

# Jan Józef Lipski

---

"Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka", Michał Głowiński, Warszawa 1962, Państwowy Instytut Wydawniczy, Polska Akademia Nauk - Instytut Badań Literackich, „Historia i Teoria Literatury. Studia”... : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/4, 598-610

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Głowiński, *POETYKA TUWIMA A POLSKA TRADYCJA LITERACKA*. Warszawa 1962. Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 274, 2 nlb. Polska Akademia Nauk — Instytut Badań Literackich. „Historia i Teoria Literatury”. Studia. Komitet Redakcyjny: Julian Krzyżanowski, Kazimierz Wyka, Stefan Żółkiewski. Sekretarz Komitetu Redakcyjnego: Aniela Piorunowa. [Seria:] „Historia Literatury”, 9. Redakcja serii: Maria Janion, Jan Kott, Zofia Szymdtowa.

*Poetyka Tuwima* jest dysertacją doktorską badacza należącego do młodego pokolenia polonistycznego, lecz od kilku już lat dobrze znanego ze swych artykułów naukowych i krytycznoliterackich. Ta niewątpliwie wybitna i pasjonująca książka stawia ciekawe problemy, wiele z nich rozwiązuje lub przynajmniej przedstawia propozycje ich rozwiązania. Cechuje ją ambicja stworzenia koncepcji, których wartość wyjaśniająca znacznie przekracza zakres spraw wskazanych w tytule. Głowiński co prawda skromnie zastrzega się, że nie tworzy teorii liryki i że przedstawiony przez niego ciąg rozwojowy form gatunkowych liryki w czasie stulecia nie pretenduje do pełności — niemniej jednak zawarte w jego książce rozważania teoretyczne o liryce stanowią dosyć wyraźny zarys teoretyczny, a przedstawienie stulecia rozwoju liryki polskiej stanowi z pewnością istotną i cenną próbę generalizacji, która ma mimo wszystko charakter całościowy i oryginalny, jakkolwiek rzeczywiście nie wyczerpuje możliwych aspektów, i chociaż autor nie bez racji zaznacza, że bardzo wiele w swych ujęciach zawdzięcza rezultatom prac Czesława Zgorzelskiego, Marii Renaty Mayenowej i Wacława Borowego. Teoretyczna świadomość i teoretyczne ambicje łączą się w tej książce z dużą sprawnością i inwencją historyka literatury, który umie sobie radzić nie tylko z generaliami, lecz i z konkretem, z twórczością konkretnego poety, z analizą poszczególnego wiersza. Celem i ambicją badawczą Głowińskiego jest jednak przede wszystkim kreślenie linii generalnych, synteza, uogólnienie. Tezy szczegółowe mają dla niego mniejsze znaczenie i przywiązuje on do nich o tyle tylko wagę, o ile ustalają miejsce badanego zjawiska w pewnym ciągu rozwojowym lub służą po prostu egzemplifikacji.

Taka postawa badawcza to coś więcej niż doraźnie dobrany punkt widzenia. To stanowisko filozoficzne, które określa pogląd autora zarówno na naukę, jak i na jej przedmiot. Muszę zaznaczyć, że postawa ta jest mi bardzo sympatyczna i bliska oraz że żywię przekonanie o jej dużej płodności — niemniej jednak sądzę, że może ona budzić i poważne, zasadnicze wątpliwości. Teoria nauki, która określa w sposób zasadniczy tę postawę, stawia przed badaczem określone cele i przeprowadza hierarchizację tych celów. Teoria ta ceni generalizację, stopień generalizacji jest w znacznej mierze skalą wartości osiągnięć naukowych. Już od dawna jednak jest przedmiotem sporu, czy w hierarchii celów poznania humanistycznego istotniejsze jest to, co powtarzalne bądź podległe prawidłowościom, czy to, co niepowtarzalne i nieprawidłowe, czy wobec humanistyki adekwatny jest nomotetyczny czy idiograficzny punkt widzenia. Wątpliwość tu zgłoszona ma w mniejszej mierze źródło w neokantystowskiej argumentacji — niż w obserwacji, która zdaje się wskazywać, iż funkcjonowanie poezji wiąże się raczej z „idiograficznym” nastawieniem odbiorców, że więc ujęcia inne, nawet skądinąd płodne, tyczą spraw zupełnie drugorzędnych z punktu widzenia funkcjonowania poezji, a nie jest bynajmniej oczywiste, czy w ogóle można mówić o poezji abstrahując od jej funkcji.

Głowiński należy do badaczy, dla których oczywistym celem humanistyki są

rezultaty nomotetyczne lub co najmniej typologiczne. Jest też zdecydowanym strukturalistą. Zdawać by się mogło, że nic naturalniejszego niż taka symbioza metodologiczna. Sądzę jednak, że i ta sprawa wymaga dyskusji.

Abstrahując tu od problemu, w jakiej mierze strukturalizm w humanistyce naszego wieku, będący niewątpliwie fragmentem tendencji skierowanych przeciw pozytywistycznemu atomizmowi, wspomagał raczej tendencje typologiczne i nomotetyczne niż idiograficzne (odpowiedź na tę kwestię nie wydaje mi się zbyt oczywista), proponuję przeprowadzenie krótkiej analizy znaczenia terminu „struktura” w książce Głowińskiego — i przyjrzenie się konsekwencjom tego rozumienia.

Głowiński (s. 33) powołuje się na pracę Joachima Metallmana z międzywojennego „Kwartalnika Filozoficznego”, zatytułowaną *Problemat struktury i jego dominujące stanowisko w nauce współczesnej*. Metallman posługuje się tam sformułowaniami, które spotkać można w wielu pracach temu tematowi poświęconych. Niestety, sformułowania te nie są zupełnie jasne. Struktura jest to „całość posiadająca sens”; konstatacja danych faktycznych nie ma jeszcze wartości naukowych, „trzeba odgadnąć ich znaczenie, trzeba włączyć je w całość posiadającą sens, tj. strukturę”. Gdy jednak Metallman pisze o „znaczeniu”, rozumie przez to chyba coś innego, niż gdyby pisał o znaczeniu nazwy, a sens struktury to chyba co innego niż sens zdania. Ale co mianowicie, tego Głowiński nie wyjaśnia. I trzeba dodać, że o ile można domyślić się znaczenia metafory „znaczenie” (chodzi prawdopodobnie o relację między danym elementem struktury a elementami pozostałymi), o tyle metafora „sens” jest mniej zrozumiała.

Z rozważań o stosunku między „ciągiem jako pewnym przebiegiem historycznym” a „ciągami jako opartą o ten przebieg konstrukcją myślową” (strukturą) dowiadujemy się, iż drugi jest „wyborem z pierwszego”, który „ma uwydatnić fakty najważniejsze, a także wskazać prawidłowości, jakie przejawiały się w jego kształtowaniu”. Wynikałoby z tego, że struktura jest to taki podzbiór określonego zbioru, który z pewnych względów będziemy traktować jako reprezentację zbioru. Z innych miejsc w książce Głowińskiego wiemy jednak, że strukturą jest dla niego również gatunek literacki. Gatunek literacki zaś to z pewnością nie podzbiór zbioru, złożonego z faktów lub jakichkolwiek konkretów. To raczej coś zbliżonego do modelu idealnego. Model zaś nie jest wyborem (choć z pewnością jedną z czynności wiodących do jego zbudowania jest jakaś selekcja, nie jest też reprezentacją. Ponadto zaś dowiadujemy się, iż „dzieło literackie jest strukturą” (s. 34), przy czym z pewnością przez „dzieło literackie” nie rozumie się wyboru, lecz przeciwnie — „wszystkie elementy” pewnej całości konkretnej, nie idealnej. A więc już trzecie rozumienie struktury!

Z postulatem badania struktur wiąże się nierozłącznie — i u Głowińskiego, i u tzw. strukturalistów — postulat badania „funkcji w obrębie struktury”. Trzeba natychmiast zaznaczyć, że również nie wiadomo dokładnie, co znaczy słowo „funkcja”. Zdaje się, że znaczenie tego słowa bliskie jest znaczeniu, z którym spotykamy się np. w naukach społecznych, bo już odległe od znaczenia, które nadaje temu terminowi psychologia (w psychologii właśnie doszło do konfliktu teoretycznego strukturalistów z funkcjonalistami), a zupełnie różne od znaczenia w logice matematycznej (tu najbliższa znaczeniowo byłaby bodajże „relacja”, za czym świadczą może sformułowanie: „wszystkie elementy [struktury] wchodzą między sobą w określone związki”, s. 34). Przede wszystkim nie wiadomo na pewno, czy owe „funkcje” zmieniają wartość elementów, czy nie (jeśli założyć, że element ma jakąkolwiek wartość poza strukturą, w izolacji). Po dokładnym przyjrzeniu się

analizom Głowińskiego, skłonny jestem sądzić, że w jego ujęciu „funkcja” nie zmienia wartości elementu (w takim razie zajście międzywyrazowe, z jakim mamy do czynienia w metaforze, modyfikujące semantycznie elementy metafory, nie mogłoby być traktowane jako „funkcja” o charakterze strukturalnym), co pozwala mu na dokonywanie udokumentowanych analiz. W innym bowiem przypadku (gdyby „znaczenie” elementu, o którym mówi Metallman, odpowiadało znanemu z semantyki terminowi „znaczenie”) analizy byłyby niezmiernie utrudnione, gdyż mielibyśmy do czynienia z całościami złożonymi z samych niewiadomych; nikt zaś nie umie rozwiązywać problemów, rozporządzając samymi niewiadomymi.

Jeśli nawet element struktury, związany relacjami („funkcjami”) z wszystkimi pozostałymi elementami, nie zmienia w tych relacjach swej wartości (tą „wartością” jest zaś jego znaczenie bądź inne funkcje semantyczne), nie usuwa to innych jeszcze trudności. Weźmy konkretne dzieło literackie. Jest ono strukturą. Strukturą jest też gatunek. Stosunek elementu „struktury I” (struktury dzieła) do „struktury II” byłby stosunkiem desygnatu do nazwy, przy czym znaczenie nazwy byłoby uformowane przez wskazanie na relacje („funkcje”) elementu w strukturze (mimo pozornego podobieństwa — nie ma to nic wspólnego z ujęciem Metallmanowskim, gdzie nie chodzi o funkcję oznaczania, spełnianą przez element struktury). Zbiór desygnatów oznaczonych przez elementy struktury byłby „strukturą III” („wyborem”, o którym mówi Głowiński). „Struktura III” jest zaś czymś zupełnie innym niż „struktura I”, choćby dlatego, że nie wchodzi w jej skład relacje („funkcje”) wyeliminowane przez wybór ze „struktury I”. Tak więc w konsekwencji dochodzimy do sprzeczności, do sytuacji, w której bądź „struktura I” nie jest strukturą, bądź jest nią, ale żadne twierdzenie dotyczące „struktury II” i „struktury III” jej nie tyczy. Przyczynę tego nazwałbym metafizyką struktury bądź mitologią struktury; mam tu na myśli owo gwałtowne pożądanie integralności, które znalazło wyraz w wielu antypozytywistycznych kierunkach w. XX, było nieuniknione, i co więcej — płodne, szczególnie w językoznawstwie, lecz które wymaga chyba już pewnego powściągnięcia i racjonalizacji.

Te zbyt szerokie jak na recenzję z jednej książki, a zbyt fragmentaryczne jak na wagę problemu uwagi mają swe usprawiedliwienie nie tyle w zgubnych konsekwencjach stosowania przez Głowińskiego wieloznacznego terminu „struktura”, bo konsekwencji tych autor zdołał uniknąć (głównie dzięki temu, że potraktował ów zadeklarowany przez siebie strukturalizm w sposób rozsądny i racjonalny, tzn. raczej jako dość ogólną i najzupełniej racjonalną dyrektywę rozpatrywania elementów całości w związku z całością, bez wplątywania się w konsekwencje mitologii struktury), ile raczej w roli, jaką ten strukturalizm odegrał w uformowaniu strony oceniającej i normatywnej pracy Głowińskiego.

Postawa reprezentowana przez Głowińskiego bynajmniej nie zakładała normatywizmu, a tendencje strukturalistyczne we współczesnym literaturoznawstwie raczej odcinają się od normatywizmu, co nie zmienia w niczym faktu, że niekiedy pod adresem strukturalistów zarzut normatywizmu bywa formułowany. Sądzę, iż zamiar normatywny obcy był również intencjom Głowińskiego, mimo to trudno przeoczyć, że książka jego te elementy zawiera i — co więcej — że odgrywają one w niej znaczną rolę.

Samo pojęcie „struktury” jest z tego punktu widzenia niejasne. Intencja, która towarzyszyła jego wprowadzeniu do literaturoznawstwa, była z pewnością intencją opisowo-teoretyczną, nie wartościującą. Trudno jednak nie zauważyć podobieństwa pojęcia struktury ze sławną w historii estetyki „wielością w jedności”, ta zaś z pewnością ma w historii aspekt nie tylko opisowo-teoretyczny.

Odpowiedź na pytanie, czy przedmiotem doznań estetycznych może być tylko to, co strukturalne, jest trudna, bo łatwiej sformułować postulat, że wszystkie części pewnych całości będziemy traktować jako elementy pozostające w określonych relacjach do całości i ze względu na tę całość, niż nadać terminowi „struktura” sens empiryczny, pozwalający odróżniać to, co strukturalne, od tego, co strukturalne nie jest. Być może, że cokolwiek bądź może posiadać cechy strukturalne, gdyż struktura nie musi mieć charakteru obiektywnego, lecz wyłącznie subiektywny, jako rezultat strukturalizacji dokonywanej przez umysł ludzki. W takim zaś razie owo „cokolwiek” spełniałoby warunek konieczny (bycie strukturą lub posiadanie struktury) do stania się przedmiotem doznań estetycznych. Bardzo by to jednak zmniejszyło przydatność terminu „struktura” w estetyce, odbierając mu wszelkie możliwości dystynktywne. Toteż ów warunek konieczny bywa przypisywany nie czemukolwiek, lecz określonym zjawiskom, przedmiotom itd. Stąd zaś już pół kroku tylko do estetycznej waloryzacji struktury (to, co niestrukturalne, nie jest bowiem wówczas estetyczne), a więc i do normatywizmu. Jeśli zaś okaże się, iż strukturalność może być stopniowana, system normatywny jest prawie gotów.

Według Głowińskiego zaś strukturalność jest stopniowalna. Dowodów na to, że takie jest przekonanie Głowińskiego, dostarcza *Poetyka Tuwima* mnóstwo. Tak więc „wielcy romantycy” i „krecjonści” XX w. są to po prostu strukturaliści; oczywiście w innym znaczeniu tego słowa niż to, z którym mamy do czynienia w metodologii humanistyki: są oni poetami tworzącymi poezję o wysokim stopniu strukturalizacji, a zarazem dwoma pozytywnymi (w ocenie) biegunami, między którymi zawiera się poezja stulecia. Tak więc „wielkich romantyków” cechuje „nieprzypadkowość związków zachodzących między deklaracją liryczną a konstrukcją obrazową” (s. 52), „obraz [który] stanowi logicznie zbudowaną i konsekwentną całość” (s. 53), „jedność i zgodność elementów” (s. 56), „dyrektywa zgodności między deklaracją liryczną a sferą wyglądown” (s. 57). U „krecjonistów” (Leśmian, Przybóś) „zjawiska świata zewnętrznego i przeżycia wewnętrzne podmiotów traktowane są jako jednorodna rzeczywistość” (s. 83), „obraz jest [...] całością zorganizowaną” (s. 84), „w ten sposób kształtuje się jedność konstrukcyjna” (s. 84), „powstały [...] warunki dla pełnej jednolitości kompozycyjnej” (s. 87), „stosunek między deklaracją liryczną a obrazem poetyckim [...] tworzą [...] jedność”, „postawa krecyjna tworzy więc wszelkie warunki dla jedności konstrukcyjnej, znanej już z poezji wielkich romantyków” (s. 88).

Inaczej przedstawiciele „poetyki romantyzmu drugorzędne” (bo zresztą czego dobrego można oczekiwać po czymś, co jest drugorzędne?) — ich „wiersz liryczny budowany jest w oparciu o poszczególne części przedstawieniowe, nie składające się na jednolity system” (s. 55), „sfera wyglądown zaczęła podlegać stopniowej atomizacji”, „obraz zaczął podlegać dekompozycji. Stawał się zbiorem rozproszkowanych, nie układających się w całościowy system drobni, jako zespół pozbawionych najczęściej wewnętrznej logiki” (s. 59), „poszczególne elementy obrazowe nie zazębiają się”, „są to jakby odrębne cegiełki” (s. 60), związki są dowolne i przypadkowe (s. 66). Nie lepiej jest z liryką pozytywistyczną: sfera wyglądown nie tworzy zwartego systemu (s. 69) itd. Dno upadku jednak — to Młoda Polska: cechuje ją „luźność i nieskoordynowanie zestawień przedmiotowych” (s. 71), „element wnoszący pierwiastki obrazowe jest na ogół przypadkowy (tym bardziej że w liryce młodopolskiej bardzo często nie wchodzi on w związki z sąsiednimi fragmentami obrazowymi, nie tworzy z nimi jednolitej całości)” (s. 75). Gorzej: monolog młodopolski „stanowi strukturę wewnętrznie sprzeczną” (s. 73);

o innej zaś sprzeczności mówi autor na s. 76; tu już w ogóle, prawdę mówiąc, nie wiadomo, czy wolno jeszcze mówić o strukturze. Luzem chodzące, a nawet sprzeczne elementy nie stanowią przecież, *ex definitione*, struktury!

Może niektóre z tych sformułowań mogłyby być wzięte za twierdzenia opisowe. Ale wątpliwości rozproszy rozdział pt. *Upraszczenie romantyków*, którego sam tytuł zawiera zarzut symplifikacji przeciw „drugorzędnym romantykom”. W rozdziale tym, gdy sięga się po egzemplifikację z Zaleskiego, podkreśla się zarazem stosowanie wobec tego poety taryfy ulgowej, co polega na posłużeniu się „jednym z najlepszych w twórczości tego poety” wierszy (i oto, co mimo to znajdujemy: dekompozycję i atomizację!). Liryka ta jest „cofnięciem się do liryki sentymentalnej” (s. 63), i na koniec — Głowiński stwierdza „moment regresji artystycznej” (s. 64).

Być może, iż chętnie zgodzimy się na twierdzenie, według którego Zaleski jest wobec Mickiewicza poetą drugorzędnym, i nie budzi też specjalnego zdziwienia osądzenie liryki Bohdana jako „regresu artystycznego” wobec liryki Adama, ale w innej płaszczyźnie, w tej mianowicie, gdzie prezentuje się swe gusty. Z tego, że coś jest zdekomponowane i zatomizowane, niewiele jeszcze wynika bezpośrednio dla dowodu na obiektywność oceny. Tego — mam wrażenie — jeszcze nikt nie umie w sposób naprawdę naukowy dokonać.

„Strukturalizm” Głowińskiego jako poetyka normatywna jest tylko szczególnie interesującym aspektem jego normatywizmu, lecz nie wyczerpuje zagadnienia.

Drugi aspekt — to wybór światopoglądowy. Głowiński preferuje określoną wizję świata — nie odpowiada mu inna. Najwyraźniej zostało to powiedziane w rozdziale *Monolog młodopolski*: „w poezji tej nie istnieje w zasadzie nic poza podmiotem lirycznym” (s. 72; to z tego nb. wynika, zdaniem Głowińskiego, wewnętrzna sprzeczność struktury monologu młodopolskiego, o czym już była wyżej wzmianka); rezultaty tego, zdaniem autora *Poetyki Tuwima*, są bardzo istotne: „dążenie do uproszczonej konfesyjności”, „uproszczenia i symplifikacje” (s. 73) itp. zjawiska, których samo już nazwanie nie brzmi jak komplement. Głowiński po prostu nie lubi solipsyzmu, czemu zresztą daje wyraz w wielu miejscach swej pracy, choć może nigdzie tak jasno, jak tu. I znowu: można z nim się zgodzić lub nie (solipsyzm budzi i we mnie pewną nieufność oraz szereg merytorycznych wątpliwości), lecz nie wydaje się, by związek z solipsyzmem klęsk, które spadły, zdaniem Głowińskiego, na lirykę polską w okresie modernizmu, był w świetle jego książki zupełnie oczywisty.

Na niechęci filozoficznej autora do idealizmu subiektywnego, skrzyżowanej ze strukturalizmem normatywnym, fatalnie musiał wyjść impresjonizm. I rzeczywiście, został on utożsamiony z liryką Młodej Polski, o której, jak było wyżej wspomniane, nic dobrego nie miał Głowiński do powiedzenia. Czy takie utożsamienie jest usprawiedliwione, będzie jeszcze dalej mowa. Wątpliwe wydaje się jednak również i zbyt zdecydowane łączenie impresjonizmu z solipsyzmem. Impresjonizm nie zna, niewątpliwie, innego poznania niż subiektywne i relatywne. Ma to w pewnym sensie charakter niewątpliwie idealistyczno-subiektywny, impresjonizm jest jednak zarazem empirystyczny, co więcej: impresjoniści zdają się nie wątpić w bytową autonomię przedmiotu poznania empirycznego, sensu- alnego, wobec podmiotu poznającego. Ponieważ nie mamy do czynienia z systemem filozoficznym, nie można mieć pretensji do impresjonistów, że nie sprecyzowali dokładniej problemu stosunku podmiot — przedmiot, w każdym jednak razie nie można, jak sądzę, uważać ich za berkeleyistów, a za takich ma ich, jak się zdaje, Głowiński.

Obok tych dwóch podstawowych elementów poetyki normatywnej Głowińskiego, dobrze zharmonizowanych (pytanie tylko, czy równie jasno uświadomionych sobie w ich normatywnym charakterze), obejmujących zarówno stronę formalną, jak i światopoglądową, można by zarejestrować szereg elementów drobniejszych. Chwilę uwagi chcę poświęcić tylko parze terminów: „dynamiczny” — „statyczny”.

Para ta pojawia się parokrotnie: mówi się o dynamicznym i o statycznym stosunku do formy przy podejmowaniu tradycji (s. 35); o dynamicznym i o statycznym stosunku elementów tradycji wobec współcześnie kształtujących się zjawisk (s. 40); o dynamicznym i o statycznym toku przeżywania w liryce, której sytuacja jest widoczna bądź jest zatarta (s. 49). Poza tym mówi się np. o „dynamicznym kształtowaniu” siebie i świata przez „poetę wśród świata” (s. 58) itd. Otóż dla Głowińskiego „dynamiczny” — to zawsze jakaś wartość dodatnia. Żywi on jakby sympatię do samego dynamizmu, co czytelnikom o przeciwnych upodobaniach może się wydać czymś niezrozumiałym. Mając do wyboru sytuacje dynamiczne i statyczne — wybrałbym te drugie, a atomizacja nie przeraża mnie tak bardzo, jak zamiłowanego w integralnych całościach Głowińskiego, przeciwnie, wydaje mi się czymś sympatycznym; wyznanie to jest tu potrzebne, by wyraźnie przeciwstawić się sugestii oczywistości, stwarzanej przez Głowińskiego.

Normatywizm Głowińskiego ma jeszcze element trzeci.

Jakobsonowskie funkcje języka — to koncepcja płodna i uzasadniona. Z koncepcji tej mogą być jednak odczytane dwie sugestie, których co prawda ona nie zawiera, lecz mimo to łatwo się nasuwają. Pierwsza z nich dotyczy selekcji problemów badawczych (jeśli funkcja poetycka to *specificum* języka dzieła literackiego, w takim razie ona przede wszystkim ma być przedmiotem badania, gdyż to, co specyficzne, jest poznawczo ważniejsze), druga ma charakter wartościujący (im wyraźniejsza i im bardziej dominująca funkcja poetycka, tym bardziej wartościowy jest utwór). Stosunek Głowińskiego do impresjonistycznie interpretowanej Młodej Polski tłumaczy się w znacznej mierze cytowanym przez niego wnioskiem Jakobsona dotyczącym języka symbolistów i futurystów, że „obydwie szkoły dawały przewagę funkcji emocjonalnej języka nad jego funkcją istotnie poetycką” (s. 136). To stwierdzenie opisowe może być howiem (choć nie musi) odczytane jako osąd.

Groźniejsze mogłoby być jednak przyjęcie wspomnianej przed chwilą tezy, że funkcja specyficzna dla poezji jest funkcją „ważniejszą”. Sam Jakobson, jak się zdaje, milcząco przyjął to jako konsekwencję swego rozumienia funkcji poetyckiej. Nigdzie nie jest powiedziane jednak, że *differentia specifica* wskazuje na szczególnie istotną i ważną cechę. Owszem, tak mniemał Arystoteles i tak mniemano przez długie wieki, dziś jednak nikt tak nie myśli; przeciwnie: bardzo często ów wskazywany w definicji wyróżnik dotyczy cechy mało istotnej, chodzi bowiem raczej o operacyjne zalety definicji niż o to, by definicja zawierała zarazem teorię zjawiska. Osobiście jestem skłonny zakładać, że w poezji „istotne”, „ważne” jest „co”, nie „jak” (te bardzo „od siekiery” rozróżnienia dość dobrze, jakkolwiek mało precyzyjnie, określają, o co chodzi), choć oczywiście dobrze wiadomo, że elementy „treści” i „formy” przenikają się, do pewnego stopnia są nierozdzielne.

Głowiński należy do badaczy, którzy w zagadnieniu formy widzą centrum problematyki literaturoznawstwa, chociaż bynajmniej nie mógłby być nazwany formalistą: zbyt ważny, zbyt istotny jest dla niego bowiem problem „przekładu” „języka morfologii” na „język semantyki”, o czym pisze na stronach 46—47, a co jest jedną ze spraw istotnych dla całej jego książki. W każdym razie jednak Gło-

wiński nieustannie podkreśla, iż obchodzą go formy i ich ewolucja, z pewnym lekceważeniem zaś traktuje to, co w dziele jest wypowiedziane: „Takie ujęcie konstrukcji podmiotu lirycznego [jakie w ustępach poprzedzających przedstawił autor] pozwala także traktować jako zasadnicze — sposoby jego przejawiania się, nie zaś deklarowane poglądy, przeświadczenia itp. Innymi słowy — w konsekwencji obserwowane będą nie formuły świadczące o takich czy innych postawach podmiotu, ale samo istnienie podmiotu wśród różnych wyznaczników strukturalnych utworu” (s. 47).

Wydaje mi się to bardzo dyskusyjne! Przywiązywałbym nieco większą wagę do tego, co na jakikolwiek temat zostało wypowiedziane w utworze poetyckim. Oczywiście, konfrontacja tego, co wypowiedziane, z czynnikami, o których pisze Głowiński, jest niezbędna i ma podstawowe znaczenie, eliminacja jednak lub choćby zlekceważenie jednego z tych czynników jest krokiem bardzo arbitralnym i brzemienne w konsekwencje, gdyż może usunąć z pola zainteresowań badawczych ogromną i wielkiej wagi problematykę, związaną z tym, co w dziele literackim powiedziane jest wprost, poprzez sensy słów i zdań. Postawa zaś, którą Głowiński tu przedstawia, jest chyba czymś więcej niż indywidualnym wyborem dla siebie, na swój użytek zakresu zainteresowań — to chyba program.

Przykładem tej postawy może być np. sprawa „bohatera-prostaczka”, rozważana w rozdziale *Wiersze-monodramy*: „kreacja bohatera-prostaczka i jej następstwa były czymś w rodzaju rewolucji pałacowej, dokonanej w obrębie istniejącego systemu artystycznego” (s. 107—108), z czego wyraźnie widać, że dla Głowińskiego liczą się tylko sprawy „struktury lirycznej”, cokolwiek zaś wchodzi do poezji nowego, lecz nie naruszającego struktury, to jest najwyżej „rewolucją pałacową”. Sądzę, że jest to stanowisko arbitralne, w rzeczywistości bardzo dyskusyjne.

Inna sprawa, że „forma” to dla Głowińskiego pojęcie bardzo szerokie. Tak szerokie, że np. pisze: „Miało to [...] wpływ na konstrukcję formy lirycznej — bohater bowiem [u Staffa] nie był kreowany jako wykonawca czynności, ale jako ten, który uświadamia sobie możliwości własnego działania, który uświadamia sobie własną moc” (s. 138—139). Jeśli uświadamianie sobie własnej mocy przez podmiot liryczny — to sprawa z zakresu konstrukcji formy lirycznej, może nie warto toczyć sporu o miejsce i wagę badań formalnych w literaturoznawstwie, sporu, który byłby trochę werbalny. I rzeczywiście, duży procent tez wygłaszanych przez Głowińskiego tyczy tego „co”, a nie „jak” (wracając do sformułowania od siekiery).

Trzeba tu dodać, że w paru miejscach swej książki Głowiński wszedł na teren problematyki *sensu stricto* ideologicznej, a nawet historyczno-politycznej. Tak jest w rozdziale *Bohater romantyczny*, gdzie rozważa się m. in. konieczność wyboru: „być krytykiem bądź bardem współczesności” w sanacyjnej Polsce, i co z tego wynika dla stosunku do tradycji romantycznej. Głowiński świetnie sobie radzi z tego rodzaju problematyką — a zresztą cała książka może być poniekąd przykładem i dowodem, jak niezbędna jest tego rodzaju analiza strukturalna, jaką demonstruje Głowiński, do ustalenia treści ideowo-filozoficznych poezji.

Nie będę się wypowiadał o uogólnieniach Głowińskiego dotyczących liryki romantycznej i pozytywistycznej. Duże wątpliwości budzi jednak moim zdaniem przedstawienie w *Poetyce Tuwima* liryki młodopolskiej.

Liryka ta została zaliczona w całości do impresjonizmu — w znacznej mierze pod wpływem bardzo dobrej, lecz jednostronnej, pracy Mariana Des Loges. Jest



to niewątpliwe uproszczenie. Uwagi Głowińskiego tyczą jednego nurtu w epoce Młodej Polski, reprezentowanego bardzo obficie, który jakoś szczególnie łatwo się skonwencjonalizował. Pozostawiając na boku sprawę symbolizmu, którego początki w Polsce Głowiński, za Sandauerem, przesuwa do okresu międzywojennego, będziemy mieli jeszcze nurt ekspresjonistyczny, który zdawałoby się powinien „jak ulał” pasować do rozważań Głowińskiego, jako kierunek skrajnie subiektywistyczny — lecz nie chce. Nie da się zastosować do *Hymnów* Kasprowicza podstawowych sądów Głowińskiego o liryce Młodej Polski, a trudno mówić na ten temat wyrzucając je za nawias. Ponieważ zaś Głowiński z całą świadomością odbiera Młodej Polsce Leśmiana, a poniekąd i Staffa, rzeczywiście zubożył tę epokę niebywale. Zresztą Staff nie będzie pasować do jej obrazu, zbudowanego przez Głowińskiego, i przez swój realizm epistemologiczny (ciekawe, że już współcześnie Aureli Drogoszewski, recenzując w r. 1903 i 1904 w „Ogniwie” *W mroku gwiazd* Micińskiego i *Dzień duszy* Staffa, przeciwstawił ich sobie jako przedstawicieli dwu różnych postaw gnoseologicznych).

Przeoczenie ekspresjonizmu w liryce Młodej Polski miało swe dalsze następstwa i przy analizach twórczości Tuwima. Zupełnie został przeoczony związek Tuwima z ekspresjonizmem, co w rezultacie doprowadziło do pewnych błędów interpretacyjnych. Tak więc wnioski z analizy wiersza *Sztab* (s. 134—135) musiałyby być inne, gdyby został rozpoznany związek tej stylistyki z ekspresjonizmem (przede wszystkim z ekspresjonizmem w jego niemieckiej wersji), kierunkiem bądź co bądź skrajnie subiektywistycznym, lecz posługującym się często wizją uprzedmiotowioną, która bynajmniej nie „przylega do podmiotu lirycznego”, mimo to zaś stanowi środek podmiotowej ekspresji. Podobnie „katalog rzeczy” w *Chrystusie miasta*: i środek stylistyczny „ypowy dla ekspresjonizmu, i „funkcja” jego inna, niż to przedstawia Głowiński, a sam utwór mógłby służyć za seminaryjny przykład wiersza ekspresjonistycznego z kręgu „aktywizmu”. *Mort homme* i *Dzień* — podobnie. To aż zwraca uwagę: ostatecznie procent wierszy ekspresjonistycznych w twórczości Tuwima nie jest aż tak wielki, by przypadek usprawiedliwiał taką selekcję. Nie, jest raczej tak, że ekspresjonistyczne wiersze lepiej służyły autorowi *Poetyki Tuwima* do egzemplifikacji jego tez — na ich interpretacji nie mogło się jednak nie odbić wyrwanie ich z kontekstu ich właściwej poetyki, a egzemplifikacja nowatorstwa Tuwima na wierszach noszących cechy kierunku wyeliminowanego z obrazu Młodej Polski musi nasuwać wątpliwości. Głowiński pisze: „u większości bowiem poetów współczesnych odrealnienia [...] są właśnie subiektywnymi wizjami, nigdy zaś środkami poetyckiej negacji [świata]” (s. 165); a właśnie ekspresjonizm charakteryzuje się przede wszystkim taką negacyjną funkcją deformacji i odrealnień!

Na dodatek — przeoczenie ekspresjonizmu spaczyło rozdział *Tendencje klasycystyczne*: dytyrambicność (jak i hymniczność) i dionizyjskość — to również elementy charakterystyki ekspresjonizmu. Tak przynajmniej było w ekspresjonizmie niemieckim. O ileż lepiej tłumaczą się i układają w całość (zaczynają układać się w „strukturę”) te różne elementy poezji Tuwima, jeśli je zinterpretować w związku z ekspresjonizmem!

W pracy Głowińskiego rażą mnie pewne dowolności, którymi autor uprościł sobie nieco swój przewód myślowy.

Tak więc mam wątpliwości, czy rzeczywiście już do przeszłości należy typ badań psychologizacyjnych w zastosowaniu do zagadnień tradycji literackiej; nie wskazywałyby na to liczne w świecie prace przyswajające literaturoznawstwu aparaturę psychoanalizy. Czy rzeczywiście takie badania muszą być oparte o hipot-

tezę bliskości psychicznej pisarzy? Po pierwsze: psychologię będzie interesować relacja dzieło — autor — dzieło, nie autor — autor. Po drugie: czy naśladowanie Mickiewicza będzie przez psychologię interpretowane jako pokrewieństwo psychiczne z Mickiewiczem? Wątpię — raczej jako przejaw *Minderwertigkeitskomplex*, może jako objaw psycho-dramatyczny („gra się” Mickiewicza), a może jako objaw konserwatywnu psychicznego, itd.

Takich „dlaczego” można by postawić jeszcze parę.

Kilka wątpliwości budzi egzemplifikacja. Już wspomniałem o konsekwencjach przeoczenia ekspresjonizmu dla interpretacji wierszy Tuwima, a oto garść drobniejszych zastrzeżeń:

Str. 55. Interpretacja „więc”, na której autor sporo buduje; to „więc” bynajmniej nie sugeruje „łączności monologu z wypowiedziami poprzednimi”, lecz jest wyrazem rozpaczy zmieszanej ze zniecierpliwieniem.

Str. 53. O *Na Alpach w Splügen*: „sfera wyglądown jest tu wartością całkowicie przedmiotową”. Nic podobnego! Przecież ślady na lodowiskach mają charakter halucynacyjny, nie mają waloru intersubiektywnego; podobnie z „głosem w szumie alpejskiej kaskady”. Obraz drugi ma charakter wyobrażenia wytwórczego, a więc jest również podmiotowy, nie intersubiektywny. A zresztą i obraz Alp ma też charakter nie sensualny, naoczny, lecz jest raczej syntetycznym wyobrażeniem odtwórczym („Spadający w otchłanie i niknący w chmurach” — to przecież jakby przyspieszony film). Na analizie zaś tego wiersza ogromnie dużo zbudowano!

Str. 60. O wierszu Zaleskiego *W oman żurawi* czytamy, że poszczególne elementy obrazowe nie zazębiają się w wierszu. Ależ zazębiają się! To przecież krajobraz, który bez trudu można by namalować. Nie „odrębne cegiełki”, lecz konsekwentna całość! I to nieprawda, że „punktem odniesienia poszczególnego elementu obrazowego jest już nie drugi najmniejszy element obrazowy, ale bezpośrednio podmiot liryczny”, bo punktem odniesienia (jeśli rozumiem to wyrażenie „stepu burzannego” są „obłoki”, w które „ściele się” ów step (a więc zbudowany został w ten sposób horyzont krajobrazu) — itd. — a nie „podmiot liryczny”.

Str. 61—62. O „ochach” i „achach” Zaleskiego, obcych „wielkim romantykom”. Proszę bardzo: „Gdy tu mój trup...”: „Dusza w ten czas daleka, ach daleka Błaga się i narzeka, ach, narzeka”; „Ach, już i w rodzicielskim domu”; *Sonety XIV*: „Ach! może serce...”; „Teraz, ach, pójdę...” Ba, w cytowanym dopiero co *Na Alpach w Splügen*: „Ach! ja bym cię za rękę...” Oczywiście, można powiedzieć, że gdzie tam „achom” Bohdanowym do Adamowych, i będzie to nawet trafne spostrzeżenie.

Str. 71. Czemu *Plain-air* Perzyńskiego ma być przykładem na tezę, że w Młodej Polsce „sfera wyglądown podlega dekompozycji”? Jest to całość bardzo dobrze się komponująca! Czym tak bardzo różni się „Leżę na stogu siana” od „ja dzisiaj w tych podniebnych górach, Spadający w otchłanie i niknący w chmurach”? A przecież w cytacie: „A jak sobie wieczorem”, „w którym wyeksponowana na czoło sytuacja...” (s. 113—114), mamy w zasadzie coś zupełnie zbliżonego, tyle że sztafaż jest wielkomięjski. Chwilami można by podejrzewać — co byłoby dla mnie, jako mieszczucha, zrozumiałe — że dla Głowińskiego ulica wielkomięjska jest po prostu czymś bardziej realnym niż stóg na łące. Przeciwno temu świadczy jednak cytat z *Chwili* Przybosa (s. 87), niczym się zasadniczo nie różniący w budowie obrazu od Perzyńskiego, równie „impresyjny”.

Str. 74. Dlaczego cytat z *Ognistej rzeki* Jerzego Żuławskiego ma służyć za przykład, że epitet w liryce młodopolskiej, „nawet, kiedy pozornie określa obiekt-

tywną cechę przedmiotu — jest właściwie jego subiektywną interpretacją” — nie wiadomo.

Str. 85. *Postacie* Leśmiana, a więc jednego z „pozytywnych bohaterów” książki: „forma podlega pełnej obiektywizacji” i na dowód znajdujemy w wierszu „złe kwiaty”, epitet waloryzujący, który by nie został wybaczony Żuławskiemu ni Perzyńskiemu.

Str. 128. *Zmowa* Staffa jako przykład emocjonalnego komentarza. Identyczny przykład można by znaleźć w *Godzinie myśli* — bądź co bądź u jednego z „wielkich romantyków”.

Str. 130—131. *Rewizja* Tuwima, gdzie rzekomo „sugerowanie bezpośredniej lirycznej interpretacji” zostało usunięte do wtrąceń nawiasowych. A „oczy szpicla szczerze”? Inna cecha *Rewizji*: „Wypowiedź podmiotu jest spontaniczną reakcją na sytuację, reakcją nie kontrolowaną intelektualnie”, w cytacie zaś czytamy: „tępo smutny niby, Lecz udaje”.

Str. 132. „*Extrablatt*” Tuwima; wiersz ten należy do całej serii liryków, których obrazowość została zasugerowana przez film. Ani tu śladu „realnych związków podmiotu lirycznego ze zdarzeniami, o których mówi” (s. 130), to stosunek widza do postaci na ekranie! Tu raczej można by zacytować Baczyńskiego, gdy mówi o „kinematograficznej zmienności” Tuwima (zob. s. 135).

Str. 140. *Malarz*; „nie jest to chyba parodia?” — pyta autor. W każdym razie jest to żart posługujący się kontrastem.

Str. 146. *Przypomnienie* Tuwima; cytowany czterowiersz jest przykładem nie na „paralelizm” między obrazem zjawiska a lirycznym wyznaniem, a przeciwnie — na kontrast.

Str. 163. *Życie codzienne* Tuwima chyba w ogóle nie egzemplifikuje tego, o czym mowa w całym rozdziale.

Str. 214. Głowiński zastanawia się nad „konwencjonalnością” fabuły *Kwiatów polskich*, dochodząc do wniosku, że powstała „nie zamierzona karykatura”. Czyżby „nie zamierzona”? Dotychczas właśnie ta konwencjonalność stanowiła dla mnie jeden z uroków *Kwiatów* — i być może poeta liczył na takie reakcje.

Str. 259. *Źródło* Tuwima — „Nienaturalny jest sam fundament konstrukcyjny wiersza: podmiot liryczny zwraca się tutaj bowiem do swego odbiorcy z opisem jego czynności”. Nic podobnego! To ta sama konstrukcja, co np. w takim fragmencie: „Nie ma to jak nad morzem! Wyrzewasz się na piachu, jak cię słońce przygrzeje — włazisz do wody” itd. Najnaturalniejsza i dobrze znana konstrukcja języka potocznego!

Wreszcie chciałbym zgłosić kilka zastrzeżeń do niektórych twierdzeń i ujęć. Przede wszystkim garść wątpliwości terminologicznych (o niektórych, przede wszystkim o „strukturze”, już była mowa):

Nie było ostrożne wprowadzenie dwóch znaczeń terminu „sytuacja”: „sytuację traktujemy jako zespół warunków tak obiektywnych, jak subiektywnych, w których dany utwór [...] powstaje” (s. 31); „sytuacja podmiotu jako niezwykle istotnego elementu struktury lirycznej”; „sytuacja stanowi konieczny składnik każdej wypowiedzi” (s. 48). Trzeba jednak przyznać, że autor nie dopuścił, by z tej ekwiwokacji wynikły jakiegokolwiek nieporozumienia.

Zupełnie niejasny jest stosunek wzajemny terminów: „czynnik, który kształtuje »wzór«”, „tendencja formotwórcza”, „zasada konstrukcyjna”, „zasada twórcza” (s. 35—37).

Zupełnie niejasne jest dla mnie rozumienie „zawartości lirycznej” i jej dwóch sposobów uzewnętrzniania się, tj. „deklaracji poetyckiej” i „obrazu poetyckiego”

(s. 49). Głowiński nazywa „zawartość liryczną” „tokiem przeżywania”, a więc „obraz poetycki” jest „sposobem uzewnętrznienia się” „toku przeżywania”, zachodzi więc jakiś określony stosunek semantyczny między obrazem a przeżywaniem, nie bardzo zaś wiadomo (a w najlepszym razie jest to sprawa drugoplanowa), czy zachodzi między obrazem a przedmiotem. Ale takie ujęcie jest jaskrawo sprzeczne z bardzo konsekwentnym antysubiektywizmem w ocenach, który — jak wyżej wskazywałem — stanowi jeden z fundamentów książki Głowińskiego.

Chwilami powstają wątpliwości co do rozumienia nazwy „podmiot liryczny”. Tak więc mowa jest o tym, że „nastój” „daje się sprowadzić do pewnej konstrukcji podmiotu lirycznego” (s. 144). W takim ujęciu podmiot byłby po prostu funkcją (bez cudzysłowu) pewnych elementów zawartości wiersza, i w większym poemacie, zawierającym partie nastrojowe i inne, mielibyśmy do czynienia z różnymi konstrukcjami podmiotu, w rezultacie więc z jego nietożsamością. Wydaje mi się, że pożądane jest raczej bardziej „statyczne” rozumienie podmiotu, zapewniające nie tylko jego tożsamość w granicach jednego utworu, lecz również np. cyklu lirycznego. Potwierdzenie tego, że Głowiński termin „podmiot” rozumie jako funkcję, nie zaś jako nazwę desygnującą element świata przedstawionego, można znaleźć w zdaniu: „w poemacie dygresyjnym [...] podmiot liryczny [...] pojawia się [...] wtedy, gdy milknie narrator” (s. 209).

Na koniec parę zastrzeżeń i wątpliwości różnych kategorii.

Autor pisze: „Przejęcie konwencji nie równa się przejściu zasad twórczych. Otwiera też na ogół dużo mniejsze możliwości dla własnej inicjatywy pisarza” (s. 36). Paradoks: im pisarz mniej przejmuje (tylko konwencje), tym ma mniej możliwości dla własnej inicjatywy, szansę oryginalności dać mu może zapożyczenie również... zasad twórczych!

Str. 86. Głowiński wyklucza wpływ bezpośredni Leśmiana na „Awangardę”. Chciałbym w takim razie raz jeszcze zwrócić uwagę na bardzo leśmianowski start Przybosa w „Hiperboli”<sup>1</sup>.

Str. 86. Mam wątpliwości co do Sandauerowskiej koncepcji „figury kreacyjnej” jako wytłumaczenia Przybosa. Sądzę, że nie chodzi tu o „projekcję osobowości” ani „tworzenie przedmiotów patrząc na nie”, lecz raczej o nowy wariant starego równania, zadanego przez Lessinga w *Laokoonie*: jak „przełożyć” stosunki przestrzenne, właściwe plastyce, na chronologiczne, właściwe poezji<sup>2</sup>.

Str. 94. Głowińskiego uderza podobieństwo sformułowań teoretycznych Jana Stura i jeszcze dziewiętnastowiecznych Przybyszewskiego, ale cóż w tym dziwnego — to przecież cały czas ten sam nurt i ten sam program. Tu uwaga: przeciwstawienie „impresjonizm — ekspresjonizm” nie jest własnością Przybyszewskiego; on i inni ekspresjoniści polscy powtórzyli to po Niemcach.

Str. 96. „Człowiek nowoczesny — realizujący się w poezji futurystów — jest także przede wszystkim człowiekiem emocjonalnym, który chce przewyciężyć »ograniczenie intelektu«. Ale u futurystów (podobnie jak u Bergsona) mamy raczej przeciwstawienie instynktu oraz intuicji (a nie emocji) intelektowi.

Str. 156. Czytamy tu o „aktualizacji pozycji wieszczca” przez skamandrytów. Ale który wieszcz powie do publiczności: „...proszę pamiętać, że ja byłem przeciw”? To przecież nie postawa romantycznego wieszczca, ale liberała-publicysty, przemawiającego z trybuny, jaką jest współczesna prasa.

<sup>1</sup> „Hiperbola”, 1922, nr 1; wydawca: Klub Poetycki „Dionizy”.

<sup>2</sup> Koncepcję tę przedstawiam dokładniej w artykule *Próba klasycyzacji* („Współczesność”, 1961, nr 19).

Str. 177. Głowiński pisze, że poemat epicki był w epoce romantyzmu gatunkiem przekwitającym. Czy ma na myśli *Pana Tadeusza*?

Str. 217. *Kwiaty polskie* „są utworem pozbawionym znaczenia historycznoliterackiego, tzn. nie oddziałują na dalszy rozwój literatury”. Myślę, że takie apodyktyczne sądy nie powinny być wydawane z perspektywy kilkunastoletniej. Zresztą, czy znaczenie historycznoliterackie to tylko sprawa oddziaływania, czy i przypisywanej wartości?

Str. 219. Stosunek Tuwima do słowa powinien być, jak sądzę, rozpatrywany w związku z takimi zjawiskami, jak np. „automatyczność” w prozie epickiej na tle tendencji do autorefleksji nad warsztatem i narzędziem, charakterystycznych dla myśli europejskiej w wieku XX<sup>3</sup>.

Str. 221—222. Głowiński łączy „zaumnyj jazyk” z filozofią Bergsona. Być może, iż da się tą drogą znaleźć odległe uzasadnienie. Zdaje się jednak, że można palcem wskazać bezpośrednio źródło tych koncepcji: Mallarmé, który marzył o zrekonstruowaniu „języka powszechnego”, gdzie każdy dźwięk winien odnaleźć swą własną, wewnętrzną właściwość, i który w *Les mots anglais* usiłował sprecyzować — przynajmniej dla kilku dźwięków — ich znaczenie. Chlebnikow i Kruzczych — to etap drugi. Trzeci — to eksperymenty Tuwimowskie.

Str. 262. Głowiński wymienia liryków obcych, którzy oddziałali istotnie na Tuwima. Listę tę rozszerzyłbym o Verhaerena (warto zwrócić uwagę na to, do jakiego stopnia odpowiadają sobie Tuwimowskie wizje ekspresjonistyczne tłumy i miasta oraz Verhaeren — taki, jak go zreferował Zdzisław Dytel<sup>4</sup>), a przede wszystkim o aktywistyczne skrzydło ekspresjonizmu niemieckiego. Ta sprawa wydaje się szczególnie interesująca, bo jakaś bardziej tajemnicza; natomiast siła oddziaływania tego kręgu na Tuwima nie ulega dla mnie wątpliwości.

Język książki Głowińskiego, bardzo zintelektualizowany, nie wolny też i od nalotu polonistycznego żargonu, słusznie został pochwalony przez Jarosława Iwaszkiewicza za jasność<sup>5</sup>. Formie językowej jednak — która miejscami zawodzi autora — przypisują niemożność zrozumienia: wywodu — „w poezji romantycznej charakter ogólnoludzki wynikał z przeżycia jednostkowego...” (s. 76); twierdzenia — „sfera wyglądów, nie tworząca zwartego systemu, jest jakby konkretem, który pozwala wprowadzić pierwiastek uogólnienia, realizującego się poza nim” (s. 69); twierdzenia — „poeta przyjmuje, że to, co go poprzedza, wynika z niego samego” (s. 115); zdania — „wartości te nie wynikają z niego samego...” (s. 109), bo nie wiadomo, do czego się ono stosuje. Składnia: „między tendencjami do zmodernizmu się wywodzącej abstrakcji...” (s. 103) — nie budzi zachwyty. Czasami chyba zdarza się i niewłaściwe użycie słów (na s. 102, gdzie mówi się o „wartości ogólnej”, ma się zapewne na myśli „powszechną”; na s. 158 „bohater Tuwima nie znajduje się ogólnie poza tłumem”).

Tyle o usterkach. Sądzę, że uważny czytelnik recenzji już sam się zorientował, że usterki tyczą bądź drobniaków, bądź spraw nie mających zasadniczego wpływu na główny tok myśli autora *Poetyki Tuwima*. Natomiast to, co jest w tej książce istotne, prowokuje do dyskusji, wzbudza wątpliwości, które inną drogą być może w ogóle by nie powstały. A to jest ogromna zaleta. Niestety, nie często

<sup>3</sup> Koncepcję tę wyłożył J. Szpotkański na polonistycznym sympozjum studenckim w marcu 1963 r. w Karpaczu.

<sup>4</sup> Z. Dytel, *Emil Verhaeren*. „Pro Arte et Studio”, 1917, nr 1.

<sup>5</sup> J. Iwaszkiewicz, *Rozmowy o książkach*. H.T.L. „Życie Warszawy”, 1963, nr 107, s. 4.

trafiają się prace polonistyczne, z którymi chciałoby się dyskutować lub w których dostrzegano by się w ogóle przedmiot do dyskusji.

A nie tylko w dyskusyjności tkwią przeciw walory tej książki. Sądzę, że generalny rys rozwojowy poezji stulecia, który dał Głowiński, będzie musiał stać się punktem wyjścia do dalszych rozważań na ten temat, gdyż w zasadzie droga wskazana przez autora *Poetyki Tuwima* jest słuszna i wiedzie do celu, chociaż wymaga, sądzę, skorygowania. Świetne — i te ostaną się chyba bez zasadniczej rewizji — są analizy i rozważania gatunkowe w częściach poświęconych bezpośrednio Tuwimowi. Cała zaś książka może służyć za wzór niezbędnej w nauce ambicji do przedzierania się ku treściom o wadze ogólnej, teoretycznej. Jest to książka wybitna.

Książka opatrzona jest indeksem nazwisk, co dobrze świadczy o pieczołowitości wydawnictwa — ale już budzą się nowe apetyty: czy nie należałoby prac o bogatej zawartości problemowej zaopatrywać również w indeks rzeczowy? •

Jan Józef Lipski

Wacław Kubacki, LATA TERMINOWANIA. SZKICE LITERACKIE. 1932—1962. Kraków (1963). Wydawnictwo Literackie, s. 488.

Tytuł zbioru jest pierwszą zapowiedzią jego retrospektywnego, a nawet wyraźnie jubileuszowego charakteru. Zawarte tutaj między datami 1932—1962 szkice stanowią przekrój trzydziestoletniego dorobku twórczego. Otwierający książkę szkic autobiograficzny, przygotowany niegdyś dla Polskiego Radia, dodatkowo sugeruje swoim w tym tomie istnieniem, że celem wydania książki było ukazanie przekroju twórczości i zarysowanie portretu intelektualnego krytyka i profesora, edytora i eseisty, dramaturga i autora znakomitych rozpraw historycznoliterackich.

Temu zamierzeniu w zrealizowanej publikacji towarzyszy jednak pewna niejasność. Książka dzieli się jak gdyby na dwie części, między którymi zachodzi sprzeczność. „Latami terminowania” nazwał autor w swym biograficznym wyznaniu lata wędrowki za wiedzą po uniwersytetach Europy, opłacanej honorariami za artykuły krytyczne przesyłane do „Wiadomości Literackich”. Tak więc zebranie czterdziestu czterech szkiców, recenzji i omówień, nawet „miniatur krytycznych” zamieszczonych w pierwszej części wskazywałoby na chęć utrwalenia całości lub obszernego wyboru prac drukowanych przed wojną w prasie literackiej. Gdyby miały służyć za egzemplifikację warsztatu czy dziejów twórczego rozwoju, znalazłyby się zapewne w wyborze ściślej wyselekcjonowanym. W stanie obecnym klóć się w pewnej mierze z zasadą doboru prac powojennych, które nie są w żadnym sensie rezultatem terminatora, a przeciwnie — dojrzałego mistrzostwa. Dalszych osiemnaście szkiców to najświetniejsze przykłady sztuki interpretacyjnej i pisarskiej Kubackiego. Wyrównują one niewątpliwie z nawiązką słabsze strony poprzedzającego je materiału, ale też zostawiają pewien niedosyt. Wydaje się, że brak temu tomowi jakiegś noty wydawniczej czy autorskiej, objaśniającej zasadę doboru całego materiału.

Mieszczą się w tej książce prace o różnorodnym zakresie i charakterze: obok recenzji, felietonu krytycznego, obszerniejszego szkicu literackiego o ambicjach syntetycznych znajdujemy tu mniejsze i większe studia historycznoliterackie lub artykuły o profilu niejako ściśle filologicznym. Publicystyka literacka — np. *Sprawa Brzozowskiego*, *Nieśmiertelność sztuki* (gniewny i pełen sarkazmu komentarz humanisty do wojny domowej w Hiszpanii), *Zmartwychwstała katedra* — sąsiaduje