

Zofia Stefanowska

"Roczniki Humanistyczne", V,
1954/1955, Lublin 1956, Towarzystwo
Naukowe Uniwersytetu Lubelskiego -
Wydział Historyczno-Filologiczny, s.
6 nlb., 379, 1 nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 49/1, 269-282

1958

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.

Biblioteka Narodowa jest wprawdzie wydawnictwem popularno-naukowym, ale zawsze uchodziła za wydawnictwo czyste pod względem poprawności tekstu. W omawianym wypadku ośmielę się twierdzić, iż poza przywróceniem kilku opuszczeń Raczyńskiego tekst nie jest, niestety, „wydaniem z rękopisu“: błędy językowe i przekręcenia Raczyńskiego tylko częściowo zostały usunięte, przybyły zaś na ich miejsce błędy nowe. Strona czystości językowej tekstu została wyraźnie zlekceważona. *Stan oświecenia* czeka nadal na poprawne wydanie.

Trzeba jednak obiektywnie stwierdzić, iż sprawa właściwej transkrypcji tekstu z drugiej poł. XVIII w., kiedy tak bardzo żywotne były przemiany w zakresie języka i pisowni, jest sprawą dość kłopotliwą i wydawca staje nieraz wobec różnych trudności, gdy chce możliwie wiernie przekazać tekst w jego aspekcie językowym. Poglądy na tę sprawę są bardzo różne — dyskusja mogłaby doprowadzić do uzgodnień.

Na tle ogólnych rozważań dotyczących kanonu wydawniczego, jaki wspólnie obowiązywać powinien w odniesieniu do przedruków, wydaje się słuszne opracowanie zasad transkrypcji dla tekstów z okresu Oświecenia.

Zofia Florczak

ROCZNIKI HUMANISTYCZNE, V, 1954/1955. Lublin 1956. Towarzystwo Naukowe Uniwersytetu Lubelskiego — Wydział Historyczno-Filologiczny, s. 6 nlb., 379, 1 nlb.

„W setną rocznicę mickiewiczowską“ Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego zaprezentowało gruby tom rozpraw i artykułów poświęconych wyłącznie niemal problemom wiedzy o Mickiewiczu. Jak w większości takich rocznicowych, okazjonalnych zbiorów, zestaw tematów jest wypadkową mickiewiczowskich zainteresowań współautorów, nie stanowi zatem jakiejś problemowej całości. Niemniej jednak przejrawszy uważnie zawartość tomu pokusić się będzie można o scharakteryzowanie kilku dominujących w nim tendencji.

Mickiewiczowski tom *Roczników Humanistycznych* stanowił również hołd dla Juliusza Kleinera z okazji pięćdziesięciolecia jego pracy naukowej. Zamieścił też krótki artykuł Kleinera pt. *Związek rozprawy Mickiewicza „O nowoczesnym malarstwie religijnym Niemców“ z francuskim odrodzeniem sztuki chrześcijańskiej*, artykuł stanowiący zapewne, podobnie jak wygłoszona i publikowana w r. 1956 rozprawa o *Konfederatach barskich*¹, ślad pracy wielkiego uczonego nad dalszymi tomami monografii mickiewiczowskiej. Dlatego dziś ze szczególnym wzruszeniem i żalem czyta się w *Rocznikach Humanistycznych* rozprawkę Kleinera, jedną z ostatnich jego prac publikowanych za życia. Artykuł Kleinera przynosi wiadomość o jeszcze jednym ogniwie łączącym publicystykę Mickiewicza z francuskimi myślicielami katolickimi, szczególnie z Montalembertem. Przytaczając francuskie dyskusje o sztuce religijnej, wyjaśnia Kleiner ge-

¹ Zob. J. Kleiner, *Rekonstrukcja dalszego ciągu „Konfederatów barskich“*. Pamiętnik Literacki, XLVII, 1956, Zeszyt Mickiewiczowski.

nezę tego, dość nieoczekiwanego, zainteresowania Mickiewicza dla malarstwa niemieckiego.

Ze studiów mickiewiczowskich Wacława Borowego *Roczniki Humanistyczne* publikują nie drukowany dotychczas szkic o *Wierszach patriotycznych Mickiewicza* i rozprawę O „*Ucieczce*“ *Mickiewicza*. Praca o *Ucieczce* znana jest już z *Pamiętnika Literackiego*, warto jednak nadmienić, że *Roczniki Humanistyczne* przynoszą lepszy, bardziej autentyczny jej tekst.

Rozprawa o *Ucieczce* dobrze wykazuje właściwości metody krytycznej Borowego: szczegółowa, acz nie nużąca analiza, oparta na tle porównawczym „wątku Lenory“, niepostrzeżenie prowadzi do wniosków ogólniejszych. Trafna interpretacja elementów *artyzmu Ucieczki*, od wersyfikacji i słownictwa aż po charakterystykę motywacji postępowania bohaterki, służy jako decydujący argument do końcowej rewizji utartych sądów o *Ucieczce*, krążących po naszej krytyce jeszcze od czasu studium Klaczki. Estetyczną wprost satysfakcję sprawia czytelnikowi śledzenie, jak luźne na pozór uwagi rozrzucone w rozprawie zbiegają się w punkcie kulminacyjnym — w zdecydowanej ocenie walorów artystycznych *Ucieczki*. Charakterystyka typu bohaterki i klimatu moralnego ballady pozwala z kolei Borowemu wysunąć sugestię co do niejasnej stale sprawy czasu powstania utworu. W ten sposób esej zamyka się jako całość, w której zaangażowane zostały wszechstronna wiedza, wrażliwość estetyczna, bystrość filologa.

Mniej wykończony charakter ma drugi szkic Borowego — o *Wierszach patriotycznych Mickiewicza*. Oczywiście, na 10 stronach tego szkicu znajdujemy wiele zaskakujących a odkrywczych stwierdzeń. Szczególną uwagą darzy autor wiersz *Do Matki Polki*, którego analiza jest najpełniejsza. I tu jednak odczuwamy pewien niedosyt wniosków. Wiersz to przecież wyjątkowy w twórczości patriotycznej Mickiewicza, wyjątkowy w swym całkowitym pesymizmie, tajemniczy jako świadectwo nastroju poety w miesiącach poprzedzających wybuch powstania. Świadczy w każdym razie o wielkim rozdźwięku — czy trwałym — między entuzjazmem patriotycznym młodzieży w kraju a poetą. Zestawiając ten wiersz z *Konradem Wallenrodem* Borowy zatrzymuje się nad zasadniczymi różnicami w wymowie obu utworów. Stwierdzenie na pewno słuszne, nasuwające jednak zarazem dalsze pytania, na które szkic odpowiedzi już nie przynosi.

Także i rozważania nad wierszami powstańczymi przynoszą uwagi skłaniające do dyskusji. I tak po pięknym rozbiórce *Reduty Ordon* zaskakuje nas sąd przyznający — w każdym razie z perspektywy współczesności — wyższość *Noclegowi*, jako bliższemu nam przez nasycenie realiami partyzanckimi. Odnosi się wrażenie, że na sądzie tym zaważyły skojarzenia aktualne w momencie pracy nad szkicem — ale odnoszące się przecież tylko do drugorzędnych elementów *Noclegu*, którego nie da się pomieścić w kategorii obrazka obyczajowego z życia partyzantów. Podobnie i ocena *Śmierci Pułkownika* budzi sprzeciw, brak w niej tak ożywczego a zwykłego w pracach Borowego rewizjonizmu w stosunku do utartych opinii. Trudno pogodzić się z wysokim szacunkiem wiersza, zastanawia, dlaczego tak wyczulony na prostotę poetycką krytyk nie zakwestionował motywu przebieranki w tym utworze, który — jak sądzić — zyskałby na eliminacji

końcowej pointe'y („Ach, to była dziewica...“). Inna rzecz, że straciłby na walorach doraźnie emocjonalnych.

Z teki pośmiertnej Tadeusza Makowieckiego *Roczniki Humanistyczne* publikują pracę *Ze studiów nad Słowackim* — analizę kompozycyjno-ideową *Kordiana*, *Anhellego*, *Beniowskiego*. W studiach tych dobrze odznacza się indywidualność autora — krytyka tonów i półtonów, poszukiwacza subtelnych odcieni artystycznych i ideowych. Krytyk nie stara się tu obalać koncepcji swoich poprzedników lub narzucać odmienny, nowy punkt widzenia na omawiane dzieła. Zamiłowanie jego idzie raczej w kierunku porządkowania, dopełniania i szlifowania bogatej tradycji krytycznej. Tak jest np. w studium o *Kordianie*, w którym autor od różnych stron sprawdza koncepcję *Kordiana* jako dramatu rozczarowań polskiego „dziecięcia wieku“. Koncepcję tę wykrywa w dynamice akcji, w narastaniu elementów realizmu, w kompozycji wreszcie, którą określa mianem „scho-dowej“. Paralelne do tej budowy jest pulsowanie bodźców literackich — od autoparafrazy wątków *Godziny myśli* i *Ody do wolności* (której związku z *Kordianem* ukazuje Makowiecki w rozmiarach większych niż jego poprzednicy) aż do III cz. *Dziadów*, a zwłaszcza *Improwizacji*, której oddziaływanie ujawnia się w postaci impulsów ideowych i stylistycznych, nie zawsze zapewne w pełni uświadomionych przez poetę.

Podobny charakter ma studium o *Anhellim*, uwydatniające liryzm utworu, rozwijany przez poetę w powracającym, „wachlarzowo“ komponowanym motywie przemijania. Uwagi o *Anhellim* stają się jednocześnie materiałem dla charakterystyki atmosfery intelektualnej twórczości Słowackiego w tym okresie, jego agresywnego krytycyzmu wobec uznanych wartości romantycznych i narodowych. „Bóg Słowackiego w tych latach jest — nieludzki, ale człowiek za to bywa — półboski“ (s. 211) — ku temu wniosкови grawitują wywody autora.

Bardziej zasadnicze są korektury wprowadzone przez Makowieckiego do charakterystyki *Beniowskiego*. A więc najpierw analiza znaczenia poszczególnych motywów, wydobyte na plan pierwszy motywu dygresji światopoglądowych, uwydatnienie „wariacyjnej“ budowy poematu. Krytyk trafnie wskazuje na niebezpieczeństwo przeceniania warstwy fabularnej bądź aktualno-polemicznej. Uwagę swą skupia na lirycznych treściach poematu, za naczelną wśród nich uznając „apoteozę spraw i zjawisk wielkich, młodych, prężnych, zdobywczych, mocnych“ (s. 216). Tak pojęty *Beniowski* jest całością zamkniętą w pięciu opublikowanych przez poetę pieśniach, dalszy wzrost poematu tłumaczy krytyk atrakcyjnością wątków fabularnych, których Słowacki „nie potrafił zogniskować koło nowego ośrodka problemowego“ (s. 220). Sądz ten, mocno ugruntowany w całej analizie, wydaje się trafny.

Studium Makowieckiego jest jedyną pracą nie związaną bezpośrednio z tematyką mickiewiczowską. Wszystkie inne pozycje tego tomu *Roczników Humanistycznych* dotyczą różnorodnych problemów mickiewiczowskich, od zagadnień wersyfikacyjnych po sprawy recepcji. Z pozycji tych tylko jedna reprezentuje ambicje syntetyczne w stosunku do twórczości poetyckiej Mickiewicza. Jest to rozprawa Czesława Zgorzelskiego *Człowiek jako element młodzieńczej poezji Mickiewicza*, wbrew ty-

tułowi wybiegająca uogólnieniami aż po liryki lozańskie. Rozprawa ta, mimo nieuchronnej dani splecionej „rocznicowym“ okolicznościom jej publikacji, przynosi dużo interesujących spostrzeżeń na temat dynamiki rozwoju poetyki Mickiewicza. I znowu wbrew tytułowi, nie tyle człowiek, ile problem ścierania się różnych stylów i metod poetyckich (zwłaszcza w dziedzinie kreacji bohatera) stanowi oś kompozycyjną rozprawy Zgorzelskiego. Dydaktyzm i idealizacja klasycystyczna jako punkt wyjścia, nowatorstwo problematyki i realizm psychologiczny jako punkt dojścia — oto szlak rozważań autora. Wyczerpujące wypreparowanie sprzecznych tendencji stopionych w jednym dziele literackim, ujmowanie problematyki bohatera Mickiewiczowskiego z perspektywy rozwoju — oto cechy krytyka, którym studium zawdzięcza najwięcej odkrywczych i trafnych obserwacji. Ze szczególnym zamiłowaniem traktuje autor kwestię ścierania się tradycji klasycystycznej i sentymentalnej z nowatorstwem romantyka i realisty — bo autor nie stawia (i słusznie) znaku równania między tymi dwiema tendencjami. Co więcej — Zgorzelski pokazuje, jak już w pierwszych, manifestacyjnie romantycznych utworach Mickiewicza romantyk wchodzi w konflikt z realistą. Z tych założeń wynikają najciekawsze strony rozprawy, poświęcone IV cz. *Dziadów*, wzajemnym stosunkom różnych nurtów problemowych dramatu, ich przeplataniu się i ścieraniu. Wnikliwa analiza głównych komponentów IV cz. *Dziadów* prowadzi Zgorzelskiego do wniosku, że nowatorstwo kreacji psychologicznej Gustawa-kochanka i wybuchowy liryzm tego właśnie nurtu stoi w opozycji do tendencji dydaktycznej utworu, a także do romantycznej koncepcji kontaktu człowieka ze światem nadprzyrodzonym. Koncepcja ta — niezależnie od rzeczywistych intencji autora — staje się dla czytelnika współczesnego zbyt ciężkim balastem, osłabiającym realistyczną wymowę studium psychologicznego.

Takich spostrzeżeń można by cytować więcej. Z drugiej strony nie da się zaprzeczyć, że — jak to często bywa w pracach syntetyzujących, poszukujących prawidłowości — autor pada niekiedy ofiarą zbyt rygorystycznie stosowanych własnych założeń teoretycznych. Wskazując na wybitną rolę konkretnych realiów, w rozbijaniu konwencji klasycystycznej i sentymentalnej, przypisuje Zgorzelski takie właśnie znaczenie elementom starożytności literackich w *Grażynie*. A przecież jeżeli *Grażyna* nie pozbawiona jest prawdy psychologicznej i walorów emocjonalnych, to właśnie dzięki licznym anachronizmom i aktualizacjom, a nie wbrew nim. Wniosek taki nasuwa się także uważnemu czytelnikowi dalszych wywodów autora.

Tak samo nie wytrzymują konfrontacji z materiałem historycznoliterackim rozważania Zgorzelskiego o prawdzie i fałszu w sztuce. Przede wszystkim tak ogólnikowo sformułowany termin nasuwa mnóstwo wątpliwości: czy chodzi o tzw. prawdę artystyczną, czy prawdę psychologiczną bądź naukową, czy wreszcie o wierność historyczną, prawdopodobieństwo szczegółów, realizm obyczajowy itd., itd. Przy jakimkolwiek z tych kryteriów się zatrzymamy, to sens jego będzie się zmieniał w zależności od epoki i konwencji literackiej. Być może, autorowi chodziło tu o wartości moralne sztuki. Ale czy mógłby wtedy twierdzić, że „utwór, który by mówił nieprawdę, nie jest właściwie dziełem sztuki, znajduje się na pewno poza granicami poezji właściwej“ (s. 12). Takie stosowanie kryterium „prawdziwości“

otworzyłoby tylko drzwi skrajnemu subiektywizmowi krytycznemu. Sam Zgorzelski zresztą podważa skutecznie walor obiektywny kryterium prawdy i fałszu stwierdzając, że decyduje tu „sumienie artysty i poczucie jego odpowiedzialności“ (s. 12), a więc czynniki wcale lub w niewielkim tylko stopniu podlegające naukowemu badaniu.

Stwierdzenia te nie zaciążyły poważniej na wartości rozprawy, ponieważ w praktyce musiała wyjść na jaw ich nieprzydatność. Z tym wszystkim autor niezupełnie uniknął tak groźnego w problematyce dynamiki rozwoju poetyckiego niebezpieczeństwa ahistoryzmu. Po bardzo pięknej analizie konwencji klasycystycznych i sentymentalnych w twórczości młodzieńczej Mickiewicza czytelnik odczuwa brak szerszego wprowadzenia pojęcia konwencji romantycznej (a rzadko który kierunek literacki tak prędko się skonwencjonalizował jak romantyzm) i częstszego odnoszenia praktyki poetyckiej Mickiewicza do praktyki współczesnych mu romantyków.

Konwencje poetyckie romantyzmu, konwencje w znaczeniu szerokim, nie tylko w sensie zbanalizowanych chwytów poetyckich, ale w ogóle jako zespół przyjętych w tej poetyce środków artystycznych (tak, jak się mówi o konwencjach teatru szekspirowskiego) — to jeden z najważniejszych, a rzadko poruszanych problemów krytycznych twórczości Mickiewicza (i w ogóle polskiego romantyzmu). O konwencji „unicestwiania motywów“ czy też „budzenia oczekiwań“ w *Panu Tadeuszu* wnikliwie pisał Kleiner w swej monografii, stanowiącej kopalnię nie zawsze dotąd należycie wyzyskanych, a jakże często odkrywanych sądów o poemacie. O ile jednak działaniem tej konwencji wyjaśnił autor wiele pozornych sprzeczności w konstrukcji akcji *Pana Tadeusza*, to sprzeczności w realiach utworu złożył na karb „prostego przeoczenia“². Problem ten podjął w *Rocznikach Humanistycznych* Konrad Górski w świetnym studium *Tadeusz z ręką na temblaku*.

Nie ograniczając się do samego tylko *Pana Tadeusza* wskazuje Górski na liczne sprzeczności w realiach *Dziadów* wileńskich i — częściowo już zbadanego przez krytyków pod tym względem — *Konrada Wallenroda*. Stwierdzenie, że we wszystkich tych dziełach napotykamy na podobne lekceważenie dla szczegółów, prowadzi Górskiego do wniosku, że mamy tu do czynienia nie z pomyłkami poety, lecz z „jedną z istotnych cech jego artysty“ (s. 97). Określa ją Górski (może nieco przejawiając) jako „metodę kształtowania fabuły tylko jako sztucznego rusztowania umożliwiającego przekazanie wartości, na których poecie naprawdę zależy [...]“ (s. 97). Metodę tę wiąże autor — na razie hipotetycznie — z konwencją powieści osiemnastowiecznej. W „technice świadomych niekonsekwencji“ (termin Szwejkowskiego, którego bardzo interesującą pracą o *Panu Tadeuszu* słusznie Górski przy tej okazji przypomniał), dającej autorowi dużo swobody w operowaniu drugorzędnymi realiami, widzi Górski furtkę, którą wkładały się do utworów Mickiewicza szczegóły autobiograficzne, niejednokrotnie nie uzgodnione z zasadniczym trzonem akcji. Przekonywającą argumentację znajduje ta teza w przykładach zaczerpniętych z IV cz. *Dziadów* i *Konrada Wallenroda*, wątpliwości nasuwa natomiast przytoczona również przez Górskiego historia z białą sukienką Zosi z I księgi *Pana Tadeusza*. Źródłem bo-

² J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 2, cz. 2. Lublin 1948, s. 180.

wiem twierdzenia o autobiograficznym charakterze opisu pokoiku Zosi (twierdzenia świeżo przypomnianego przez Leonarda Podhorskiego-Okołowa³) są *Listy z podróży* Odyńca, którego gdzie jak gdzie, ale tu na pewno można podejrzewać o — świadome czy nieświadome — kształtowanie wspomnień na wzór literacki, a więc w kierunku uzgodnienia szczegółów z wizją zawartą w *Panu Tadeuszu*. Teza Górskiego wydaje się tu krokiem wstecz w porównaniu z koncepcją Kleinera, wyjaśniającego scenę pierwszego spotkania Tadeusza z Zosią świadomym użyciem „metody unicestwiania zawiązków akcji“⁴. Przykład ten wskazywałby raz jeszcze na potrzebę bardzo ostrożnego gospodarowania biografiami pisarza w analizie dzieła literackiego.

Wzór takiej ostrożności i respektu dla autonomii dzieła literackiego dał Górski w tym samym szkicu, w subtelnej analizie relacji Gustawa z odwiecznin „domu nieboszczki matki“ (*Dziady* cz. IV, w. 772—816). Ież tu trafnych uwag o „intensyfikacji odtwarzanych uczuć“, o szczególnej logice motywów lirycznych, której nie należy podważać na zasadzie życiowego prawdopodobieństwa. „Każdy z tych motywów — pisze Górski, a stwierdzenie jego ma walor ogólniejszy — gra osobno i kolejno, w chwili zjawienia się następnego poprzedni schodzi ze sceny i byłoby zapoznawaniem faktu, że świat poetycki jest światem umownym, gdyby ktoś chciał wytykać tu logiczną sprzeczność. [...] Każdy z motywów szczegółowych służy tu do jak największej intensyfikacji odtwarzanego przeżycia, a sprawa ich uzgodnienia nie istnieje w ogóle jako problem artystyczny“ (s. 88).

Wskazanie na zasięg konwencji „świadomych niekonsekwencji“ (choć granica tego zasięgu pozostać musi tu i ówdzie rzeczą sporną) i na konieczność respektowania praw autora w tym względzie — stanowi niezaprzeczone *novum* w naszej „mickiewiczologii“ i jest cenną zdobyczą studium Górskiego. Problem wymaga — jak to stwierdza i autor — dalszych badań. Już lektura pracy Górskiego nasuwa niepokojące pytania. Jeśli Mickiewicz operował „techniką świadomych niekonsekwencji“ w dziedzinie szczegółów drugorzędnych, to czy wszystkie one pozostały równie drugorzędnymi w oczach współczesnego czytelnika, wychowanego na powieści realistycznej, przestrzegającej zasady pełnej motywacji i prawdopodobieństwa szczegółów? Batalie Boya i nie tylko Boya o moralność bohaterów *Pana Tadeusza* zdają się wskazywać na niebezpieczeństwo zakłócenia odbioru artystycznego dzieł Mickiewicza wątpliwościami o podobnym charakterze. Ten problem zresztą mniej dotyczy historyka literatury *sensu stricto*. Ale czy wątpliwości takie odczuwa tylko czytelnik XX wieku? Czy czytelnicy współcześni Mickiewiczowi bez oporów przyznawali poecie prawo do stosowania „świadomych niekonsekwencji“? Rzeczą wymagałaby osobnego prześledzenia.

I dalej. Dlaczego sprzeczności w motywacji i realiach *Pana Tadeusza* przykuwają uwagę krytyków od dłuższego już czasu, podczas gdy nikt nie przywiązywał specjalnej wagi do takichże sprzeczności w *Dziadach* i *Konradzie Wallenrodzie*? Powiedzmy, że w wypadku realistycznego poematu oczekiwanie czytelnika jest nastawione na zadośćuczynienie wszelkim postulatom

³ L. Podhorski-Okołów, *Realia Mickiewiczowskie*. II. Warszawa 1955, s. 90.

⁴ Kleiner, *Mickiewicz*, s. 179.

prawdopodobieństwa akcji i szczegółów, podczas gdy wobec utworów z racji gatunku już wybitnie romantycznych, z udziałem (jak w *Dziadach*) fantastyki, margines dopuszczalnych sprzeczności jest w odczuciu czytelnika znacznie szerszy. Ale czy wobec tego można przypisywać „świadome niekonsekwencje“ w utworach tak różnych jak II cz. *Dziadów* i *Pan Tadeusz* działaniu tej samej konwencji lub trwałej właściwości wyobraźni twórczej poety? Czy też może geneza tych niekonsekwencji jest w obu wypadkach różna? Te i podobne pytania pozostają jeszcze w zawieszeniu.

Rozważania nad tak (niezbyt szczęśliwie) zwaną problematyką formalno-artystyczną otwiera obszerna rozprawa Wandy Achremowiczowej *Uwagi o roli dźwięku w poezji Mickiewicza* (autorka ma tu na myśli opisy efektów dźwiękowych). Trzeba od razu powiedzieć, że studium zakrojone zostało zbyt ambitnie, aby rezultaty jego były zadowalające. Gdyby autorka zajęła się rolą dźwięku w określonym utworze lub grupie utworów (np. w balladach, bajkach, sonetach odeskich), starczyłoby jej zapewne miejsca i czasu na dokładniejszą analizę materiału i wyciągnięcie wniosków. Zbyt szerokie natomiast ramy studium sprawiły, że przynosi ono prawie wyłącznie materiał, co do którego klasyfikacji i opisu można w dodatku żywić niejednokrotnie uzasadnione wątpliwości. Łatwo pojąć, dlaczego Achremowiczowa rozważaniami swoimi objąć chciała całą poetycką twórczość Mickiewicza — celem jej była nie tylko ocena poezji Mickiewicza jako przekaznika świata dźwięków, ale — i przede wszystkim — ustalenie pewnych cech indywidualności twórczej poety, pewnych predylekcji artystycznych trwałych, niezmiennych lub ulegających niewielkim tylko zmianom — zależnie od okresu twórczości, gatunku, stylu itp. Zamierzenie ambitne i interesujące, zwłaszcza że badania nad indywidualnymi cechami artyzmu poszczególnych pisarzy leżały przeważnie w Polsce odłogiem (i to nie tylko w tzw. minionym okresie). Przyczyną jest tu, jak sądzę, duża trudność tematu, który obok wyostrzonego zmysłu krytycznego wymaga wielkiej erudycji w zakresie całej literatury epoki. Nie wystarczy bowiem stwierdzić, że jakiegoś pisarza cechuje trwale upodobanie do określonego środka artystycznego. Stwierdzenie takie nabierze waloru dopiero wtedy, gdy uzupełnione zostanie dowodem, że upodobanie to nie cechuje (w każdym razie w takich rozmiarach) innych pisarzy, zwłaszcza pisarzy tej samej epoki. Bez skrupulatnego przestrzegania tej zasady łatwo za trwałe cechy indywidualności badanego poety poczytać (jak to się trafiło i autorce omawianej rozprawy) cechy wspólne wszystkim dobrym poetom bądź wszystkim twórcom hołdującym tej samej poetyce. Nie co innego przecież niż brak szerszego materiału porównawczego ogranicza poważnie zasięg wniosków wzorcowego studium polonistycznego w tym zakresie, *Oblicza poetyckiego Bartłomieja Zimorowicza* Adamczewskiego.

Wydaje się również, że krytyk poszukujący indywidualnych cech artyzmu poety nie powinien organizować swej pracy według zbyt wąsko określonych kategorii, takich właśnie jak funkcja wrażeń wzrokowych, słuchowych czy dotykowych. Można się bowiem obawiać, że tylko w niektórych wypadkach da się dowieść w sposób oczywisty, że pisarz ma szczególną inklinację do jednej grupy wrażeń zmysłowych. Większość poetów, a zwłaszcza poetów dobrych, ucieka się do środków bardzo różnorodnych, przy czym

wybozem ich kieruje w stopniu znacznie wyższym, niżby to wynikało z powijmowanych cytatów, względ na charakter utworu, sytuację itd. Ograniczenie poszukiwań do ciasnych i sztywnych kategorii grozi zawsze krytykowi zatrąta perspektywy porównawczej i błędem na drodze nie dość ostrożnych wniosków.

Poszukiwanie indywidualności pisarskiej Mickiewicza nie jest trudem beznadziejnym, pod warunkiem jednak, że krytyk wystrzegać się będzie jak ognia ciasnych schematów, a także, że będzie posiadał odpowiednie doświadczenie i wrażliwość estetyczną. Proszę otworzyć rozprawę Borowego o *Ucieczce* na s. 61 i sprawdzić, jaki to czterowiersz ballady nazwał autor „najbardziej poetycko intensywnym“, „najbardziej manifestacyjnie mickiewiczowskim“. Ileż wniosków na temat „oblicza poetyckiego“ Mickiewicza wysnuć można z tego jednego cytatu, nieomylnie wybranego przez doświadczonego i wrażliwego krytyka.

Że Achremowiczowa dostrzegała niektóre przynajmniej z groźących jej niebezpieczeństw, świadczą umieszczone przez nią na końcu rozprawy postulaty. Że je ostatecznie jednak zlekceważyła, świadczy to, że mimo braku wielu podstawowych ustaleń nie zawahała się wystąpić z nie dość ugruntowanymi uogólnieniami. Do takich na oko ferowanych sądów należy np. twierdzenie, że u żadnego z romantyków polskich „dźwięk nie gra takiej roli w samej konstrukcji przedstawianej rzeczywistości, nigdzie nie jest tak celowo zharmonizowany z innymi elementami utworu“ (s. 138). Zdanie to dobrze ilustruje aprioryczny charakter wielu podstawowych twierdzeń pracy. Do takich milcząco przyjętych założeń należy opinia, że jedną z miar doskonałości poezji jest bogactwo przedstawionych w niej wrażeń słuchowych. Im więcej różnych dźwięków, tym lepszy utwór — powiedzmy, upraszczając. A dalej, że każdy opis efektu akustycznego ma walor autonomiczny, niezależnie od miejsca i utworu, niezależnie także od tego, czy jest on opisem odkrywczym czy zbanalizowanym, czy pełni funkcję nowatorską czy konwencjonalną.

W tym miejscu autorka zaprotestuje wskazując, że na s. 138 postulowała zbadanie kwestii nowatorstwa Mickiewicza — „akustyka“, a na s. 131 pisała już konkretnie o nowatorskim wyzyskaniu konwencjonalnego motywu echa. Rzecz w tym jednak, że bez takich podstawowych rozróżnień nie można prawidłowo wykonać nawet wstępnych, zamierzonych przez nią prac, to jest nie można należycie sklasyfikować zebranego materiału. Jakież bowiem wnioski wyciągnąć można z zestawienia, w którym figurują na równych prawach opis szumu puszczy litewskiej z IV księgi *Pana Tadeusza* z wątpliwą wymową dźwiękową symbolicznych „wichrów“ i „głębi“ z *Ody do młodości* (s. 108), w którym jako opis „swoistego ruchu duchowego nie pozbawionego elementów akustycznych“ przytacza się wiersze z *Widzenia*, w którym bez rozróżnienia cytuje się efekty dźwiękowe ballad, liryków miłosnych, wierszy refleksyjnych, *Konrada Wallenroda*, *Pana Tadeusza* itd., a nawet *Ksiąg pielgrzymstwa*. Metoda taka nie pozwala na ocenę wartości wyliczonych opisów akustycznych, na rozstrzygnięcie problemów takich, jak funkcja dźwięku w budowaniu nastroju ballad, jej stosunek do konwencji balladowej sentymentalnej i romantycznej (jęk, płacz, wycie psów, nocny szum wiatru itp.), elementy dźwiękowe bajek w odniesieniu do tradycji bajko-

pisarstwa polskiego, opisy dźwięków w *Konradzie Wallenrodzie* na tle poetyki romantycznej powieści poetyckiej, ewolucja opisów słuchowych u Mickiewicza itd., itd. Wreszcie na terenie tego samego nawet utworu nie wszystkie obserwacje akustyczne posiadają równą wartość. I tak w rubryce „odgłosy ptaków w *Panu Tadeuszu*“ nie wolno pominąć różnicy artystycznej między „gawędami rozwlokłymi“ wron soplicowskich a utartym obrazem skowronka „rannego wiosny dzwonka“, w którym jak przykry zgrzyt brzmi wspomnienie minoderyjnego stylu *Pierwiosnka*. A znowu nie w każdym utworze chodzi o konkretność i realistyczną dokładność opisów dźwiękowych: inaczej to wygląda w epice, inaczej w lirycy refleksyjnej czy dydaktycznej. Bywa, że nadmiar efektów dźwiękowych może zakłócać wymowę utworu — rzeczą krytyka jest weryfikacja zabiegów artystycznych poety, nie zaś przyjmowanie wszystkiego z aplauzem w myśl zasady „im więcej, tym lepiej“. Poważnym ostrzeżeniem dla autorki winien być tu fakt, że w rozważaniach jej mistrzom stosowania dźwięku okazuje się Mickiewicz zarówno w *Pani Twardowskiej*, jak w *Dudarzu*, że metoda jej nie pozwalała na hierarchizowanie wartości utworów, nie zakłada żadnego systemu ocen.

Nic też dziwnego, że ten „maksymalizm dźwiękowy“ naraża autorkę na zabawne nieporozumienia. Zgodnie z jej dźwiękowym nastawieniem „krótki płacz kobiety“ z wiersza *Do Matki Polki* jest określeniem ironicznym, „naruszającym myśl o zmienności uczuć kobiety-kochanki“ (s. 119). Tak jak wielkości bólu nie mierzy się długością płaczu (o czym Mickiewicz dobrze wiedział), tak wielkości poezji nie mierzy się ilością efektów dźwiękowych (o czym powinien wiedzieć krytyk)⁵.

Wiele interesujących spostrzeżeń przynosi artykuł Ireny Sławińskiej pt. *O strukturze słownej III cz. „Dziadów“*. Autorka nie ogranicza się do zasygnalizowania ogromnego bogactwa dramatu w zakresie słownictwa, metaforyki, stylów narracji, dialogu i monologu, funkcji wstawek epickich, pieśniowych itd. Obserwacjom jej przyświeca dążenie do wykrycia praw rządzących różnorodnością formalną tak wielką, że można mówić o *Dziadach* drezdeńskich jako o dramacie wielojęzycznym. Nie dlatego, że w dialogu pojawia się francuszczyzna i łacina, ale dlatego, że poeta w jednym utworze, przemówił językami tak różnych, tak świadomie kontrastowanych stylów. Słusznie autorka mówi tu o nowatorstwie i eksperymentatorstwie Mickiewicza, choć nie jest pewne, że istotnie — jak sądzi Sławińska — „nowość tę upatrywał sam poeta w strukturze słownej *Dziadów* [...]“ (s. 141). Wydaje się, że dla Mickiewicza ważniejszym terenem świadomego nowatorstwa była „ta akcja, która co chwila wzbija się w sfery idealne, aby opaść niespodzianie w szczególności życia codziennego, to ciągle przechodzenie ze świata rojonego do rzeczywistości“, żeby zaczerpnąć określenie z komentowanej przez Sławińską przedmowy do francuskiego wydania *Dziadów*.

Wielopostaciowość stylowa III cz. *Dziadów* sprawia, że zadanie wykrycia w chaosie formalnym dramatu idei porządkującej jest trudne. Komenta-

⁵ Skrajnie odmienną opinię o pracy Achremowiczowej wyraził Julian Przyboś (*Przegląd Kulturalny*, VI, 1957, nr 26), dla którego jest ona „ściśłą i sprawdzalną rozprawą“. Różnica zdań wynika, rzecz prosta, z odmiennych poglądów na kryteria „ściśłości i sprawdzalności“, a także z odmiennych potrzeb w tym zakresie.

torzy atakowali zazwyczaj ten problem od strony motywacji psychologicznej i sytuacyjnej dialogu poszczególnych scen czy nawet ich fragmentów. Literatura mickiewiczowska dostarcza w tym względzie wiele trafnych i cennych obserwacji, słabą jej stroną jest natomiast nieuniknione w takim wypadku rozproszenie uwag analitycznych, które nie przywracają tak rozpartywanemu dziełu jego jedności stylistycznej. Innymi słowy, zagadnienie, czy *Dziady* są całością artystyczną dzięki różnorodności stylowej, czy też wbrew niej, pozostaje nadal otwarte.

Sławińska zrezygnowała na ogół z takiej metody interpretowania materiału stylistycznego dramatu, idąc tu za pewnymi sugestiami Kleinera, które skrupulatnie odnotowuje. Czy odsunięcie tej bezpośredniej, psychologiczno-sytuacyjnej motywacji form stylowych było decyzją słuszną? Sądzę, że tak. Bogaty dorobek krytyczny w tej dziedzinie świadczy bowiem jednocześnie o tym, że drogą uzupełniania czy prostowania spostrzeżeń w tym zakresie nie udało się dojść do odkrycia zasady organizującej „strukturę słowną“ *Dziadów* jako całości, o ile zasada taka istnieje (a w odczuciu czytelnika istnieje). Odstąpienie od metody poszukiwania motywacji realistycznej da się też obronić na gruncie teoretycznym: *Dziady* nie są dramatem realistycznym (w każdym razie w ogólnie przyjętym znaczeniu terminu), toteż rządzą tu inne wyznaczniki niż proste prawdopodobieństwo psychologiczne wraz z determinantami sytuacyjnymi, historycznymi, społecznymi itd.

W poszukiwaniach swoich Sławińska wyszła z milczącego założenia, że III cz. *Dziadów* jest dramatem filozoficznym, że więc w sferze idei autora szukać należy przede wszystkim wyjaśnienia jego struktury słownej. Metoda ta pozwoliła autorce na zgromadzenie wielu interesujących obserwacji, nie okazała się jednak dostateczna dla przewyciężenia ogólnego wrażenia rozstrzelenia uwagi krytycznej, nie znajdującego przeciwwagi w sądach syntetycznych. Zapewne, wstępny charakter rozważań tłumaczy fakt, że krytyk znajduje się pod presją nie opanowanego jeszcze dostatecznie koncepcyjnie materiału. Sądzę jednak, że już ten początkowy etap pozwala na wyciągnięcie ogólniejszego wniosku.

Otóż niebezpieczeństwo zatracenia z oczu całości kryje się — jeśli wolno oprzeć się na wrażeniu uważnego czytelnika szkicu — w bezpośrednim odnoszeniu pojedynczych zabiegów stylizacyjnych do naczelnych idei dramatu. Autorka obraca się zbyt często w sferze pytań o znaczenie określonej formy: wstawki epickiej, pieśni, dialogu potocznego, w obrębie jednej sceny. Wydaje się, że droga do syntezy wiedzie poprzez pytania o funkcje różnych form wypowiedzi i kształtów stylistycznych na terenie całego dramatu. Dopiero wówczas bowiem można stwierdzić, czy badana forma ma swoje odpowiedniki w innych scenach, czy jej użycie obciążone jest określoną wartością ideową i wiąże się np. z zasadą misteryjnej dwudzielności, czy forma ta powraca regularnie (np. w momentach wzrostu lub spadku napięcia dramatycznego), czy jest czynnikiem wiążącym poszczególne sceny, czy też występuje tylko okazjonalnie, bez motywacji „wyższego rzędu“, ogólnoideowej. Niektóre z obserwacji Sławińskiej zostały tak właśnie sprobmatyzowane. Autorka mówi wtedy o paralelizmie pewnych układów (motywy przypowieści, dialog potoczny), o świadomym kontrastowaniu innych, o „polaryzacji“ niektórych zabiegów językowych (wulgaryzmy) lub typów dialo-

gowych („badanie“), które obsługują zarówno „prawą“, jak i „lewą“ stronę dramatu. Te właśnie spostrzeżenia są najcenniejsze i prowadzą do odpowiedzi na kapitalne pytanie w dziedzinie stylistyki *Dziadów*: o ile bogactwo typów wypowiedzi jest celowe, artystycznie i ideowo umotywowane? W jakim stopniu wzmacnia jedność dramatu, w jakim ją rozbija? Rola krytyka jest tu trudna, gdyż długotrwałe obcowanie z tekstem osłabia jego wrażliwość na różnorodność formalną *Dziadów* i skłania go do akceptacji wszystkich zabiegów poety jako słusznych z punktu widzenia wymowy ideowo-artystycznej dzieła.

Wyłącznie opisowe zadania stawia sobie Piotr Kuncewicz, autor rozprawy *O „Zdaniach i uwagach“ Mickiewicza*. Trudności mało opracowanego tematu tłumaczą tę ostrożność. Kuncewicz zajmuje się trzema wybranymi zagadnieniami: budową wewnętrzną aforyzmów, ich głównymi kręgami treściowymi, kompozycją cyklu. Najbardziej interesujące są rozważania o kompozycji cyklu *Zdań i uwag*. Zakładając, że układ cyklu jest celowy, podporządkowany pewnym zamierzeniom autorskim, Kuncewicz stara się wysledzić logikę tego układu. Postępuje tu rozważnie, zdaje sobie sprawę z dowolności wielu skądinąd pociągających hipotez, toteż jeśli nawet w rozumowaniu jego można by to i owo zakwestionować, ostateczny wniosek, sformułowany ostrożnie, brzmi przekonywająco. Na kompozycji cyklu zaważyły mianowicie — według Kuncewicza — dwie tendencje: tendencja dydaktyczna moralisty, który grupował aforyzmy na zasadzie tematycznej, oraz tendencja do urozmaicenia układu, wynikająca z obawy artysty przed monotonią. Niewątpliwie materiał do wnioskowania byłby obfitszy, gdyby autor szerzej i z większym przekonaniem zajął się treścią *Zdań i uwag*. Ostrożność jego w tym wypadku była przesadna. Ograniczył się do klasyfikacji tematycznej Mickiewiczowskich aforyzmów, opierając się zresztą na kryteriach najprostszych, które grożą pewną powierzchownością. Niemniej niektóre z odnotowanych przez Kuncewicza problemów treściowych *Zdań i uwag* (sprzeczność między ideałem pasywności i działania, tendencja do tragizacji szatana) wskazują, że miały on tu wiele interesującego do powiedzenia. Oczywiście, rzecz nie jest łatwa, a nawet, śmiem twierdzić, znacznie trudniejsza od klasyfikacji formalnej aforyzmów. Wymaga nie tylko cierpliwego zestawienia aforyzmów Mickiewicza z ich pierwowzorami (o co Kuncewicz z rzadka potraça), lecz również wciągnięcia obszernych materiałów z zakresu myśli religijnej romantyków. Rozważania takie pozwolą na wnioski sięgające dalej niż rezultat skrupulatnego badania budowy formalnej *Zdań i uwag*, który sprowadza się głównie do uwydatnienia ich lakonizmu i sprawności Mickiewicza w tym względzie. Być może zresztą, wnioski byłyby ciekawsze, gdyby autor zajął stanowisko wartościujące i podjął próbę oceny Mickiewiczowskich „myśli nieuczesanych“ na tle pozostałej twórczości poetyckiej, tak obfitującej przecież w zdania typu aforystycznego.

Dwa artykuły poświęcone są sprawom wersyfikacji Mickiewicza. Stefan Sawicki pisze o *Przerzutni u Mickiewicza*. Dobrze uargumentowana praca prowadzi do zaskakującego na pierwszy rzut oka wniosku: przerzutnia, która pełni początkowo u Mickiewicza określoną funkcję ekspresyjną, w późniejszym okresie zostaje od tej funkcji zwolniona i występuje coraz powszechniej jako jeden ze środków urozmaicenia rytmiki wiersza, nadawania mu naturalności. Coraz rzadziej natomiast pełni funkcję znaczeniową, w której

to funkcji — jak przypomina autor — dopuszczali użycie przerzutni nawet rygorystyci pseudoklasyści. Tak więc ewolucja przerzutni Mickiewiczowskiej jest jednocześnie odchodzeniem od zasad poetyki pseudoklasyckiej, a zarazem — co warto by może w artykule mocniej podkreślić — nawrotem do tej samodzielnej roli rytmicznej, jaką nadał przerzutni już Kochanowski.

W trudniejszej sytuacji znalazł się autor drugiej rozprawy wersyfikacyjnej, Ryszard Demby. Podjął on temat znacznie szerszy: *Tendencje sylabotoniczne w liryce Mickiewicza*, przy tym temat obszerniej potraktowany w pracy Marii Dłuskiej *O wersyfikacji Mickiewicza*, której autor artykułu nie znał jeszcze w okresie pisania swojej rozprawy. Czytelnik wszelako łatwiej trafi do syntezy Dłuskiej, gdzie znajdzie zresztą analizę większego znacznie materiału (także epiki i dramatu), analizę przeprowadzoną z szerszej perspektywy historycznej i — nie ma na to rady — zdradzającą ucho doświadczonego badacza wiersza.

W tak zapalnej i żywo dyskutowanej obecnie sprawie sylabotonizmu Demby nie idzie za anarchistycznymi podszeptami Budzyka, czy nawet bardziej umiarkowanym rewizjonizmem Zgorzelskiego, lecz trzyma się — zdaniem moim, słusznie — solidnej tradycji analizowania sylabotoników polskich w oparciu o teorię stopową. Jednakże brak w tej sprawie zgody między najwyższymi autorytetami odbił się w jego pracy w postaci pewnego zamieszania pojęciowego. Demby mianowicie skłonny jest traktować sylabotonizm Mickiewicza jako proste przekształcenie wiersza sylabicznego, w którym wzrastała metryczna funkcja akcentu. Teza taka, zwłaszcza w świetle ostatniej pracy Dłuskiej, jest uproszczeniem. Co więcej, autor zdradza tendencję (ale tylko tendencję) do traktowania Mickiewiczowskiego wiersza sylabicznego jako pewnej odmiany wiersza sylabotonicznego. Mówi więc o „sylabotonizmie o metrycznej funkcji akcentu w klauzuli“ w odróżnieniu od sylabotonizmu „miarowego“ (s. 244). Jest to już jawna aneksja, ponieważ we wszystkich wierszach sylabicznych Mickiewicza (i przygniatającej większości współczesnych mu poetów) akcent w klauzuli obarczony był funkcją metryczną i drogą takiego rozumowania można by przypisać np. *Pana Tadeusza* sylabotonizmowi, choć nie „miarowemu“. Na szczęście taka chwiejność pojęć występuje tylko w marginesowych uwagach Dembego, zasadniczy tok jego rozumowania wolny jest od nieporozumień terminologicznych.

Ogólnie biorąc rozprawa Dembego jest po pracy Dłuskiej trochę „przestarzała“. Ponieważ jednak powstawała niezależnie od książki wybitnej znawczyni wierszy, więc tu i ówdzie daje świadectwo pouczającej rozbieżności sądów, a nawet uzupełnia wywody Dłuskiej. I tak dobrze mówi o możliwościach wersologicznych Dembego, a także o jego wrażliwości rytmicznej i estetycznej piękna analiza liryka *Gdy tu mój trup...*, który Dłuska określa krótko jako „hiperkatalektyczny 5-stopowiec jambiczny“, „lekko tonizowany“⁶. Demby opisuje wiersz znacznie dokładniej, pokazując, jak poeta „wiąże [...] i wymiennie aktywizuje różne tendencje metryczne wiersza, które współdziałając w kształtowaniu swobodnego modelu rytmicznego przynoszą żywą grę rytmicznych modulacji [...]“ (s. 251). Obok zasady metrycznej

⁶ M. Dłuska, *O wersyfikacji Mickiewicza*. (Próba syntezy). Warszawa 1955, s. 31.

jedenastozgłoskowca jambicznego współdziała oparta na tradycji tendencja sylabowca 5+7, realizowana przeważnie w postaci wierszy z męskim spadkiem w średniówce (a więc 4 + 7). Autor umiejętnie pokazuje, jak współdziałają te dwie tendencje metryczne, składając się na specyficzną rytmiczną tego niezwykłego wiersza. Inna sprawa, że zapatrzony w zawiloci wersyfikacyjne liryka Demby zbyt łatwo wiąże „żywą grę rytmicznych modulacji“ z „wolną od konwencjonalnych ograniczeń myślą poety“ (s. 251), tak jakby regularność metryczna wykluczała śmiałość i swobodę wyobraźni poetyckiej.

Ostatnia grupa prac dotyczy dziejów recepcji i wpływów Mickiewicza⁷. Dużo pamiętnikarskiego uroku mają Feliksa Araszkieвича „wspomnienia lubelskie“ (*Romantyzm i romantycy w prywatnych polskich szkołach średnich w Kongresówce w latach 1906—1914*). Jerzy Starnawski jest autorem solidnej pracy materiałowej pt. *Zarys dziejów recepcji Mickiewicza w Lublinie i na Lubelszczyźnie*, do której na pewno wypadnie nieraz zajrzeć każdemu badaczowi tzw. kultu poety. Andrzej Wojtkowski dostarczył dwóch przyczynków obrazujących zasięg wpływów poezji Mickiewicza (*Przykłady z dzieł Mickiewicza w „Dokładnym niemiecko-polskim słowniku“ Mrongowiusza i Nawoływanie do zbratania się ludów w r. 1848 słowami „Ody do młodości“ w przekładzie niemieckim*). Do prac materiałowych zaliczyć również wypada rozprawę Zdzisława Jastrzębskiego pt. *Norwid o Mickiewiczu*. W przeciwieństwie jednak do wymienionych poprzednio jest to temat narzucający wprost konieczność oceny i interpretacji.

Gdyby autor sięgnął do źródeł krytycznego stosunku Norwida do poezji i ideologii Mickiewicza, mógłby dać piękną charakterystykę jego poglądów, mógłby też rzucić światło na niektóre cechy Mickiewicza jako poety i działacza, które tak denerwowały Norwida, ba, mógłby do rocznicowego tomu wnieść szczyptę zdrowego rewizjonizmu w stosunku do uznanych wartości patriotyzmu romantycznego. Jakaż tu kopalnia problemów! Choćby sprawa Norwidowskiego ataku na heroiczno-insurekcyjne ideały Mickiewicza. Atak organicznika niechętnego rewolucyjnym poczynaniom, niewątpliwie, ale czy ta formuła wyczerpuje problem, zbyt jednostronnie do tej pory oświetlany (i to niezależnie od sympatii politycznych interpretatorów). Jest to przecież i oportunistyczna krytyka rewolucyjnej utopii, ale i sprzeciw wobec szlachckiego gestu i nieliczenia się z rzeczywistością. A dziedzina kontrowersji estetycznych! Co w niechętnych sądach Norwida złożył wypada na karb różnic ideowych, co zaś wynika z jego opozycji w stosunku do poetyki trzech wieszczów, której wpływom sam zresztą ulegał? Frazesy o „poezji natury“ i „poezji kultury“ (s. 281) nic tu nie wyjaśniają, jako że określenie „poeta kultury“ chwyta tylko powierzchowne cechy twórczości Norwida, a Mickiewicza nie wiem kto zdołałby wepchnąć w kategorię „poety natury“.

Tak więc Jastrzębski stracił swoją szansę. Postawiony wobec dwóch sprzecznych ze sobą „świętości narodowych“ uchylił się przed wyborem, powściągnął własną opinię, która nieuchronnie musiałaby dotknąć choć w pew-

⁷ Tom zawiera jeszcze pierwodruk *Nowej Sofiówki* Czeczota ze wstępem i komentarzami Czesława Zgorzelskiego.

nej mierze jednego z wielkich autorytetów ideowych. Co prawda, tu i ówdzie spod obiektywistycznej relacji autora wyłuskać można sugestie, że jednak Norwid reprezentował punkt widzenia nowocześniejszy, bardziej realistyczny, że np. walczył o „inne, głębsze nieco rozumienie narodu“ (s. 272), „o kobietę żywą w literaturze, pełnoprawną obywatelkę społeczności [...]“ (s. 276) itp. Są to jednak uwagi przeważnie marginesowe. Autor ucieka od problemów. Jaskrawym przykładem tego rocznicowego oportunistu jest stwierdzenie, że atak Norwida na *Skład zasad* to „uderzenie z punktu widzenia logicznej precyzji sformułowań“ (s. 269).

Tak więc nieliczne i nieśmiałe komentarze autora nie mogą zadowolić czytelnika. Oczywiście, pozostaje wymowa pracowicie zebranych wypowiedzi samego Norwida. Niestety, w wypadku tego autora wymowa tzw. gołych cytatów jest zawodna. Norwid, nierówny jako poeta, jest również zaskakująco nierównym myślicielem: od naiwnie osobistych, nieznośnie apodyktycznych opinii zadowolonego z siebie samouka (którego tak świetnie sparodiował Artur Marya Swinarski) do przenikliwych, gorzkich sądów człowieka doświadczonego, a zawsze żarliwego ideowo. Przy pomocy wyrwanych z jego pism zdań dowieść można dowolnej tezy z zakresu problematyki tzw. światopoglądu poety (szczególnie gdy się lekceważy chronologię), jak to zresztą robiono z powodzeniem, o czym można się przekonać śledząc literaturę przedmiotu. Co więcej, Norwid przeważnie pisze swoje „rozprawki epistolarne“ (z których pochodzi większość cytatów Jastrzębskiego) stylem nieprostym, używając własnej, „znaczącej“ terminologii, operując chętnie metaforą i przykładem. Krytyk przyjmujący naiwnie indywidualne dziwactwa tego pisarstwa, wyrzekający się interpretacji zawilich dróg myślowych genialnego maniaka, nie robi mu dobrej przysługi. Czytelnika łatwo zmyli wyrwanymi z kontekstu cytatami. Największą zaś krzywdę wyrządzi sobie, gdyż straci w ten sposób dystans konieczny dla wydawania sądów i — chce czy nie chce — przyjmie punkt widzenia poety, gubiąc perspektywę historyczną i kryteria oceny, bez których historyk literatury nie wyjdzie poza szkolarstwo.

Zarzut poprawnego referowania, niechęci do ocen, braku własnego oblicza krytycznego da się — w różnym stopniu — odnieść i do niektórych innych prac zebranych w *Rocznikach Humanistycznych*. Problematyka formalnoartystyczna, oczywiście, powinna mieć pełne prawa obywatelskie, byle tylko prowadziła do jakichś wniosków. Ograniczenie pracy historyka literatury do gromadzenia obserwacji grozi katastrofalnym zubożeniem problematyki badań.

Nie chcę pomniejszać wartości sporów teoretycznych dla rozwoju nauki. Nie lekceważę różnic metodologicznych. Nie piszę o nich jednak z okazji mickiewiczowskiego tomu *Roczników Humanistycznych*, ponieważ sądzę, że z perspektywy lat różnice te stracą na znaczeniu, a historycy literatury dzielić się będą przede wszystkim na tych, którzy mają coś do powiedzenia, i na innych.

Zofia Stefanowska