
Odczyty naukowe w IBL (streszczenia)

Biuletyn Polonistyczny 7/21, 70-80

1964

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

5. ODCZYTY NAUKOWE W IBL (streszczenia)

Prof. Konrad G ó r s k i: Dwa podstawowe znaczenia terminu "tekst" (27.II.1964 r.)

Terminem tekst filologowie posługują się od bardzo dawna, dotąd jednak nie posiadamy jego precyzyjnej definicji. Bardzo często spotykamy w wielkich słownikach znaczenie korelatywne lub specjalne, nie mające charakteru ogólnego i podstawowego. Tak więc za tekst uważa się to, co jest przedmiotem wykładu, komentarza albo słów, do których istnieje jakaś muzyka, albo wreszcie pewien typ czcionki drukarskiej.

Pierwszym człowiekiem, który użył przenośnie terminu textus dla oznaczenia zjawiska językowego, był chyba Quintilianus w swych "Institutiones oratoriae".

Nie śledząc dalszej historii tego słowa i nie analizując rozmaitych przypisywanych mu znaczeń przypomnijmy, że ostatnio zajęli się tą sprawą Kazimierz Wyka w swojej monografii o "Panu Tadeuszu" i rosyjski filolog-mediewista, profesor Uniwersytetu w Leningradzie D.S. Lichaczew, w dziele pt. "Tekstologija" (Moskwa-Leningrad 1962).

Z wywodów Wyki mają znaczenie dwa założenia, a mianowicie:

1. nie można utożsamiać tekstu z dziełem literackim, gdyż to ostatnie pojęcie ma znacznie większy zasięg semantyczny;
2. należy odróżniać w dziele literackim jego kształt i jego tekst.

Natomiast w rozważaniach o tekście, które snuje Lichaczew, na pierwszy plan wysuwa się stwierdzenie, że tekst jest wyrazem utworu za pomocą form języka, wobec tego wszystko, co nie odnosi się do form języka, a tylko do form grafiki, do przypadkowych błędów czy opuszczeń w piśmiennym przekazie danego dzieła, nie ma związku z jego tekstem. Podstawową rzeczą, która oddziela w przekazie piśmiennym zjawiska tekstowe od nietekstowych, to ich przynależność do faktów języka.

To ważne stwierdzenie zestawmy z poglądem Ingardena na wielowartościowość dzieła literackiego i z faktem, że warstwa pierwsza, językowo-brzmieniowa, jest warunkiem i fundamentem samej możliwości odbioru dzieła literackiego przez nas.

Tak dochodzimy do zaproponowania dwóch definicji tekstu, odpowiadających dwóm zasadniczym znaczeniom, jedynie ważnym dla ludzi zajmujących się tekstologią. Znaczenia te są organicznie związane z procesem powstawania dzieła literackiego i jego utrwalania, a zarazem wyznaczają właściwe zadanie tekstologii, jako samodzielnej gałęzi badań literackich.

A więc:

1. tekst jest to ostateczny kształt językowy nadany dziełu przez autora w wyniku twórczego procesu i wyrażający tę realizację intencji twórczej, na której osiągnięciu pozwoliły warunki powstawania dzieła i możliwości pisarskie tegoż autora;
2. tekst jest to graficzne utrwalenie wyżej określonego kształtu językowego, czyli po prostu graficzny zapis językowo-brzmieniowej warstwy utworu. Na pierwszym miejscu zostało postawione pojęcie tekstu jako kształtu językowego dzieła, czyli jego warstwy językowo-brzmieniowej. Skłonność do utożsamiania tekstu jedynie z zapisem jest następstwem faktu, że w ogromnej większości wypadków obcujemy z dziełem za pomocą cichej jego lektury, a więc na podstawie graficznego zapisu, ale to nie powinno wykołajać naszego teoretycznego myślenia. Możemy przecież zetknąć się po raz pierwszy z odbiorem dzieła na scenie, na estradzie.

Tekst - "zapis" nie może być wysuwany na czoło jako główne znaczenie tego terminu z dwóch względów. Po pierwsze dlatego, że nie ma - jak dotąd - w żadnym języku świata takich sposobów zapisu wytworów językowych, który by można uznać za adekwatny. Po drugie dlatego, że bardzo często zapis dokonany przez samego autora okazuje się błędny i jesteśmy wtedy zmuszeni do odtworzenia językowego kształtu dzieła zgodnie z rzeczywistą intencją twórczą autora, a wbrew jego własnemu zapisowi.

Wysunięcie na czoło znaczenia tekstu jako zjawiska językowo-brzmieniowego nie wyłącza możliwości, że w pewnych wypadkach i sama grafika może pełnić funkcję samodzielnego środka ekspresji artystycznej. Jeśli autor zamieszcza w swoim utworze list pisany celowo nieortograficznie, aby w ten sposób podkreślić prymitywizm umysłowy swego bohatera, albo jeśli świadome przeciwstawienie się obowiązującej ortografii jest wyrazem rewolucyjnej treści danego utworu (por. słynną ulotkę (Nuż w bżuhu), w takich wypadkach grafika stanowi niezależny od brzmienia słów środek wyrazu i musi być przez tekstologa uszanowana.

Jednakże istotny sens terminu "tekst" odnosi się przede wszystkim do kształtu językowego dzieła, czyli do jego warstwy językowo-brzmieniowej.

Ustalenie dwóch znaczeń terminu tekst w podany tu sposób, a mianowicie:

1. kształt językowy dzieła;
2. zapis graficzny tego kształtu - pozwala na precyzyjne sformułowanie zadań tekstologii.

Mamy dostęp do językowego kształtu dzieła literackiego tylko poprzez takie czy inne zapisy, przez najrozmaitsze przekazy o większej lub mniejszej autentyczności. Na ich podstawie możemy, czasem z wielką precyzją, a czasem tylko w przybliżeniu, odtworzyć historię tworzenia się językowego kształtu dzieła i jego ostateczną postać, zgodną z twórczym zamię-
rzeniem autora. To jest główne zadanie tekstologii.

W zestawieniu z podanymi tu podstawowymi znaczeniami terminu "tekst" wszelkie inne użycie tego słowa nie dotyczy istoty zjawiska przez ten termin nazywanego. Tu należą znaczenia korelatywne: tekst w przeciwieństwie do komentarza, do przypisków, do ilustracji, tekst słowny do muzycznej kompozycji, tekst główny (dialog) i tekst poboczny (didaskalia) w utworze dramatycznym, teksty do nauki szkolnej itd.

Prof. Maria J a n i o n: Rozwój marksistowskiej koncepcji romantyzmu w Polsce (12.III.1964 r.).

Marksistowska koncepcja romantyzmu na gruncie polskim ukształtowała się w ścisłej zależności i ostrej opozycji wo-

bec koncepcji badaczy tradycyjnych. Ignacy Chrzanowski w roku 1916, Juliusz Kleiner w latach 1900-1912 i Zygmunt Łempicki w latach 1922-1923 sformułowali swoje koncepcje romantyzmu. Chrzanowski charakteryzował romantyzm jako "bunt pierwiastków irracjonalnych przeciwko rozumowi". Dla koncepcji Kleinera, która wyrosła z inspiracji diltheyizmu i bergsonizmu, charakterystyczne było traktowanie romantyzmu jako przejawu przede wszystkim konfliktu jednostki ze światem. Zdaniem Kleinera romantyzm ciąży żywiołowo do przekształcenia się w mistycyzm religijny. Łempicki twierdził, że "romantyzm jest odrodzeniowym ruchem germańskim". Miał on płynąć z dwóch źródeł: z angielskiego historyzmu i niemieckiego mistycyzmu, scementowanych filozofią Kanta. Romantyzm jest w ujęciu Łempickiego pewnym typem poglądu na świat, którego decydującym składnikiem staje się dążenie do nieskończoności i odczucie nieskończoności.

Nowe propozycje, zasadniczo różniące się od ujęć tradycyjnych, wysunęli w okresie powojennym marksiści. Pewną rolę w początkowej niechęci marksistów polskich do badań nad romantyzmem odegrały znane sądy Mehringa, Lafargue'a, Łukacsa, Ignacego Fika, traktujących romantyzm jako "kompleks reakcji". Książka Stefana Żółkiewskiego pt. Spór o Mickiewicza (1952) ujęła na nowo większość podstawowych problemów naukowych z zakresu romantyzmu. W oparciu o książkę Żółkiewskiego skryształizowały się inicjatywy Instytutu Badań Literackich, przygotowujące grunt pod syntezę marksistowską. W tym wczesnym okresie badań skupiono uwagę na ustaleniu nowej, zaczerpniętej z historii idei periodyzacji epoki romantyzmu, dającej się streścić w formule: "Od szlacheckiego rewolucjonizmu do rewolucyjnej demokracji". Wskazano na wielowartościowość i wielofunkcyjność podstawowych cech romantyzmu. Rozwinięto badania nad tzw. romantyzmem krajowym, podjęto również problematykę romantyzmu i realizmu. Zajmowano się także związkami między romantyzmem a Oświeceniem.

Nową fazę, którą można datować od sesji poświęconej twórczości Słowackiego w roku 1959, cechuje pogłębienie i poszerzenie dawnej problematyki, czasem jej rewizja.

Odnosić należy próbę uściślenia zarysowanej już periodyzacji przez uwzględnienie związków wielu wybitnych pisarzy

romantycznych z ówczesnymi tendencjami mistycznymi. Na przykładzie twórczości Słowackiego daje się zarysować charakterystyczna linia rozwojowa wielkiego romantyzmu polskiego, prowadząca od uwikłanego w tragiczne kolizje indywidualistycznego buntu do mistycznego uzasadnienia rewolucji.

Reprezentowana przez Leszka Kołakowskiego (w rozprawie pt. *Mistyka i konflikt społeczny*) zasada nieredukowalności zjawisk religijnych przy jednoczesnym przyjęciu konieczności ich wyjaśnienia genetycznego staje się kluczowa również i dla romantyzmu, którego podstawę światopoglądową stanowi wszak swoiście religijna, "metafizyczna" czy "spirytualistyczna" interpretacja rzeczywistości. Tylko ta interpretacja może nas uchronić przed pośpiesznym likwidowaniem "obskuranckiej" rzekomo problematyki romantyzmu i umożliwić naukową charakterystykę jego stylu myślenia. Podjęła się tego Zofia Stefanowska w swej *"Historii i profecji"*.

Religijny emocjonalizm rewolucyjnego romantyzmu prezentuje na ogół nieuchronny związek między rewolucją a różnymi postaciami myślenia irracjonalnego i stanowi konieczne ogniwo w rozwoju historii idei od materializmu XVIII-wiecznego do programu Marksa.

W ostatnich latach pogłębiono też rozważania dotyczące wielowartościowości podstawowych cech romantyzmu, zwłaszcza zaś kwestia tzw. romantyzmu reakcyjnego mogła uzyskać dalsze oświetlenie wskutek badań nad Zygmuntem Krasińskim i Henrykiem Rzewuskim. Dokonywała się konfrontacja konserwatyzmu z rewolucją. Stąd wynikały charakterystyczne ambiwalencje tradycjonalizmu, w którym odnajdujemy pierwiastki swoistego progresywizmu i katastrofizmu, historyzmu i naturalizmu.

Podjęto metodologiczne rozważania nad całościową strukturą romantyzmu, a nie tylko nad rozpatrywanymi w izolacji jego poszczególnymi nurtami. W świetle tych rozważań sformułowano tezę o typowym dla romantyzmu polskiego strukturalnym powiązaniu konserwatyzmu z progresywizmem, o dialektycznej interferencji reakcjonizmu i rewolucjonizmu.

W centrum zainteresowań większości polskich badaczy marksistowskich zajmujących się romantyzmem znalazło się pojęcie

historyzmu. Ma ono szczególnie doniosłe znaczenie dla nowego ujęcia związków między Oświeceniem a romantyzmem.

Charakter romantyzmu domaga się też szerszej interpretacji w związku z problematyką alienacji, stanowiącej jeden z zasadniczych składników romantycznej koncepcji człowieka, a także z problematyką utopii rozumianej jako pewien styl myślenia, jako pewna postawa wobec życia. To, co nazywano "ucieczką od rzeczywistości", daje się bardziej precyzyjnie określić jako totalna obecność postawy utopijnej w romantyzmie.

Badacze marksistowscy nie zaniedbali prac nad stylem i gatunkiem utworów romantycznych, co pozwala sformułować również pewne istotne przesłanki koncepcji stylu romantycznego. Na przykładzie "Książ narodu i pielgrzymstwa polskiego" (Stefanowska), "Pana Tadeusza" (Wyka), "Beniowskiego" (Treugutt) rozważano najistotniejsze problemy stylu romantycznego i realistycznego. Badania te doprowadziły do zwrócenia uwagi na zróżnicowanie formuły stylu Mickiewicza i Słowackiego. Jednocześnie zaś badania nad twórczością Krasińskiego umożliwiły wniknięcie w zjawisko ekspresjonizmu czy manieryzmu romantycznego jako jednego ze stylów romantyzmu.

Przedstawione tu poszukiwania i badania stworzyły grunt dla nowej marksistowskiej syntezy romantyzmu jako stylu i światopoglądu.

Prof. Jan K o t t: "Dziewczyna chłopcem" w komediach Szekspira (26.III.1964)

Motyw przebieranki należy do najbardziej rozpowszechnionych w literaturze wszystkich krajów i w folklorze. Na jego rozległość i na różne przemiany wątku "dziewczyna chłopcem" zwrócił ostatnio uwagę J. Krzyżanowski w "Slavia Orientalis", XII. nr.2.

Odnajdujemy ten motyw u Aretina i Ariosta w najwcześniejszych scenariuszach comedi dell' arte i w zbiorach nowel włoskich, które służyły Szekspirowi za kanwę do jego komedii.

Motyw przebieranki "dziewczyna chłopcem" występuje w "Jak wam się podoba" i w "Wieczorze trzech króli". Przebieranka miała swoje uzasadnienie "życiowe": dziewczyna sama nie mogła

udać się w podróż i przebierała się dla bezpieczeństwa. Przebieranka miała również swoje uzasadnienie teatralne, stwarzała od razu sytuacje farsowe i qui pro quo. Ale w obu komediach Szekspira przebieranka wydaje się odgrywać rolę o wiele donioślejszą. W teatrze elżbietańskim chłopcy grali wszystkie role kobiece. Szekspir stwarzał postacie dziewcząt lub staruszek, które mogły zostać odegrane przez chłopców.

Ale co najmniej dwukrotnie Szekspir z ograniczenia własnej sceny uczynił instrument teatralny. Obie wymienione komedie wydają się napisane specjalnie dla teatru, w którym chłopcy grają role dziewcząt. Rozalinda przebiera się za chłopca i jako chłopiec uwodzi Orlanda, w przebranej Rozalindzie zakochuje się pasterka Febe. Viola w "Wieczorze trzech króli" przebiera się za Cezaria i służy jako paź księciu. Jest w nim zakochana, a w niej zakochuje się Oliwia.

Dziewczyna przebrana za chłopca jest chłopcem przebranym za dziewczynę. I to właśnie wydaje się fundamentalną strukturą artystyczną obu tych komedii Szekspira. Z tej podwójnej przebieranki wynikają niezmiernie interesujące konsekwencje dla interpretacji sztuk, i to zarówno w sensie czysto teatralnym, jak i filozoficznym.

Na ten dwuznaczny sens przebieranki wskazuje z dostateczną oczywistością chociażby imię Ganimeda, pod którym występuje przebrana Rozalinda. Ganimed od czasów starożytnych był symbolem pederastii. Przebrane za chłopców Viola i Rozalinda uwodzą mężczyzn jako dziewczęta i dziewczyny jako chłopcy.

Miłosny trójkąt: mężczyzny, chłopca i dziewczyny jest podstawowym wątkiem dramatycznym Sonetów Szekspira. Ich tematem zasadniczym jest niemożność ostatecznego wyboru między kobietą i chłopcem. Sonety mają swoją poetykę, erotykę i metafizykę. Chłopiec - "jasny chłopiec" z Sonetów porównywany jest wielokrotnie do efeba. Równie dostatecznie wyraziście przywoływana jest w Sonetach metafizyka platońska.

Motyw ten był uznaniem związku między mężczyzną i chłopcem za najwyższą formę duchowego powinowactwa. Wszystkie te elementy i zjawiska w filozofii, w obyczaju, w sztuce odnajdujemy we Florencji za Medyceuszy.

Zjawiskom tym towarzyszy odzycie mitu Androgyne, który splata się nieoczekiwanie z tradycją starochrześcijańską i platońską. Adam, pierwszy człowiek, był istotą stworzoną na podobieństwo boskie, a więc androgyniczną; Androgyne jest mitem o utraconym raju i pierwotnej harmonii.

W arystokratycznym kręgu Southamptonów odnajdujemy niemal wszelkie elementy metafizyki i erotyki sokratycznej. Był to okres bardzo zresztą gwałtownego oddziaływania kultury włoskiej na elżbietańską Anglię.

Jest rzeczą bardzo charakterystyczną, że w całej literaturze pastoralnej: włoskiej, francuskiej i hiszpańskiej występuje przebieranka. Oba mity: arkadyjski i androgyniczny wyrażają tęsknotę za złotym wiekiem i utraconym rajem. W obu mitach splatają się elementy tradycji chrześcijańskiej i antycznej.

Wydaje się coraz bardziej, że bez powiązania erotyki wczesnych komedii Szekspira i jego Sonetów z tradycją renesansową, a zwłaszcza z przemianami mitów o Androgyne i o Arkadii niemożliwa jest ani poprawna ich interpretacja, ani też nowa ich realizacja teatralna. Ale szekspirowska Arkadia jest jednocześnie anty-Arkadią, gdzie wyszydzona zostaje pastoralna iluzja. Szekspir tworzy własne archetypy kulturalne. Należy do nich Las Ardeński i Iliria.

Dr Alina W i t k o w s k a: O idylli Kazimierza Brodzińskiego (7.V.1964)

Problem idylli został potraktowany w referacie nie tylko jako opis bądź historia gatunku, ale jako część historii idei. Zajęto się więc głównie filozofią idylli oraz idyllicznością jako postawą wobec życia.

Dociekając owej filozofii idylli autorka zajęła się skrótowo genezą gatunku, wyszczególniając dwie motywacje: motywację psychologiczną i społeczną. Motywacja psychologiczna genezę sielanki upatruje w tęsknocie ludzi za niewinnością i szczęściem. Motywacja socjologiczna akcentuje przede wszystkim powiązanie sielanki ze swoistym protestem antyurbanistycznym i antydworskim.

Zdaniem referentki, zarówno argumenty psychologiczne, jak społeczne dotyczą tego samego problemu. Prezentacja bowiem określonych ideałów i filozofii życia jest podstawowym wyznacznikiem sielanki. Biorąc pod uwagę odmienne ujęcie sensu i charakteru świata idyllicznego występującego w sielance można by dokonać pewnej typologii idylli. W jednym z typów zostaje wyeksponowana problematyka utopii społecznej, w drugim zaś ujęciu dominuje problematyka transgresji zakazów obowiązujących w stosunkach międzyludzkich - przede wszystkim transgresji zakazów erotycznych.

Brodziński będzie powiązany wyłącznie z idyllą - utopią.

Mimo różnicy ideałów istnieje pewna wspólna filozofia idylli. Składa się na nią poszukiwanie istnienia bezalienacyjnego i pełnej autentyczności ludzkiego indywiduum, wolnego od więzów cywilizacji i życia społecznego.

Zainteresowanie prawem natury i naturą ludzką, jakie jest charakterystyczne dla Oświecenia, sprzyjało rozwojowi idylli, zwłaszcza w typie utopijnym. Oświecenie też dokonało największej, w dotychczasowej historii gatunku, reformy idylli, wprowadzając zmiany do jej statusu filozoficznego. Stało się to w dużej mierze za sprawą antropologii filozoficznej Rousseau i - później - za sprawą estetyki Schillera. Chodzi mianowicie o eksperymentalną tezę Rousseau, że możliwe jest "ukształtowanie człowieka naturalnego żyjącego w stanie uspołecznienia". Z kolei Schiller rozproszonym sądom i refleksjom Rousseau próbował nadać kształt tezy historiozoficznej, dotyczącej prawidłowości moralnego rozwoju społeczeństwa od hipotetycznego stanu natury, poprzez okres alienacji, do utopii przyszłości. Gatunek ten powinien prezentować współczesnych ludzi natury wyrosłych w świecie cywilizowanym, wśród skomplikowanych związków społecznych.

Postulaty Schillera spotkały się z szerokim oddźwiękiem zarówno wśród twórców, jak też licznych wówczas teoretyków gatunku. Stało się tak dlatego, że myśl o konieczności reformy idylli podjęto już wcześniej i przygotowano niejako grunt dla propozycji Schillera. Tu referentka omówiła szerzej artykuł Herdera "Teokryt i Gessner" z r. 1767, w którym dokonał

on efektownego zestawienia dwu stylów idylli, dwu postaw wobec świata, kpiąc z fałszywej idylliczności Gessnera.

Z późniejszych wystąpień teoretyków inspirowanych przez Schillera omówiono w referacie wystąpienie J.P. Richtera, który wprowadził podstawowe dla ówczesnej niemieckiej estetyki idylli pojęcie Beschränkung, czyli ograniczenia, zacieśnienia. Dawało się ono adaptować przez dążenia minimalistyczne, niosąc możliwość identyfikacji pojęcia ograniczenia z egocentryczną postawą filistra i jego maleńkim szczęściem rodzinnym. I w znacznej mierze tym tropem poszła praktyka idylli, zmierzając coraz wyraźniej ku epice. W tym punkcie omówiony został stosunek Hegla do idylli.

Ta faza rozwoju sielanki, reprezentowanego najpełniej przez "Luizę" Vossa, wniosła do dziejów gatunku ważką nowość - zdemokratyzowanie bohatera literackiego, którym stać się mógł dosłownie każdy. Idący tym tropem Herder uczynił z problematyki emocjonalizmu po prostu filozofię.

Przechodząc do omówienia poglądów Brodzińskiego na idyllę referentka stwierdziła, że poeta ten świadomie podjął się roli reformatora polskiej sielanki oraz że posłużył się w dużej mierze argumentami zaczerpniętymi z niemieckich dyskusji o idylli, które znał zarówno w zakresie argumentacji teoretycznych, jak też literackich. Ważne zwłaszcza wydają się inspiracje Schillera, Herdera i J.P. Richtera. Reforma idylli nie stanowiła jednak samoistnego problemu twórczości literackiej i krytycznej Brodzińskiego, ale była fragmentem szerszego programu, zmierzającego do wypracowania nowego modelu literatury narodowej.

W podstawowej grupie argumentów, które pozwoliły krytykowi uznać idyllę za wiodący gatunek literatury współczesnej, znajdowało się przekonanie, że rolnictwo stanowiło "naturalne" zajęcie Polaków i ono w indywidualny sposób ukształtowało charakter narodowy. Sielanka zaś stanowi niewątpliwy wykwit najbardziej autentycznego ducha narodu ukształtowanego w bezpośrednim związku z kulturą rolniczą.

Dalsze zainteresowania Brodzińskiego, poświadczone wykładami uniwersyteckimi i artykułem "O idylli pod względem moralnym", skupiły się głównie wokół filozofii idylli, jej współ-

czesnego bohatera i wychowawczych zadań sielanki. W tej sferze problemów najdobitniej dają się zauważyć powiązania koncepcji Brodzińskiego z rozważaniami niemieckich estetyków gatunku. I podobnie jak Herder nie wyznaczniki gatunkowe, lecz określoną świadomość moralną oraz filozofię życia uczynił cechą konstytutywną idylli. Przyłączył się w ten sposób do preromantycznej kampanii Herdera o rozbicie norm gatunku. Bliższy był wszakże Schillera i Jean Paula.

Oczywiście inspiracje Schillerowskie zostały przez Brodzińskiego swoiście strywializowane. U Schillera idylla funkcjonowała bowiem w szerszym filozoficznym systemie przewycięzania skutków alienacji. Natomiast u Brodzińskiego występuje właściwie zestaw dyrektyw praktycznego postępowania moralnego i społecznego, gruntujący przymierze idylli z ideami organicznikowskimi. Krytykowi chodziło jednak nie tylko o pochwałę użyteczności, ale także o ukazanie w idylli patriotycznego sensu życia człowieka wiejskiego krzątającego się wprawdzie w swoim ogródku, ale dla spraw ojczyzny.

Proponowana przez poetę doskonała wizja przyszłości została bowiem mocno sprzęgnięta z organicznikowską realnością i konkretnością postulatów, ze swoistym minimalizmem, nadającym tej utopii pozory pozytywistycznej trzeźwości. Stąd też wyobrażenia Brodzińskiego o polskiej Arkadii, na zasadzie praw niemal paradoksu, albo raczej kompleksu narodowego, są właściwie marzeniami o krainie skrzętnych gospodarzy.