

Józef Magnuszewski

"Heroikomika v básnictví Slovanů", Karel Krejčí, Praha 1964, Nakladatelství Československé akademie věd... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 56/3, 281-290

1965

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.

Rozległością lektury i obfitością informacji w odniesieniu do większości pisarzy omawiana praca budzi podziw; nie zapominajmy również, że jest to pierwsza, pionierska na terenie Francji publikacja tego rodzaju. Skandaliczne potraktowanie literatury polskiej w encyklopedii *La Pléiade* — książka Maxima Hermana wynagradza z nawiązką. Francuz pragnący zapoznać się z literaturą polską widzianą niepolskimi oczami znajdzie wreszcie dobrego przewodnika. Profesor Herman swą obszerną pracą dobrze przysłużył się dziełu informacji o literaturze polskiej.

Zygmunt Markiewicz

Karel Krejčí, HEROIKOMIKA V BÁSNICTVÍ SLOVANŮ. Praha 1964. Nakladatelství Československé akademie věd, s. 350 + 1 wklejka ilustr.

W pracach naukowych Karela Krejčého z lat ostatnich wyraźniej niż dawniej rysują się zagadnienia rodzajów literackich. Wystarczy wspomnieć jego wystąpienia na polskich konferencjach naukowych poświęconych twórczości Konopnickiej czy Marii Dąbrowskiej¹, a zwłaszcza referat na V Międzynarodowym Kongresie Słowistów w Sofii r. 1963: *Wielka epika w literaturach słowiańskich XIX stulecia*². Trudno wprawdzie uznać te studia za typowo genologiczne, autor bowiem jest bardzo wyczulony na zmienność form literackich i tak jak dawniej z pasją śledzi społeczne uwarunkowanie literackich procesów, widocznie jednak — zwłaszcza w referacie sofijskim — na ten kierunek badawczy reaguje. Świadczy o tym także jego obszerne *opus* o heroikomicie w poezji Słowian, genetycznie niewątpliwie związane z wcześniejszymi badaniami autora nad wielką epiką, której przecież od samej kolebki, od czasów Homera, towarzyszy, niczym sztydlerczy cień, jej przeciwieństwo — poezja heroikomiczna i komiczna. Funkcja zaś społeczna tego nurtu kontrastującego może przy tym stanowić czynnik zachęcający uczonego żywo reagującego na tę stronę problematyki, do podjęcia szczegółowych dociekań nad heroikomiką.

Tak zapewne rzecz się miała i w danym wypadku. W rezultacie powstała książka, której przyświecają bardzo szeroko zakreślone cele. Jak autor informuje na wstępie, chodzi mianowicie o to, aby prześledzić w literaturach słowiańskich rozwój i późniejsze losy poematu wywodzącego się z eposu heroikomicznego. Sprawa jednak się komplikuje. Wyrastająca bowiem z wzorów antycznych heroikomika pojawia się u Słowian stosunkowo późno, w klasycznym okresie swego rozwoju jako gatunku literackiego występuje u nich sporadycznie, wyraźniej — ale tylko w niektórych literaturach słowiańskich — w w. XVIII, natomiast ważną rolę gra w XIX stuleciu, a więc w czasie, kiedy epos heroikomiczny jako specyficzny gatunek ulega już rozkładowi i miesza się z innymi. W konsekwencji narzuca się potrzeba poprzedzenia właściwych rozważań rzutem oka na rozwój

¹ „Pan Balcer w Brazylii” na tle rozwoju poematu realistycznego w literaturze czeskiej i polskiej. Warszawa 1960. Maszynopis powielany; *Powieść rodowa w literaturze polskiej i czeskiej na tle „Nocy i dni” Marii Dąbrowskiej*. W: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej. Referaty i materiały Sesji Naukowej*. Warszawa 1963.

² *Velká epika ve slovanských literaturách XIX. století*. W: *Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii*. Praha 1963.

historyczny heroikomiki w tych literaturach europejskich, w których ma ona znacznie starszą tradycję i w ciągu wieków uległa typologicznemu zróżnicowaniu, znajdującemu potem odbicie na gruncie słowiańskim. Równocześnie zaś, ze względu na niezwykle bogactwo materiału literackiego będącego przedmiotem rozważań, zachodzi konieczność jego ograniczenia.

Krejćci oba te momenty uwzględnia, przy czym kwestię drugą rozwiązuje w ten sposób, że główną uwagę skupia na heroikomice w formie poematu wierszem. Ale wiele miejsca poświęca innym gatunkom literackim, gdy elementy eposu heroikomicznego odgrywają w nich ważną rolę lub gdy reprezentujące je utwory mają istotne znaczenie dla rozwoju heroikomiki w ogóle (np. dzieła Lukiana z Samosaty, Rabelais'go, Haška). Szczegółowej analizie poddaje również te utwory, na których genezę heroikomika miała wpływ decydujący, choć w ostatecznej postaci oddaliły się one od niej zupełnie (*Eugeniusz Oriegin*). Tak więc z jednej strony Homer, Wergili, z drugiej — Majakowski, Hašek, Gałczyński wyznaczają nie tylko ramy czasowe, lecz i skomplikowaną ewolucję heroikomiki, niezwykle zróżnicowanie jej form.

Sprawa ograniczenia materiału literackiego będącego przedmiotem rozważań nie jest jednak łatwa. Wszak chodzi o gatunek literacki w znacznej mierze rozwijający się na marginesie literatury w pełnym tego słowa znaczeniu, służący często — a nieraz wyłącznie — celom pozaliterackim. Dla zrozumienia jego ewolucji i funkcji społecznej dużą wagę ma warstwa dzieł drugorzędnych, lub wręcz błałych, stanowiąca jednak istotny składnik tradycji. Krejćci w szerokim zakresie włącza więc do swoich rozważań te peryferie literackie, uwzględnia — zwłaszcza na gruncie słowiańskim — twórczość studencką, koszarową, jarmarczną itp., starając się przedstawić w przyjętych ramach materiał jak najbogatszy, choć o jego kompletności mowy być nie może. W podejściu zaś do tego ogromnego materiału autor starał się uwzględnić aspekt historyczny i typologiczny. Ten drugi dominuje w początkowych partiach książki, poświęconych literaturom europejskim, bowiem głównym zadaniem jest tu wskazanie oraz charakterystyka różnych typów poematu heroikomicznego i komicznego, kształtujących się w ciągu wieków, potem zaś oddziałujących, często równolegle, na teren Słowiańszczyzny. Ale i w rozdziałach traktujących o literaturach słowiańskich dążnością do ujęcia typologicznego umotywowane są różne odstępstwa od chronologii.

Wskazane wyżej założenia autora świadczą, że podjął on zadanie trudne i skomplikowane. Pożyteczne zatem będzie nakreślenie zasadniczej linii jego rozważań.

Przedstawienie rozwoju historycznego i typologii heroikomiki w literaturach europejskich zajmuje niemal jedną czwartą książki. Autor rozpoczyna od inicjujących tę tradycję dwu dzieł przypisywanych Homerowi. Są to *Batrachomyomachia* i *Margites*, do których nawiązuje w starożytności jeszcze kilka utworów. Typ zasadniczy stanowi znana do dziś w całości *Batrachomyomachia*; jej cechy istotne to deheroizacja herosa i bohaterskiej akcji, mieszanie „wysokiego” z „niskim”, wzniosłego ze śmiesznym. Jest to swoisty przejaw „zmięzchu bogów”, przeżywania się naiwnego poglądu na świat.

Ta antyczna tradycja nie znajduje wyraźniejszej kontynuacji w średniowieczu, choć średniowieczna epika bohaterska zbliża się nieraz do samej granicy między wzniosłym a śmiesznym, znany zaś owym wiekom epos zwierzęcy odpowiada pod pewnymi względami *Batrachomyomachii*. Specyficzny gatunek literacki zwany eposem heroikomicznym powstaje dopiero u schyłku renesansu i szerzy się odtąd gwałtownie, przechodząc główny okres rozwoju w stuleciach XVI, XVII i XVIII. Powstają wtedy liczne utwory poetyckie, które epikę bohaterską, zaliczaną od

czasów antycznych do najwznioślejszych gatunków literackich, świadomie deformują w różny sposób, zawsze zmierzając do wywołania wrażenia komicznego. Epos heroikomiczny jest więc przejawem zjawiska szerszego — heroikomiki jako swoistego widzenia świata, w którym to, co wzniosłe i wielkie, przedstawia się jako śmieszne i błahe. Tak zaś pojęta heroikomika może wyrażać się nie tylko poprzez epos wierszowany, lecz i w prozie oraz dramacie. I epos heroikomiczny, i heroikomika szerzej rozumiana towarzyszą wtedy widocznemu stopniowemu rozkładowi feudalnego porządku.

Stojąc na ściślej ograniczonym gruncie historii gatunku literackiego, wyróżnić należy pierwszą fazę jego rozwoju obejmującą wiek XVI i częściowo XVII, a więc późny renesans i barok; charakterystyczny dla tej fazy jest epos burleskowy, w którym wulgaryzacja wzniosłych pojęć i motywów przeplata się z groteską i idzie w parze z burzeniem wypielegnowanego przez estetykę humanistyczną wewnętrzny ład dzieła artystycznego. Najwymowniejszy przykład daje tu G. Foglengo. A starszy odeń Ariosto w tym samym mniej więcej czasie wskazał heroikomice inną drogę — wclnej gry fantazji i ironii w traktowaniu bohatersko-awanturycznej tematyki.

Z czasem przejawia się tendencja, aby znamienne dla eposu burleskowego żywiołowość, anarchiczną samowolę i ostentacyjne pogardzanie prawami estetyki podporządkować pewnym zasadom logicznym. Świadczą o tym nowe typy eposu komicznego, określane mianem parodii i trawestacji, które powstały w ciągu pierwszej połowy w. XVII (F. Bracciolini, A. Tassoni, P. Scarron); wspólną ich cechą zasadniczą jest nawiązywanie do jakiegoś utworu poważnego, by systematyczną deformacją jego poszczególnych elementów przenieść go niejako na pozycję przeciwną. Ale zasady kompozycji wzięte są z tego właśnie utworu.

Czasy monarchii absolutnej, czasy przejściowej stabilizacji wydały typ komicznego eposu klasycystycznego i rokokowego (Boileau, Pope), stylowo jednolitego, kompozycyjnie zwarte, który wyklucza zniżanie wzniosłości, patetyzuje natomiast małość. Stępią to wprawdzie ostrze komizmu, za to toruje drogę przenikaniu do literatury wydarzeń życia codziennego i jego nieheroicznych bohaterów. Obok tego rozwija się wówczas zainicjowany przez Ariosta typ poematu żartobliwego, nazywanego „romantycznym”, reprezentowanego w XVIII w. głównie przez Wielanda.

Tak w najwzięjszym ujęciu rysuje się wedle Krejčego rozwój historyczny eposu heroikomicznego w okresie, w którym epos ten występuje jako wyodrębniający się i stale rozwijający się gatunek literacki.

O wiele bardziej złożona sytuacja nastaje z początkiem w. XIX, kiedy proces rozkładu feudalnego porządku zmierza już niepowstrzymanie do końca. Wraz z tym zamiera i dawna epika heroiczna, a wkrótce potem jej heroikomiczny. antypoda traci automatycznie grunt odżywczy. Nie znaczy to jednak, że epos heroikomiczny jako wyraz swoistego widzenia świata niknie zupełnie. Poszczególne jego elementy, zwłaszcza sama zasada kontrastowego podnoszenia „niskiego”, a zniżania „wysokiego”, włączają się do nowych struktur artystycznych, odpowiadających zmienionym stosunkom, i rozwijają się dalej.

Romantyzm podtrzymuje tradycję eposu heroikomicznego, nawiązując przede wszystkim do Ariosta i Wielanda; kontynuacją tej tradycji są poematy ariostyczno-bajroniczne i heinowskie.

Realizm natomiast podejmuje zasadę teoretycznie i praktycznie wprowadzoną przez Boileau, a rozwiniętą w poematach komicznych w. XVIII: podniesienia popolitych przejawów życia i odpowiadających im bohaterów do poziomu dopusz-

czalnego w poezji przedmiotu. Toteż poemat komiczny jest jednym z najważniejszych ogniw pośrednich w procesie przejścia od dawnej epiki heroicznej w wielkim stylu do nowoczesnej powieści realistycznej.

Przetwarzanie dziedzictwa eposu heroikomicznego widoczne jest w XIX w. także w szeregu twórców literackich pośrednich między różnymi gatunkami, których granice zacierają się, doprowadzając do mieszania i swobodnych kombinacji rozmaitych elementów.

Od połowy XIX w. nawiązania do poezji heroikomicznej, do eposu i poematu komicznego nie zachowują epickiej rozlewności, tekst ulega skróceniu, nieraz do minimum. Powstają też utwory charakterem swym związane z tą tradycją poetycką, ale pisane prozą; występuje mieszanie heroikomiki epicznej z dramatyczną; od schyłku stulecia rośnie rola deformacji groteskowej.

Część zasadniczą książki stanowią rozdziały dotyczące literatur słowiańskich. Tymczasem — na wstępie wypadło autorowi stwierdzić skromne początki poezji heroikomicznej. W czasach renesansu i baroku jedynie literatura polska posiada próby tego gatunku w twórczości Jana Kochanowskiego oraz Stanisława Orzełskiego, którego *Macaronica* uznaje Krejčí za najwybitniejszy przykład słowiańskiej heroikomiki burleskowej w stylu Folenga. Osobne zagadnienie to elementy heroikomiki w życiu towarzyskim polskiej szlachty (Rzeczpospolita Babińska) i w literaturze mieszczkańskiej.

Rzecz ciekawa, że tak ściśle z włoską kulturą związana renesansowa i barokowa literatura dubrownicko-dalmatyńska właściwie poezji heroikomicznej nie wydała. Tym jej śladom, których Krejčí pilnie się dopatruje, trudno przyznać większą wagę³. Autor słusznie stwierdza, iż bezpośrednie zagrożenie ze strony Turków mogło pobudzać poetów dubrownickich i dalmatyńskich tylko do poważnej epiki heroicznej. Dodajmy tu, że w domach arystokratów i patrycjuszy zamieszkałych w miastach dalmatyńskich panowała atmosfera sprzyjająca heroikomicie, ale bez żadnych trudności mogły być w nich czytane w oryginale włoskie dzieła tego rodzaju.

Te dosyć ubogie początki poezji heroikomicznej u Słowian ulegają widocznemu wzbogaceniu dopiero w w. XVIII, przede wszystkim w literaturach rosyjskiej i polskiej, rozwijających wówczas narodowe warianty dwu różnych typów heroikomiki europejskiej. W Rosji W. I. Majkow, drobny szlachcic bliski kręgom mieszczańskim, działający niejako na marginesie literatury oficjalnej, idzie drogą burleski Scarrona. Potem oprócz trawestacji pojawiają się tu próby poematu „romantycznego” w stylu Wielanda. Natomiast w Polsce Krasicki, reprezentant społecznej i kulturalnej elity, podejmuje typ heroikomiki, któremu patronował Boileau, i w tym kierunku inspirowane innych.

Interesującą rolę odegrała poezja heroikomiczna w procesie tzw. odrodzenia narodowego Czechów, Słowaków, Ukraińców i Białorusinów. Rozwój ich nowoczesnej literatury narodowej wiąże się z odkryciem folkloru. Otóż ten przełomowy moment wyprzedzają mniej lub więcej udane próby eposu heroikomicznego (B. Tablic, Š. Hněvkovský, I. Kotlarewskyj, anonimowi autorzy białoruscy), gdyż gatunek ten dopuszczał — w ramach poetyki klasycystycznej — użycie mniej kunsztownych, ludowych, a nawet wulgarnych środków językowych.

³ Interesująca jest natomiast mało sprecyzowana wzmianka, że w tym czasie przełożona została na język dalmatyńsko-chorwacki antyczna *Batrachomyomachia*. M. K o m b o l (*Povijest hrvatske književnosti do preporoda*. Wyd. 2. Zagreb 1961) nic o tym nie wspomina.

O ile w odniesieniu do klasycznego okresu rozwoju eposu heroikomicznego literatury słowiańskie dostarczają w sumie dosyć skromnego materiału, to od początku w. XIX, gdy elementy heroikomiki włączane są do nowych struktur poetyckich, teren słowiański stanowi nader wdzięczne pole obserwacji. Krejčí najpierw śledzi pilnie tę linię rozwojową, która wyznacza ewolucję od eposu heroikomicznego przez poemat komiczny, czerpiący tematy z życia powszedniego, do wierszowanej noweli i powieści, stanowiących z kolei przejście do głównych typów artystycznych prozy realistycznej XIX wieku. W ewolucji tej doniosłą rolę — w skali europejskiej — odegrały dwa arcydzieła: *Eugeniusz Oniegin* i *Pan Tadeusz*. Krejčí udowadnia, że choć reprezentują one jakościowo nowy gatunek literacki, przecież na ich powstanie niepośledni wpływ miał epos komiczny; pozostawił też on widoczne ślady w strukturze tych dzieł⁴.

Zagadnienie to rozpatrzone zostało bardzo szczegółowo. Rozważania na ten temat poprzedza przegląd i charakterystyka twórczości w kręgu rosyjskiego Arzamasu i polskich Szubrawców, podejmujących w atmosferze przeżywania się klasycyzmu — próby epiki komicznej, satyry, parodii i trawestacji, nawiązujące do typowych motywów eposu heroikomicznego. Następnie ukazane zostały związki Puszkina i Mickiewicza z tą twórczością i tradycją literacką (w obu wypadkach uderza rola *Pucelle d'Orléane* Voltaire'a). Potem autor stara się możliwie dokładnie ukazać proces twórczy powstawania *Eugeniusza Oniegina* i *Pana Tadeusza*. W tym świetle dzieło rosyjskie z zamierzonego pierwotnie żartobliwo-satyrycznego poematu o życiu złotego młodzieńca, w stylu Byronowego *Don Juana* czy *Beppa*, zmienia się w poemat o człowieku zbędnym, utwór, w którym jednak pierwotne założenia pozostawiły pewne ślady. Stłumiona zaś inspiracja dzieł Byrona, a nadto Ariosta i Voltaire'a, znalazła ujście w takich utworach Puszkina, jak *Hrabia Nulin* czy *Domek w Kołomnie*.

Pan Tadeusz natomiast w pierwotnej koncepcji miał być utworem o charakterze idyllicznym, dopiero w trakcie procesu twórczego przeniknął do poematu element heroiczny, a wraz z nim heroikomiczny — i stały się ważnymi składnikami utworu.

Ten istotny rozdział swoich rozważań dopełnił następnie Krejčí ustępem o dobrzmiewaniu klasycystycznego eposu komicznego w literaturach polskiej, czeskiej, rosyjskiej i ukraińskiej w pierwszych dziesiątkach XIX w. oraz o wydzźwiękach barokowej poezji komicznej w piśmiennictwie chorwackim. W grę wchodzi tu utwory dziś już zapomniane, często literackie *curiosa* i osobliwe świadectwa kulturalno-obyczajowe.

Ewolucja wiodąca od eposu heroikomicznego do powieści wierszem, szczegółowo ukazana na przykładzie Puszkina i Mickiewicza, doprowadza do literatury realistycznej. Krejčí wydobywa na jaw jeszcze szereg momentów dodatkowych tej fazy przejściowej. Jednym z nich jest rola eposu komicznego w satyrze politycznej okresu Wiosny Ludów. Przy tym zaś głównym polem obserwacji jest literatura czeska, jej największe osiągnięcia w tym zakresie — satyryczne poematy Karela Havlíčka-Borovskiego, które narzucają z jednej strony paralele do utworów Scarrona, Voltaire'a i Blumauera, z drugiej zaś do poematów Heinego, w których intensywna uczuciowość przechodzi w szyderczy sarkazm graniczący z cynizmem. Havlíček-Borovský podejmuje klasyczne chwytły eposu komicznego, modernizuje i napełnia je aktualną treścią ideową.

⁴ Zob. też opublikowane wcześniej studium K. Krejčíego, *Heroikomiczna geneza „Eugeniusza Oniegina” i „Pana Tadeusza”*. Cz. 1. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2.

Bardzo skromnie przedstawia się natomiast w tym czasie poemat komiczny w literaturach serbskiej i chorwackiej. Wobec braku dawniejszych ściślejszych związków z europejskim klasycyzmem i rokokiem, w ogólnej atmosferze nie sprzyjającej parodii i trawestacji — ani serbski romantyzm, ani tzw. ruch ilirski u Chorwatów nie wydały cenniejszych utworów tego typu.

W dalszym ciągu głównym przedmiotem uwagi są literatury rosyjska i polska, w których rozwój poematu komicznego, wytyczony już przez Puszkina i Mickiewicza, zmierza do powieści realistycznej. W Rosji linię tę wyznacza twórczość P. P. Jerszowa i A. I. Poleżajewa, niektóre utwory Lermontowa, wreszcie poematy Turgieniewa stanowiące jego debiut pisarski. U autorów tych widzimy powiązania z Puszkinem: bądź z jego wierszowanymi baśniami o licznych pierwiastkach dających się rozwijać w stylu heroikomicznym, bądź z poematami o charakterze realistycznym, przy czym występuje antyteza romantycznego stylu i widzenia świata. W utworach tych pisarzy, oddalających się coraz bardziej od punktu wyjścia, słabnie lub wręcz ztraca się piętno komizmu i ironii. Ten zwrot od romantyzmu do realizmu zamyka Niekrasow.

Analogicznie, choć może mniej plastycznie, kreśli Krejčić przeobrażenia poematu komicznego w Polsce. Poza *Panem Tadeuszem* wskazuje jako rodzime źródła podnięt *Pamiętniki* Paska i *Pamiętniki* Soplicy, a obok nich — wpływy Byrona i Ariosta; śledzi ich odbicie u Słowackiego, głównie w *Beniowskim*; potem zwraca uwagę na gawędy Pola, Syrokomli i innych, na parodie romantycznego bohatera u Berwińskiego, Siemieńskiego, Gomulickiego — aż po Sienkiewicza, którego powieści współczesne demaskują pozę romantyczną, proza historyczna zaś używa licznych motywów heroikomicznych, zaczerpniętych z żartobliwej gawędy szlacheckiej i starszych źródeł epiki wierszowanej.

Wyodrębniwszy jako następną fazę rozwoju heroikomiki słowiańskiej okres realizmu krytycznego, Krejčić wiele uwagi poświęca satyrze, zwłaszcza politycznej. Krzewiła się ona bujnie w czasach wzrostu dążeń narodowowyzwoleńczych od lat sześćdziesiątych, a oczywistym tego dowodem są choćby liczne czasopisma humorystyczno-satyryczne, jakie wtedy wychodziły. Poezja tego typu wyraża się wprawdzie w formach krótkich i najkrótszych, czerpie jednak wiele z dawnej tradycji heroikomicznej. Obok wzorów klasycznych źródłem parodii i trawestacji bywa dla niej pieśń jarmarczna; widoczny jest też wpływ na nią Bérangera i Heinego.

Przykładów heroikomicznej satyry dostarcza w tym czasie literatura rosyjska (poeci „Świstka” i „Iskry”), mniej obficie — polska, z której większe zainteresowanie autora budzi mieszczańska satyra w Galicji, bliska ówczesnej czeskiej twórczości tego typu. W ogóle Słowianie w monarchii habsburskiej są wtedy na tym polu bardzo aktywni. W Czechach bujnie rozwija się tradycja Havlíčka-Borovskiego. Ale także Serbowie, Słoweńcy, Chorwaci przewyciężają widocznie romantyczny patos. Jaskrawym tego przykładem jest napisana w wirze walk politycznych przez Ante Kovačića parodia bohaterskiej *Śmierci Smail agi Cengića*.

Oprócz tej twórczości satyrycznej krótkich form Krejčić śledzi epikę wierszowaną. Choć w literaturach rosyjskiej i polskiej wyraźnie się ona przeżyła, w innych piśmiennictwach słowiańskich, których rozwój w ubiegłych lat dziesiątkach był opóźniony, uprawiana była nadal, z tą ogólną tendencją, jaką wcześniej stwierdzić można u Rosjan i Polaków: ku realizmowi i powieści prozą, przy czym rolę ogniwa pośredniego gra poemat komiczny. Oddziałuje na tę epikę wciąż poemat ariostyczny i bajroniczny oraz dwa wielkie wzory słowiańskie: *Eugeniusz Oniegin* i *Pan Tadeusz*.

Szczególnie wdzięcznym terenem obserwacji tego rodzaju jest w tym czasie literatura czeska, zwłaszcza epika Svatopluka Čecha, zdradzająca refleksy Wielanda, Ariosta, Mickiewicza, wierszowanych baśni Puszkina i Niekrasowa, a nawet klasycznej poezji heroikomicznej. Podobnych przykładów dostarcza twórczość poeticka I. Wazowa oraz I. Franki, którzy w literaturach bułgarskiej i ukraińskiej ugruntowali prozę realistyczną. Materiał wzbogacają również piśmiennictwa regionalne: śląskie, kaszubskie, morawskie.

Z czasem nad rozwojem poezji heroikomicznej ciąży coraz widoczniej fakt, że literatura mieszczańska nie wydała swojej własnej poezji heroicznej, brak więc odpowiedniego podłoża i dla jej przeciwieństwa. Toteż na przełomie stuleci XIX i XX obserwujemy na gruncie słowiańskim tylko pojedyncze, raczej izolowane przejawy poezji heroikomicznej, rzadko w klasycznej postaci.

Na początku zaś XX w. zamieranie wielkiej epiki jest już oczywiste. Kierunki awangardowe żądają zwięzłości, posługują się przeważnie formami mieszanymi, rozbijają tradycyjne schematy. Wpływa to i na losy poematu komicznego. Jego tradycyjne chwytły żyją dalej w innych gatunkach literackich: w prozie, komedii i drobnej epice, znajdują swoiste zastosowanie w grotesce paradoksalnej, gdy po pierwszej wojnie światowej i Rewolucji Październikowej zaszły radykalne zmiany w życiu, zachwiała się dawna hierarchia wartości.

Pisząc o czasach międzywojennych, Krejčí poświęca najpierw uwagę literaturze czeskiej i polskiej. Pierwsza wojna światowa zamknęła okres dążeń wyzwoleńczych tych narodów, lata po niej następujące przyniosły im jednak rozczarowanie i kryzys. W Czechach z atmosfery wojny światowej wyrosła spontanicznie, bez świadomego nawiązywania do starszej tradycji, postać Szwejka — typ heroikomiczny w pełnym słowa znaczeniu, gdyż jest doskonałą antytezą tradycyjnego herosa, odpowiednikiem owego — stworzonego podobno przez Homera — Margita, którego zagubioną postać starały się literatury europejskie zrekonstruować. Potem, od końca lat dwudziestych, poczucie absurdu i nonsensu wyraża Teatr Wyzwolony (Osvobozené divadlo) J. Voskovca i J. Wericha.

W Polsce międzywojennej kryzys ten znalazł odbicie m. in. w satyrze politycznej różnych odcieni i w poezji postępowej inteligencji mieszczańskiej, której znamiennym przykładem są heroikomiczne groteski Gałczyńskiego.

Inna sytuacja była w Rosji. Tu poezja heroikomiczna odegrała ważną rolę bojową. Krejčí ilustruje to na przykładzie twórczości D. Biednego i W. Majakowskiego. Motywy i chwytły eposu komicznego — przetworzone przez rodzimą tradycję literacką — stanowią bardzo ważny składnik dzieł Biednego walczącego z przeżytkami przeszłości. Majakowski idzie dalej. W *Misterium ouffo* i *150.000.000* rozwija on paralelnie dwa pasma: heroikomiczne i poważne — heroiczne, które w zakończeniu dominuje. „W potężnej gigantomachii poezji Majakowskiego na miejsce rycerskiego heroizmu feudalnego, którego stopniowe zamieranie odbiło się w sześćsetletnim rozwoju eposu heroikomicznego, wkracza nowy heroizm mas ludowych, walczących o lepszy świat przyszłości” (s. 505) — tym stwierdzeniem niby klamrą spina Krejčí krąg swoich rozważań.

Powyżej staraliśmy się ukazać ich zasadniczą linię. Jej dokładne prześledzenie nie jest jednak — powiedzmy szczerze — łatwe, z kilku przyczyn.

Przedmiotem dociekań jest gatunek literacki trudny do wyraźnego wyodrębnienia; w grę wchodzi przy nim postawa wobec świata i elementy formalne, przy czym ten drugi czynnik ma bardzo płynny charakter. Trudne zwłaszcza jest rozgraniczenie: poezja komiczna — poezja heroikomiczna. Ta druga jest odmianą pierwszej, ale nie zawsze można między pierwszą a drugą postawić znak rów-

niania. Krejćci teoretycznie je rozróżnia, w praktyce jednak idzie bardzo daleko w akcentowaniu ich związku. Podobnie rzecz ma się, gdy śledzi utwory stanowiące ogniwo przejściowe między poematem komicznym a powieścią realistyczną; wtedy nawet bardzo nikłe elementy heroikomiczne, czy też luźne związki z poezją tego rodzaju dają mu podstawę do szczegółowych rozważań o danym utworze. Jako przykład luźnych związków wskaże choćby Jacques Delille'a *L'homme des champs* w części pierwszej książki, w części drugiej zaś — znaczne partie rozważań o twórczości Niekrasowa. Gdy zaś do tego dochodzi ogólna tendencja do ogarnięcia pełni materiału, tendencja wsparta przez upodobania historyka i socjologa kultury (a twórczość heroikomiczna stanowi przecież dla niego bardzo wdzięczny teren obserwacji) — gromadzą się w rezultacie prawdziwe gąszcz utworów czy szczegółów, mających nieraz w stosunku do tematu zasadniczego charakter dygresji.

Odczuwa się to już przy lekturze części pierwszej, której celem jest ukazanie głównych typów poezji heroikomicznej w literaturach europejskich. Czy należało tu poświęcić tyle miejsca takim nie wyróżniającym się dowcipem ani oryginalnością pomysłów niewybrednym utworom, jak J. F. Ratschkiego *Melchior Striegel* czy *The Lousiad* J. Wolcota i szereg innych rzeczy tego typu w piśmiennictwie XVIII wieku? — Nie jestem o tym przekonany, wątpię też o celowości wplatania pikantnych szczegółów o dziele P. T. Sancheza *Disputationum de sancto Matrimonii sacramento tomi tres*.

Niezwykle bogactwo materiału i szczegółów zawiera część druga, dotycząca literatur słowiańskich. Nagromadzono je niezbyt równomiernie, wyraźnie jednak uprzywilejowany jest pod tym względem wiek XIX. Autor uwzględnia w tym okresie także liczne zagubione w czasopismach utwory, różne rękopiśmienne *curiosa*, swoiste płody pióra studentów, itp. W zestawieniu z tym peryferie literatury XX w. potraktowane zostały dużo zwięźlej. Nierównomierność ta występuje i w innej skali. Do początku XX w. autor stara się uwzględniać wszystkie literatury słowiańskie, natomiast w okresie międzywojennym właściwie poza obręb trzech: czeskiej, polskiej i rosyjskiej, nie wykracza.

Główny zrab książki stanowią analizy, charakterystyki i interpretacje dzieł w jakimś stopniu z nurtem twórczości heroikomicznej związanych. Krejćci daje przy tym wiele informacji ogólnych o danym piśmiennictwie. Jest to bowiem potrzebne do połączenia ewolucji gatunku literackiego z szerszymi procesami literackimi i kulturalno-społecznymi. Niekiedy partie tego typu są bardzo rozbudowane, np. ustępy traktujące o sytuacji w piśmiennictwie rosyjskim i polskim w pierwszych dziesiątkach XIX wieku. W tym wypadku podyktowane jest to chęcią możliwie wszechstronnego naświetlenia i przekonującego udokumentowania heroikomicznej genezy *Eugeniusza Oniegina* i *Pana Tadeusza* — jednego z zagadnień najbardziej w całej książce wyeksponowanych. Nieraz jednak przez ustępy z „historii literatury” naruszona została równowaga istotnych elementów dzieła Krejćcego, zwłaszcza gdy ustępy te noszą trochę podręcznikowe piętno. Odczuwa się to wyraźniej w rozdziałach dotyczących literatur południowosłowiańskich, np. kiedy mowa o piśmiennictwie serbskim i chorwackim od połowy XIX w. (s. 398 n.) czy o rozwoju bułgarskiej prozy realistycznej (s. 432 n.). Zdarza się, że informacja historycznoliteracka jest wręcz zbędna, np. znane powszechnie dane o Boileau (s. 77).

I jeszcze jedna istotna sprawa, na którą wypada zwrócić uwagę. W obrębie zebranego przez autora materiału literackiego rysuje się pewna hierarchia dzieł, którą determinują trzy czynniki: genologiczny (natężenie cech gatunkowych, rola danego utworu w ewolucji gatunku literackiego), kulturoznawczy i socjologiczny

(społeczny rezonans dzieła). Nieraz w grę wchodzi one wszystkie, nieraz niektóre. A w konsekwencji następują takie fakty, jak wywindowanie — zgrabnie zresztą napisanych — *Macaroniców* Orzelskiego, gdy Krejčić uznawszy je za najwybitniejszy (na bezrybiu!) przykład heroikizmu burleskowego na gruncie słowiańskim, stawia ten utwór obok eposu Folenga oraz przypuszcza, że Orzelskiemu przyświecała podobna myśl jak Joyce'owi przy pisaniu *Ulyssesa*, ponieważ każdy śpiew polskiego poematu barokowego można zinterpretować jako analogię do jakiegoś epizodu *Odysei* albo *Eneidy*.

Wskazanymi wyżej przesłankami kierując się, Krejčić poświęca m. in. ramotom czeskiego wierszopisa Š. Hněvkovskiego niemal tyle miejsca, co poematom Krasického, wydobywa z archiwalnego pyłu i omawia dosyć obszernie grafomański utwór innego czeskiego autora — V. Stacha (koniec XVIII w.) i kojarzy go z późniejszym *Don Juanem* Byrona; A. Morgenbessera uznaje za głównego reprezentanta polskiego eposu heroikomicznego drugiej połowy w. XIX, Siemieńskiego *Mimozę* wskazuje jako bezpośrednie na gruncie polskim ogniwo, przez które „wielka poezja epicka za pośrednictwem swojej komicznej towarzyszkii przechodzi w epikę powieści prozą” (s. 351; chodzi o fakt, iż utwór Siemieńskiego był punktem wyjścia dla wierszowanej pierwociny Sienkiewicza). Przykłady można by mnożyć.

Tego rodzaju ustawienia w konfrontacji z przyjętą powszechnie oceną osiągnięć danej literatury, uwzględniającą więcej przesłanek (a wśród nich jako ważne — zagadnienie artyzmu, czynnik estetyczny), muszą budzić pewien sprzeciw. Zresztą i na wyznaczonej przez autora płaszczyźnie pozostając, nie zawsze można się z nim zgodzić. Czemu np. w rozdziale 5, przedstawiając sytuację na przełomie w. XIX i XX, wysunął Krejčić na czoło młode bądź co bądź piśmiennictwo bułgarskie i czemu przy tym tak wiele miejsca poświęcił poematom Stojana Michajłowskiego, choć one nic z humorem i komizmem nie mają wspólnego, a zawarta w nich satyra nasuwać może tylko bardzo odległe skojarzenia z poematem komicznym? Deformuje to ogólną perspektywę, tym bardziej że i ocena twórczości tego pisarza jest dezorientująca. Trudno się zgodzić, iż poważnie obciążone retoryką utwory Michajłowskiego zawierają najbardziej pochmurny obraz kryzysu myśli europejskiej, „wyrażony z niezwykłą siłą artystycznego wyrazu, straszny krańcowością swego pesymizmu” (s. 446).

Wyeksponowawszy tak literaturę bułgarską, Krejčić poza Michajłowskim wskazuje tylko Emanuela Popdimitrowa i jego o lat kilkadziesiąt późniejszy poemat *W kraju róż*. Charakterystyka tego poety: „wraz ze swą generacją przeszedł przez symbolizm, potem zaś znalazł się pod silnym wpływem Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej” — jest bardzo uproszczona.

Przykład z innego terenu. Interesujące są rozważania o twórczości Gałczyńskiego, w której Krejčić widzi związki z heroikomiczną tradycją Oświecenia i romantyzmu, ale ryzykowne jest twierdzenie, że sytuacja w latach, gdy poeta ów wkraczał na widowie, była bardzo podobna do tej, jaka powstała w Europie na skutek rozczarowania rezultatami rewolucji francuskiej i epepei Napoleońskiej oraz objęcia roli kierowniczej przez Święte Przymierze.

Gdybyśmy wzięli pod uwagę każdą po kolei literaturę słowiańską, można by kwestionować różne twierdzenia i wskazać więcej nieporozumień. Ale droga taka nie byłaby słuszną i dałaby w konsekwencji fałszywy pogląd na całą książkę. Tymczasem nakreślona w niej linia rozwojowa poezji heroikomicznej nie tylko nie budzi zastrzeżeń zasadniczych, lecz uderza słusnością stwierdzeń, nieraz zaskakujących. Równoległe zaś występują walory kulturoznawcze tego dzieła na-

ukowego, podkreślone i od strony edytorskiej⁵, m. in. interesującym dodatkiem ilustracji, walory, które — myśląc o tej książce — wysuwam na czoło.

Jest to pozycja wyjątkowa, stanowi bowiem pierwsze tak szeroko (w czasie i przestrzeni) zakreślone studium komparatystyczne poświęcone danemu gatunkowi literackiemu w piśmiennictwach słowiańskich, udokumentowane tak zadziwiająco bogatym materiałem, a przy tym napisane z pasją i darem wnikania pod powierzchnię zjawisk literackich ku ich społecznym korzeniom. Czytelnik polski zaś ma jeszcze dodatkową satysfakcję, widząc w tej książce świadectwo nie tylko świetnej znajomości naszej literatury, ale i głębokiego życia się z polską kulturą, co nb. wielokrotnie już w pracach Krejčego się manifestowało.

Tak się złożyło, że dzieło wyszło drukiem w jubileuszowym — sześćdziesiątym roku życia autora. Stanowiąc owoc imponującej erudycji, pozwala ono zarazem domyślić się, jak istotnie wzbogacić może literaturoznawstwo słowiańskie uczony ogarniający tak szerokie horyzonty. Toteż serdecznie mu życzymy dalszych sukcesów w jego pięknej pracy.

Józef Magnuszewski

René-Marill Albérès, HISTOIRE DU ROMAN MODERNE. Paris 1962. Éditions Albin Michel, s. 450.

Gdy historyk czy krytyk literatury zwraca uwagę na powieść nowoczesną, staje przed nim niezmiernie trudne i istotne dla nauki o literaturze zadanie. Zadanie tym trudniejsze, że zajęcie się powieścią nowoczesną zazwyczaj zakłada z góry konieczność odpowiedzi na pytanie, co to jest powieść i czym się odróżnia od innych gatunków literackich z jednej strony, z drugiej zaś, czym w ramach wymienionego już gatunku — powieści — jest powieść nowoczesna. Tego trudnego, a zarazem fascynującego zadania podjął się francuski historyk literatury i krytyk literacki, René-Marill Albérès. Swoją książkę o powieści nowoczesnej nazwał *Histoire du roman moderne*. Tytuł jednak, który sugerowałby pozostawanie w kręgu zjawisk ściśle historycznoliterackich, jest mylący. Już we wstępie Albérès szerzej i dokładniej określa cele pracy, prowizorycznie wyznaczone przez tytuł. Historia powieści nowoczesnej ma być — według Albérèsa — nie tylko rejestracją zjawisk literackich sprowadzonych do określonego gatunku i próbą ich eksplikacji na rozległej płaszczyźnie twórczości powieściowej, która powieść nowoczesną wyprzedziła. Autor — jak się wydaje — chce również wniknąć w istotę gatunku, zdefiniować go, znaleźć prawidłowości i odstępstwa, wyszukać zależności wewnętrzne, które pozwolą wyznaczyć podstawowe typy powieści nowoczesnej. W tym celu już na wstępie określa, że w początkach dziejów powieść to „historia», opowiadanie, opowieść, nic ponad pewną dozę fantazji, fikcja [...]” (s. 10). Takie sformułowanie staje się punktem wyjściowym do postawienia właściwych zadań monografii, wytyczających kierunek badawczy. Będzie to praca o gatunku literackim, który, jak żaden inny, posiadał zdolność „wchłaniania” i „poszerzania” swych właściwości o właściwości gatunków innych. Ta właśnie

⁵ Szkoda, że korekta przepuściła nieco błędów, oczywistych i rażących, zwłaszcza w datach: na s. 291 w tytule rozdziału figuruje r. 1948 zamiast 1848; na s. 316 błędnie podano rok urodzenia Jovana Suboticia; na s. 502 — rok napisania przez Majakovskiego nowej wersji *Misterium buffo*. Na s. 471 rządy „silné ruky” (silnej ręki) zmieniły się w „silné tuky”. Niekonsekwentnie stosowana jest kursywa, itp.