntez, ale zdolny był do formułowania trafnych spostrzeżeń co do konkretnych zdarzeń bieżącej polityki.

Julian Przybóś — *Ręce za lud walczące (Odrodzenie, 1947, n. 8)*. Julian Przybóś przeprowadza ciekawą analizę wiersza Mickiewicza *Ręce za lud walczące* w brzmieniu ustalonym przez Kallenbacha. Zwraca uwagę na wątpliwości i niejasności, które nasuwa on wielbicielom poety. Następnie omawia tekst ustalony dla Wydania Narodowego pism poety i uznaje go, mimo tautologicznych rymów, nie za szkic, brulion, który miał być podstawą opracowania, lecz za wykończony utwór literacki o „żelaznej konstrukcji“.

*Sprawa Narodowego Wydania Dzieł Mickiewicza — (Odrodzenie 1947 nr. 8)*. Stefan Papée ogłasza wywiad z redaktorem Narodowego Wydania Dzieł Mickiewicza, drem Leonem Płoszewskim. Dowiadujemy się z niego, że tak potrzebne i oczekiwane wydanie, uchwalone na sesji Krajowej Rady Narodowej, nie jest realizowane z powodu braku funduszków. Prace redakcyjne, przynajmniej w zakresie pierwszej serii, są już przeprowadzone, rękopisy czekają na druk, ale sprawy finansowe, całkowicie od redakcji niezależne, są dotychczas nierozstrzygnięte.

Józef Słotwiński w artykule *O Michale Bałuckim (Twórczość, r. III, styczeń 1947 r.)* przypomina Michała Bałuckiego, który, żywy jako pisarz sceniczny, zapomniany został całkowicie jako poeta liryczny i powieściopisarz. Określa go jako pisarza, krążącego koło kilku słońc na raz: romantycznego, pozytywnego i mieszczańskiego. Za tragizm jego uważa fakt, że pociągała go liryka, liryczny szkic obyczajowy, duch czasu zaś narzucił mu służbę społeczną, głoszenie wartościowych ideałów. Krytycy też oceniali pozytywnie szlachetną tendencję, wybacząc pisarzowi niedołęstwo formy, czym doprowadzili do tego, że stał się „fabrykantem literatury“. Twórczość dramatyczna zaś była dla niego miejscem ucieczki od obowiązkowego dydaktyzmu, odsłaniała mu nowe możliwości humoru, szerszego i bardziej bezpośredniego wypowiedzenia się. Samobójcza śmierć pisarza kończy ten dziwny, pełen nieporozumień i konfliktów żywot.

(*Twórczość, r. III, zes. I 1947 r.*) ogłasza wspomnienie Johna Galsworthy'ego napisane w r. 1942, a ogłoszone w zbiorze *Castles in Spain*. Galsworthy ujmuje postać Conrada z dystansu uwielbienia początkującego pisarza dla potężnego i fascynującego twórcy. Określa go jako osobowość pełną czaru płynącego zarówno z żywej wy-

obraźni, wrażliwej duszy oraz subtelnego umysłu o dalekim zasięgu. Conrad bowiem potrafi przedstawić z równą sugestywnością sprawę szarego człowieka i najsubtelniejsze momenty twórczości, wykwit ultra-cywilizacji. Łączność Conrada z kulturą angielską nie jest przypadkowa (wcześniej i lepiej znał język i literaturę francuską), ponieważ cechował go ten sam instynkt wędrowni, który z Anglików zrobił wielki naród morski. Ale nawet na tle literatury angielskiej nikt nie przewyższył Conrada jako twórcy kolorytu, nazywanego „atmosferą egzotyczną”. „Angielska” jest także jego postawa etyczna, którą znający go określali jako „lojalność”, wierność wszystkim, co ukochał — wierność swej filozofii, pracy, przyjaciółom, nawet antypatiom. Wreszcie charakteryzuje jego wyznanie wiary, którą jest uznanie, że sprawą człowieka o męznym, nieustępliwym sercu jest stawianie czoła naturze.

Stanisław Okęcki — *Małżeństwo Conrada*, (*Twórczość*, r. III, styczeń 1947), Autor uzupełnia biografię Conrada danymi, zaczerpniętymi ze wspomnień żony pisarza, wydanych w r. 1936. *Joseph Conrad and his circle*. Kreśli dzieje miłości i „narzeczeństwa” Conrada, który dobiegł trzydziestego szóstego roku. Spotkawszy kobietę, która go zajęła i okazała wzajemność, postanowił nie szukać żadnych ideałów i skończyć ze starokawalerskim trybem życia. W żonie swej znalazł wierną, dobrą towarzyszkę życia oraz matkę dzieci, polotu ani możliwości intelektualnego współżycia nie znalazł, ale może go nie szukał. Małżeństwo Conrada uważa autor za główny powód tego, że pisarz do Polski nie wrócił: widocznie nie uważał za możliwe transplantowanie osoby wychowanej i zrosniętej ze środowiskiem małej burżuazji angielskiej. Wrażenia jej z pobytu w Polsce, tzn. jak je relacjonuje, czynią to przypuszczenie bardzo prawdopodobnym.

Lidia Łopatyńska — *Portret mieszczaucha* (Flauberta *Dykcjonarz komunalów*), (*Odrodzenie*, r. 1947, nr. I). Autorka przypomina stworzoną przez Henryka Monnier postać Józefa Prudhomme, która następnie zaciążyła tak na osobie swego twórcy, że przysiloniła go zupełnie. Postać ta dla literatury francuskiej jest odkryciem mieszczaucha, którego później wyszydza bezlitośnie Flaubert. Autorka omawia tu i podaje charakterystyczne cytaty z pozycji mało znanej, wydanej w trzydzieści kilka lat po śmierci Flauberta. Jest to *Katalog eleganckich opinii*, dla którego autor ma także „prywatny” tytuł *Dykcjonarz komunalów*, pomyślany jako uzupełnienie niedokończony powieści *Bouvard et Pécuchet*. Dykcjonarz ten w złośliwej, satyrycznej intencji pisarza miał być nie tylko apologią ludzkiej głupoty, ale także ludzkiego łajdactwa.

Karol Wiktor Zawodziński — *Kobieta wyzwolona w powieści Kraszewskiego* (*Kuźnica* 1947, nr 8). K. W. Zawodziński przypomina zapomnianą zupełnie powieść Kraszewskiego *Szalona*. Napisana na emigracji, prawdopodobnie w r. 1878, przedstawia ona wydarzenia z lat 1859—60, odmalowując środowisko studenckie polskie i rosyjskie w Kijowie oraz budzący się w nim radykalizm społeczny. Tendencją tej powieści jest ostrzeżenie, do jakiego rozpasania obyczajów dochodzi kobieta wyemancypowana, wstępująca w szeregi studentek i odrzucająca konsekwentnie tradycyjną moralność opartą na religii. Jednak konsekwencja artystyczna (kobieta, która przyjęła taki program, nie mogła być charakterem przeciętnym) kazała pisarzowi skreślić postać piękną, fascynującą swoją niezależnością intelektualną i w gruncie rzeczy prawością etyczną. Taka postać w naszej literaturze jest wyjątkiem. Sprawiedliwość zaś zmusiła pisarza do mówienia z sympatią o postaci,

która miała być odstrasającym przykładem. Powieść cieszyła się zainteresowaniem w Rosji i w Niemczech, w Polsce natomiast przeszła bez echa. Zwolenników emancypacji zniechęcała pewnie wiązaniem ze sprawą emancypacji uprawnienia wolnej miłości, przeciwników zaś razila swą uczuciową niekonsekwencją, która nie doprowadziła do potępienia zasad bohaterki.

Tadeusz Mikulski — *Niemcewicz na koźle (Zeszyty Wrocławskie, zesz. I, 1947)*. Przypomniawszy charakterystyczną dla epoki Niemcewicza podróżomanie omawia Mikulski wynaleziony przez niego typ podróży, mian. „podróż historyczną“, nową turystykę, którą można porównać z *Podróżą sentymentalną* Sterne'a lub *Podróżą bez celu* Skarbka.

W swych wędrowkach po Polsce, mających na celu poznanie pomników jej przeszłości, zawadził poeta także o Wrocław, który zainteresował go jako gród Piastów śląskich. Mikulski omawia dokładnie obraz miasta skreślony przez Niemcewicza w jego *Notatkach Wrocławskich*.

Alfred Wysocki — *Sienkiewicz w Wiedniu 1914 r. (Twórczość, r. III, styczeń 1947 r. nr 1)*. Alfred Wysocki ogłasza wspomnienia swe z r. 1914 z Wiednia, gdzie przebywało wielu Polaków ewakuowanych z terenów zajętych przez Rosjan. Na tym tle pokazuje sylwetkę wielkiego pisarza, zdążającego z Oblegorka do Szwajcarii oraz wspomina swoje usiłowania, aby dopomóc pisarzowi wydostać się z Wiednia. Wspomnienia kończy anegdotami relacyjnymi o metodzie twórczej Sienkiewicza.

Wiktor Hahn — *Wpływ Szekspira na polską literaturę dramatyczną (Teatr, 1947, nr 1—2)*. W krótkim, syntetycznym szkicu omawia Wiktor Hahn wpływ Szekspira na polską literaturę dramatyczną, uważając go nb. za jeden z najtrwałszych i najistotniejszych wpływów literatury zachodnioeuropejskiej. Zaczyna od pisarzy drugiej połowy w. XVIII jak np. Karpiński, Niemcewicz, Weżyk, zatrzymuje się dłużej przy Słowackim, którego uważa za najważniejszego „szekspirystę“ polskiego. Z kolei wymienia Korzeniowskiego, Szajnochę, Szujskiego, Stanisława Wyspiańskiego. Jako komediopisarz oddziaływał Szekspir na Aleksandra Fredrę i Ancezyca.

Stanisław Gerstmann — *„Wesele“ jako dramat symboliczny. (Twórczość, r. III, zesz. I, 1947 r. Obracając się w kręgu podręczników wiadomości o okresie Młodej Polski, charakteryzuje autor symbol jako ulubione narzędzie poetów tego okresu, w których twórczość dramatyczną wciskają się obce jej perwiastki: liryzm i fantazja. Następnie rozróżnia trzy typy teatru symbolicznego: w pierwszym widoczny jest pewien stopień realizmu w charakterystyce osób i sposobie przeprowadzenia akcji, drugi akcję realistyczną uwzględnia w bardzo małym stopniu, trzeci wreszcie (typ ibsenowski) — to dramat klasyczny, w którym symbol występuje na marginesie akcji. W dążeniu do zrealizowania swego postulatu pokazania życia duszy pisarze mogą posługiwać się dwiema metodami: imaginacyjną i symboliczną.*

Na tle tak pojętej teorii dramatu symbolicznego charakteryzuje autor *Wesele*; zjawy mają charakter imaginacyjny, zawdzięczają swój byt twórczej pracy wyobraźni poszczególnych bohaterów dramatu. (Za niewątpliwego autor uważa wpływ Hauptmanna na *Hanneles Himmelfahrt* oraz Hofmanna na *Der Tod und der Tor*). Wszystkie są także postaciami realnymi, konkretnymi, i choć należą do przeszłej epoki, życie ich zostało przedłużone aż do czasów współczesnych. Symbolizują zaś pewne siły, którymi żyją realne postaci dramatu, personifikują budzący się głos sumienia. Na tej podstawie określa autor *Wesele* jako dramat walki z wyrzutami sumienia.

W zakresie techniki Wyspiański stosuje obydwie metody: imaginacyjną i symboliczną. W ogólnej klasyfikacji *Wesele* należało by zaklasyfikować jako drugi z wymienionych typów dramatu symbolicznego tj. jako teatr duszy.

Stanisław Kolbuszewski — *Wizja Henryka Wtórego*. (*Zeszyty Wrocławskie* nr 1, 1947 r.). Autor zaczyna od stwierdzenia, że Wyspiański interesował się epoką piastowską zarówno jako myśliciel jak też jako artysta. Można go nazwać poetą epoki piastowskiej, który stylizował w swej twórczości założycieli państwa polskiego na modłę chłopską, dając im strój i zwyczaje chłopskie, urabiał ich język na gwarze krakowskiej z lekka archanizowanej.

W wycieczkach swoich zawadził poeta także o Wrocław i Legnicę. Znał więc z autopsji teren, na którym miała miejsce historia bohatera jego obrazu i rapsodu historycznego. Przypuszczać można, że wrażenia te przyczyniły się do powstania pomysłu poematu. Następnie daje autor dokładną analizę obrazu i poematu, wydobywając jego idee i łącząc go z późniejszą twórczością poety.

#### Teoria literatury, stylistyka

Juliusz Kleiner — *Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej*. (*Twórczość*, r. III, 1947, nr 1). Słowo jako materiał twórczości poetyckiej łączy się nierozzerwalnie z poczuciem osoby mówiącej. Rola podmiotu mówiącego może w poezji być rozmaita i od niej, nie od tematu zależy przynależność utworu do rodzaju literackiego. W epice funkcja podmiotu mówiącego ogranicza się do istnienia, opowiadający narzuca się świadomości czytelnika tylko samym faktem opowiadania. W liryce zaś słowo działa tylko jako wypowiedane przez kogoś, podmiot mówiący jest integralnym składnikiem liryki i posiada zawsze konkretną wyrazistość. Dramat zaś jest konstruowaniem, kształtowaniem podmiotów mówiących. Osobistość mówiąca zyskuje pełnię rysów, jakiej nie otrzymuje w liryce i w przeciwieństwie do epiki i liryki oddziela się od autora.

Na tej podstawie otrzymuje autor następujące definicje: epika jest poezją zobiektywizowanego tematu, który sam tylko zapełnia świadomość odbiorcy, poezją nieokreślonego bliżej podmiotu mówiącego, liryka jest poezją subiektywnego ujęcia tematu, poezją określonego podmiotu mówiącego, należącego do rzeczywistości pozaliterackiej, dramat zaś jest poezją subiektywnego słowa zobiektywizowanych, ukształtowanych odrębnie podmiotów mówiących.

Julian Przyboś — *O słuchu poetyckim* (*Odrodzenie* 1947, nr 3). Autor wychodzi od przypomnienia znanego faktu, że wiersze liryczne w obcym języku podbają się bardziej niż wiersze w języku ojczystym. Przyczyną tego zjawiska jest żądanie od języka liryki „dziwności“, musi być on inny, różny od naszego potocznego języka. I ta właśnie dziwność zachwyca nas w wierszu w obcym języku (przypomina tu Przyboś anegdoty o zachwytach nad pięknym brzmieniem niezrozumiałych obcych wyrazów). Stąd też wysiłek poety-liryka zmierza ku przywróceniu słowu jego dziwności dźwiękowej, zatraconej w automatycznej reakcji codzienności. Następnie przechodzi do określenia, co należy pojmować jako „dźwięczność“ czy walory dźwiękowe w wierszu. Zwraca uwagę na zatracającą się może, tym niemniej istotną łączność muzyki i poezji oraz na niewłaściwą ocenę dźwięczności poezji przez ludzi, dla których muzykę reprezentuje kabaretowa piosenka. Za powołanych do oceny natomiast uważa tylko ludzi znających i rozumiejących muzykę współczesną, ludzi,

którzy uznają, że „wiersz nowoczesny winien dźwięczeń analogiami do muzycznych kompozycji Szymanowskiego i Palestra“.

Stanisław Rospond — *Pisarz i jego słowo (Zeszyty Wrocławskie 1947, nr 1)*. Autor, językoznawca, ogłasza artykuł z pogranicza językoznawstwa i stylistyki, którego myślą najważniejszą jest podkreślenie konieczności współpracy między językoznawcą a pisarzem-twórcą. Powołuje się tutaj na przykład na Mickiewicza (zainteresowanie słownikiem Lindego) oraz na Żeromskiego.

Następnie charakteryzuje zdobycze stylistyki za granicą; wyróżnia tutaj niemiecką szkołę idealistyczną, pojmującą stylistykę jako część estetyki, oraz francuską szkołę stylistyczną, pojmującą zadania swe jako badanie cech indywidualnych wyrażania się jednostki, podczas gdy językoznawstwo analizuje cechy powszechnie.

Na terenie polskim stanowisko to reprezentuje Z. Klemensiewicz (*Charakteryzowanie języka osobniczego, sprawozdania PAU 1945, nr 7*). Za poważny brak polskiego językoznawstwa i stylistyki uważa autor brak słownika takich pisarzy polskich, jak np. Krasiński, Kołłątaj, Mickiewicz.

Dziedzina, w której konieczna jest współpraca pisarza i językoznawcy, są archaizmy i dialektyzmy. Wspomina tutaj nieudane, na błędnej intuicji tylko oparte, archaizacje, a właściwie fikcje archaizacyjne. W konstruowaniu języka archaicznego autorzy mają dwie drogi: 1. możliwie dokładną na podstawie odpowiednich studiów przeprowadzoną konstrukcję języka danej epoki; 2. *compositum* z archaizmów, archaizacji i nawet z form gwarowych. Analogicznie w przypadku dialektyzacji mamy do czynienia: a) z totalną dialektyzacją, wprowadzającą gwara jako wyłączny system językowy, b) z dialektyzacją częściową, przy której gwara, nie będąc jedynym systemem językowym, pełni rolę czynnika artystycznie kształtującego.

Za wzór właściwego stosunku pisarza do problemów i zdobyczy językoznawstwa uważa autor Marię Dąbrowską, przy czym powołuje się na jej ogłoszony w *Języku Polskim* artykuł pt. *Z wahań bieżącego języka*. Kończy uwagami na temat współczesnej polszczyzny: stwierdza związaną z warunkami społecznymi proletaryzacją języka, co uważa zresztą za zjawisko ogólnoeuropejskie. Ocenia je raczej ujemnie: pisarze bowiem, odmalowując np. grozę okupacji „rabią prawdę prosto z mostu, bez owijania w stylizacyjną bawełnę. ... Nie silą się na kunsztownie skonstruowane, wymuskane zdania. To są autentyki, nie tylko życiowe, ale i językowe, niemal prymitywne językowe. Nie krępują ich wyrazy, które nie mogą poszczycić się wiekowym rodowodem literackim.“

Stanisław Helsztyński — *Dziewięćdziesięciolecie G. B. Shawa (Odrodzenie, 1947, nr 2)*. Stanisław Helsztyński daje sylwetkę mędrca z Ayot St. Lawrence, kreśląc jego pobieżną biografię oraz informując o najważniejszych jego utworach. Charakteryzuje go jako początkującego literata, następnie jako działacza społecznego, wreszcie jako krytyka lansującego Ibsena i pod jego wpływem zajmującego się dramatem. Z utworów jego omawia szerzej *Widower's Houses, The Man of Destiny, Caesar and Cleopatra, Man and superman* i z nowszych zaś *Matolka z Wysp Nieoczekiwanych i Genewę*. Kończy zaś prorocstwem, że Shaw'owi nie grozi takie zapomnienie, jakiemu uległ John Dryden, że „osiem—dziesięć arcydzieł pozostanie po nim na zawsze“.

Zdzisław Skowroński — *Arcyheretyk współczesności — G. B. Shaw. (Teatr, r. 1947, nr 1—2)*. Zestawiwszy sprzeczne oceny jego twórczości, stwierdza,



że ich przyczyną jest fascynująca osobowość, intelekt, skala zainteresowań pisarza. Przypomina znaną przez jednego z krytyków angielskich formułę „arcyheretyk współczesności“ i omawia z tego punktu widzenia jego twórczość. Podkreślając równocześnie jako jej siłę i słabość „niepowagę“, postawę dziecka, psotnika, który ma w sobie jeszcze dużo pacholecej młodości duszy. Szczegółowiej omawia jego teorię siły witalnej, reprezentowanej przede wszystkim przez kobietę. Teatr Shaw'a charakteryzuje jako teatr dowcipnego, skrzętego ironią i inteligencją dialogu, opracowywanego kosztem zaniedbanej akcji.

Aleksander Serafin — *Emil Verhaeren (1885—1971) (Zdrój, 1947, nr 2)*. *Zdrój* przypomina 30 rocznicę śmierci wielkiego poety belgijskiego Emila Verhaerena. Autor daje króciutki zarys jego życia i twórczości, wymieniając pozycje najważniejsze. Rolę jego w dziejach literatury belgijskiej charakteryzuje w sposób następujący: „Wydobył on literaturę begijską z partykularza walońskich lub flamandzkich regionalizmów i wyprowadził ją w świat wielkich prądów literatury europejskiej i w świat ogólnoludzkich idei i dążeń“.

Informacje o współczesnym ruchu literackim za granicą.

Łazarz Kobryński — *O dramaturgii wojenej. (Teatr 1947, nr 1—2)*. Autor zaczyna od stwierdzenia, że dramaturgia okresu wielkiej wojny nie może poszczycić się ani jednym utworem, który przetrwałby drugą wojnę i był dzisiaj godnym popularyzacji. Dotyczy to nawet popularnej sztuki Sheriffa *Kres wędrówki*. Natomiast nieliczne utwory dramatyczne, które powstały w okresie drugiej wojny na wschodzie lub na zachodzie Europy reprezentują poważne wartości. Przede wszystkim cechuje je poczucie solidarności tych wszystkich, którzy byli po tej stronie barykady. Następnie jest to teatr „kameralny“, pozbawiony szumnych scen masowych, naśladowania wojny, jej ogromu i rozmachu. Dramat rozgrywa się we wnętrzu, złowieszczy odgłos wojny dochodzi spoza mieszkania. Dramaty te cechuje głęboko wewnętrzny nurt akcji. W ten sposób, konkluduje autor, teatr powraca poprzez wszelkie izmy, do najszczytniejszych jego tradycji: tradycji Teatru Człowieka.

Irma Kanfer — *Jean Paul Sartre jako dramaturg (Odrodzenie 1947, nr 5)*. Irma Kanfer informuje o dwóch wystawionych ostatnio sztukach Sartre'a: *Zmarli bez grobu* i *Godna szacunku ładacznica* oraz podaje ogólnikowo treść obu utworów.

Stanisław Helsztyński — *Wizerunek Johna Steinbecka (Odrodzenie, 1947, nr 5)*. Autor ogłasza artykuł informujący o działalności pisarskiej Johna Steinbecka, jednego obok Hemingwaya, Caldwell'a z najwybitniejszych pisarzy amerykańskich. Omawia jego początkową twórczość i początkowe niepowodzenia oraz ogromny rozgłos, który wywołały późniejsze jego książki, jak np. *Tortilla Flat* (1935), *In Dubious Battle* oraz *The Grapes of Wrath* (1939). Charakteryzuje postawę społeczną pisarza, jego zdecydowany, choć nie oparty o jakiś zrationalizowany program, protest przeciwko krzywdzie społecznej, przeciw wyzyskiwaniu człowieka przez człowieka.

Janina Kulczycka-Saloni

## KSIĄŻKI NADESŁANE

- Henryk Barycz — *Aleksander Brückner*, Wydawnictwo Zakładu Naukowego im. Ossolińskich, Kraków.
- Władysław Broniewski — *Komuna Paryska*, 1947, „Książka“.
- Jan St. Bystron — *Kultura ludowa*, Biblioteka Kultury, t. I, Trzaska, Evert, Michalski, Warszawa, Marszałkowska 51, 1947.
- Dante Alighieri — *Boska komedia*. Cz. I, Piekło; Cz. II, Czyściec; Cz. III, Raj; przełożyła Alina Świdarska. Przedmową poprzedził ks. dr Konstanty Michalski, Biblioteka Arcydział poezji i prozy, nr 10, 11, 12, Wydawnictwo M. Kot, Kraków.
- Maria Dłuska — *Prozodia języka polskiego*, Polska Akademia Umiejętności, Prace Komisji Językowej, nr 31, Kraków 1947. Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności.
- Bolesław Drobner — *Mickiewicz jako socjalista*, Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza“, Warszawa, 1947.
- Józef Feldman — *Problem polsko-niemiecki w dziejach*, Wydawnictwa Instytutu Śląskiego, Katowice 1946.
- Aleksander Fredro — *Zemsta*. Opracowała dr Mieczysława Romankówna, Biblioteka Arcydział Poezji i Prozy, nr 14, Wydawnictwo M. Kot, Kraków.
- Stanisław Furmanik — *Podstawy wersyfikacji polskiej*, Wydawnictwo Eugeniusza Kuthana, Warszawa—Kraków, 1947.
- K. I. Gałczyński — *Wiersze*, Biblioteka Białego Orła, Rzym, 1946.
- Konrad Górski — *Poezja jako wyraz*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1946, Księgarnia Naukowa, T. Szczepny i S-ka.
- Tadeusz Zbigniew Hanusz — *Dziennikarstwo*, St. Jamiołkowski i T. J. Evert, Spółka Wydawnicza, 1947, Łódź.
- Homer — *Iliada*, Biblioteka Narodowa, Seria II, nr 17, opracował Tadeusz Sinko, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.
- Jarosław Iwaszkiewicz — *Wiersze wybrane* 1946, „Czytelnik“.
- Juliusz Kleiner — *Problemy improwizacji Konrada*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Wykłady i Przemówienia, nr 21, Lublin 1947, Towarzystwo Naukowe K.U.L., Al. Raclawickie 14.
- Julian Krzyżanowski — *Początki poezji w Polsce*. Wiedza powszechna. Wydawnictwo popularno-naukowe, z cyklu: Literatura dawnej Polski, z. II, 1946, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“.
- Tadeusz Lehr-Spławiński — *Język polski, pochodzenie, powstanie, rozwój*. Biblioteka Wiedzy o Polsce, Wydawnictwo M. Arcta w Warszawie, 1947.
- Henryk Lewiński — *Zwizły podręcznik historii literatury polskiej*, 1946, Wydawnictwo Książek Popularnych w Krakowie.
- Liryka Romantyczna*, I, opracowała Z. Szmydtowa, Biblioteka Autorów Polskich, Trzaska, Evert, Michalski, Warszawa, Marszałkowska 51, 1947.

Ciąg dalszy w nrze 3.

**Nakładem Spółdzielni Wydawniczej »POLONISTA«**  
ukazały się jako wydawnictwo Towarzystwa Literackiego  
im. A. Mickiewicza Oddział w Łodzi

## **PRACE POLONISTYCZNE**

### **seria IV, rok 1940 – 1946**

Łódź, 1947, stron 272, cena zł 400.

Tom obejmuje prace z dziedziny wiedzy o literaturze.

Poza tym tom ten, pierwszy po wojnie, daje wspomnienia pośmiertne ofiar najazdu niemieckiego wśród pracowników na niwie polonistycznej oraz sprawozdania z działalności Towarzystwa Polonistów R. P. przekształconego w Oddział Łódzki Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza. Pozycją o niezmiernie doniosłym znaczeniu jest Diariusz kultury łódzkiej za lata 1939—1945, zawierający całokształt działalności uczonych, pedagogów i oświatowców zarówno w okresie pracy podziemnej, jak i osiągnięć w Odrodzonej Polsce. Z tego tytułu książka ta winna znaleźć się we wszystkich czytelnich, szkołach i ośrodkach oświatowych

Okregu Łódzkiego. Do nabycia we wszystkich księgarniach.

Skład główny: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych  
Łódź, Piotrkowska 123, tel. 127-62

---

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

DWUMIESIĘCZNIK

POŚWIĘCONY SPRAWOM NAUCZANIA JĘZYKA POLSKIEGO

wydawany przez Oddział Łódzki Towarzystwa Literackiego  
im. Adama Mickiewicza

Cena zeszytu pojedynczego zł 60.

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

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

---

### **SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA „POLONISTA”**

przyjmuje zapisy osób i instytucyj na członków Spółdzielni

UDZIAŁ ZŁ 1000, WPIS ZŁ 50.—

Zarząd czynny w poniedziałki od godz. 17-ej do 19-ej.

Łódź, Narutowicza 58, tel. 140-82

---

Zakłady Graficzne WINW — Oddział w Łodzi  
D — 017462

**PAŃSTWOWE ZAKŁADY WYDAWNICTW SZKOLNYCH**

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

Polecają następujące tomiki**BIBLIOTEKI POLONISTYCZNEJ***Budzyk K.*

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

*Skowronkówna I.*

Chłop polski w dziejach i literaturze. Teksty i dokumenty.

*Dąbrowska M.*

Wybór pism dla młodzieży.

*Michiewicz A.*

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

*Skowronkówna I.*

Antologia literatury dziecięcej.

**BIBLIOTEKI HISTORYCZNEJ***Manteuffel J.*

Książka w starożytności

*Manteuffel T.*

Feudalizm.

*Kaczmarczyk Z.*

Dzieje Śląska w wiekach średnich.

*Karwasińska J.*

Proces polsko - krzyżacki w Warszawie przed sześciuset laty.

*Widerszal L.*

Ruchy wolnościowe na Bałkanach.

*Kurkiewicz Wł., Olszewski W., Tałomir A.*

Odbudowa Państwa Polskiego w latach 1944 - 46.

*Popiołek K.*

Tragedia Śląska w czasie rewolucji husyckiej.