

Edward Balcerzan

"Liryka polska. Interpretacje", pod redakcją Jana Prokopa i Janusza Sławińskiego, Kraków 1966, Wydawnictwo Literackie, s. 436 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 58/1, 280-289

1967

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.

LIRYKA POLSKA. INTERPRETACJE. Pod redakcją Jana Prokopa, Janusza Sławińskiego. Kraków 1966. Wydawnictwo Literackie, s. 436.

Redaktorzy *Liryki polskiej* zwracają uwagę na almanachowy charakter tego zbioru: „Każde ze zgromadzonych w tej książce ujęć stanowi próbę rozszyfrowania indywidualnego przekazu poetyckiego. Zarówno wybór utworu, jak też sposób interpretacji — są w każdym wypadku sprawą autorów poszczególnych szkiców. Nietrudno zauważyć, że książka odznacza się w związku z tym dużą różnorodnością [...]” (s. 5—6).

I nietrudno zauważyć, że wskutek owej różnorodności postaw badawczych oba człony tytułu omawianej publikacji stają się niepokojąco wieloznaczne. Pojęcie „liryki” oraz sens „interpretacji”. Spróbujmy kolejno opisać „migotliwość” znaczeniową tych pojęć, starając się — w miarę możliwości — oddzielać sferę przypadkowych kolizji semantycznych od sfery niezgodności istotnych, które rodzą na przestrzeni tomu wyraźne napięcia, charakterystyczne dla współczesnej myśli o poezji w ogóle. Zapytajmy: co w szkicach *Liryki polskiej* jest dialogiem, a co jedynie zbiorem luźnych „głosów”, nie dających się ująć w żaden system?

Oto trzy różne postawy wobec „liryki”.

Zbigniew Bieńkowski proponuje postawić znak równania między „liryką” a „poezją” — w odniesieniu do współczesnych zjawisk literackich: „Współczesna poezja jest tylko liryką. [...] Powszechnie panuje liryka. Czy przeczy temu równoległy rozwój poematu, który obserwujemy?” Nie, albowiem nie są to poematy opisowe, epickie: one wyrażają niemożliwość dokonania opisu świata. Poemat tedy „jest dzisiaj arcyliryką, chciałoby się powiedzieć, bardziej liryką niż liryka” (s. 343—344).

Inaczej ten sam problem referuje Zbigniew Siatkowski. Twierdzi mianowicie, że „o d a w n a pomieszały się języki poetyckie” (podkreślenie E. B.), powstały „nowe formy, niespodziane i pozadefiniowalne z arystotelesowskiego punktu widzenia”, przeto w wielu utworach „nie potrafimy z sensem pokazać linii demarkacyjnej między liryką i epiką [...]” (s. 332).

Jeszcze inaczej Julian Przyboś. Określając Peiperowy „układ rozkwitania” jako „rodzaj kompozycji raczej epickiej niż lirycznej” (podkreślenie E. B.), proponuje utrzymanie opozycji liryka—epika. Pisze: „Liryk wypowiada chwile, w których kulminuje sytuacja liryczna, język liryki jest więc językiem błyskawicznym, czas — czasem teraźniejszym; epika to mowa powolna, szczegółowa, czas — przeszły. A przestrzeń... w epice — fizykalna, w liryce — wewnętrzna [...]” (s. 335).

Na pierwszy rzut oka — mamy do czynienia z prostą rozbieżnością stanowisk, naturalną w almanachu różnych prac o różnych wierszach. Wobec dwu pojęć wypowiedziano trzy odmienne zdania: wszystko jest liryką (Bieńkowski), nic nie jest ani czystą liryką, ani epiką (Siatkowski), niektóre utwory poetyckie są raczej epickie, inne natomiast — liryczne (Przyboś). Jakież dialog może zaistnieć między tymi postawami, skoro każda zdaje się zaprzeczać dwu pozostałym? Zanim odpowiemy na to pytanie, sprawdźmy „nośność” interpretacyjną poszczególnych tez.

Siatkowski w szkicu o wierszu Różewicza *Zaraz skoczę szefie*, ilustrując tezę o pomieszeniu liryki z epiką, streszcza — demonstracyjnie! — omawiany utwór. Chce udowodnić, że refleksja poetycka zawiera się tu w samym układzie elementów fabularnych. Streszczenie przebiegu wydarzeń owej, jak sam powiada, „szcuplej fabuły” (s. 383), wkrótce przestaje badaczowi wystarczać. Sięga po analogie filmowe, wprowadzając m. in. pojęcie „listy montażowej” (s. 387), które jest tyleż przydatne w odniesieniu do filmu epickiego co i poetyckiego. Nie

jest w stanie wykazać sensu fabuły — bez uwzględnienia pośrednictwa wyznaczników językowych, stylistycznych, wierszowych wreszcie. Aż do działania „więz fonicznych” między słowami tekstu Różewicza. Czy zaprzecza sam sobie? Nie. Grę elementów językowych — m. in. ich „rytm binarny” — interpretuje jako „sposób współlistnienia epiki z liryką” (s. 388). A jednak po lekturze całości tego szkicu stanowisko Siatkowskiego odczuwamy jako mniej „skłócone” z poglądami dwu pozostałych teoretyków. W praktyce bowiem autor pracy o Różewiczu zbliżył się do koncepcji... Bieńkowskiego! Udowodnił tezę o niemożliwości opisu świata we współczesnej poezji, pokazał niewystarczalność streszczenia, a więc i: nicność fabuły — wobec ogromu znaczeń, jakie mieszczą się w Różewiczowskim stylu.

Przyboś analizuje koncert Wojskiego z *Pana Tadeusza* tak, jak gdyby to był samodzielny utwór liryczny. „Jest to koncert mowy, muzyka dobytą ze słów, z melicznych wartości wiersza” (s. 91); sekwencje tekstu są „tak zjednoczone z tempem gestów Wojskiego, że widać w nich (a nie poprzez nie, nie za ich pośrednictwem) tę oto czynność: wzdął policzki... zasunął wpół powieki... wciągnął w głąb pól brzucha... itd.” (s. 96). Zatem owo „rogowej arcydzieło sztuki” nie tylko opisuje grę, ale samo jest grą! Nie opowiada koncertu, lecz się z nim utożsamia. — Nie trzeba długo dowodzić, że taka interpretacja — w wykonaniu Przybosia — jest możliwa tylko w odniesieniu do liryki, wszak analogicznie odczytał kiedyś autor *Linii i gwaru* wiersz Mickiewicza *Polaty się lzy*. Tamten utwór określił jako „wiersz-placz”, ten jako „wiersz-gre”. Ale narzucając koncertowi Wojskiego kategorii opisu liryki, Przyboś nie zapomina, że jest to fragment rzeczy epickiej — jak powiada: „poematu humorystycznego i baśnistego” (s. 92). I w ten sposób zbliża się do koncepcji... Siatkowskiego! Pokazuje mianowicie współlistnienie liryki z epiką w jednym dziele poetyckim.

Co istotne dla całości *Liryki polskiej*: wyodrębnienie trzech różnych stanowisk teoretycznych nie prowadzi do mechanicznego rozbicia tomu *Interpretacyj* na trzy osobne grupy. Między wierzchołkami naszego trójkąta powstają bowiem szeregi łączące, które — jednocześnie — godzą i potęgują sprzeczności.

Oto np. w pracy o *Reducie Ordone* Kazimierz Wyka startuje jakby z „wierzchołka Przybosia” — utwór Mickiewicza interpretuje w kategoriach poezji opisowej (więc jako „raczej epicki”). Ale w dalszych partiach swego szkicu zbliża się do „wierzchołka Siatkowskiego”. Stwierdza mianowicie, że *Reduta Ordone* jest nie tylko poematem opisowym, bo jej „łot poetycki” dokonywa się „na podwójnym skrzydle: jedno jest opisowe [...]; drugie retoryczne, romantyczno-retoryczne [...]” (s. 80).

Inny kierunek obiera Ireneusz Opacki. Zaczyna od koncepcji interpretacyjnej *W sztambuchu Marii Wodzińskiej* Słowackiego, budowanej jak gdyby w pobliżu „wierzchołka Siatkowskiego”. Bada współlistnienie w tym utworze fabuły „romansowej” (s. 134) ze schematem okolicznościowej wypowiedzi lirycznej. A kończy na stwierdzeniu, że jest to tylko liryk, arcylyrik, utwór łączący „dwie, jakże odmienne, liryki” (s. 145). I w ten sposób podchodzi pod „wierzchołek Bieńkowskiego”.

Jakież stąd wnioski? Tom *Interpretacyj* zmusza czytelnika do lektury aktywnej. Nie tylko informuje o poglądach i metodach współczesnych naukowców i krytyków, ale chciałoby się powiedzieć, wyraża dzisiejszą świadomość poezji¹. Dlatego można i należy go czytać w dwu porządkach: w układzie redakcyjnym, respektującym chronologię omawianych wierszy, i w układach systemowych, a te są już dziełem odbiorcy. Nadto: *Liryka polska* uczy ostrożności w przyjmowaniu

¹ Logicy przyznają wypowiedzi naukowej funkcję wyrażania (zob. J. Kmita, *Sprawa subiektywizmu krytyki literackiej*. „Nurt” 1966, nr 6, s. 34).

jednoznacznych deklaracji programowych. To bowiem, co ujęte w formułę „wynania wiary” wydaje się apodyktyczne i nieprzenikalne, w praktyce interpretacyjnej może się okazać tylko „stroną sporu”, aspektem problemu, głosem w dialogu, elementem systemu opozycji.

Podobne jak wokół problemu „liryki” napięcia — ale znacznie bardziej skomplikowane! — dają się wykryć w sferze, do której odsyła drugi człon tytułu omawianej książki: *Interpretacje*. Zagadnieniem antynomii tego procederu badawczego zajął się w swym jakże instruktynym szkicu Janusz Sławiński. Zwrócił uwagę na dwie — wykluczające się nawzajem — motywacje działań typu „*Kunst der Interpretation*”. Oto gdy zwolennicy pierwszej motywacji, powiada Sławiński, są zdania, że skupienie uwagi na pojedynczym tekście literackim gwarantuje obiektywizm poznania naukowego, bowiem teksty, w odróżnieniu od obiektów fikcyjnych, takich jak „prąd”, „konwencja” czy „epoka”, istnieją bezspornie (s. 7) — propagatorzy drugiej, odwrotnie, akcentują subiektywizm „nastawienia” badacza na sam utwór. Ich zdaniem właśnie interpretacja wyzwala najbardziej intymne przeżycie czytelnicze, jest zapisem owej intymności, dokonany w innym, niż dzieło badane, języku.

Trzeba od razu zastrzec, że w *Liryce polskiej* konflikt ten zarysowuje się niewyraźnie. Wprawdzie Bieńkowski (w pracy o Norwidzie) zastanawia się nad możliwością istnienia kilku odmiennych i zarazem pełnoprawnych wersji rozumienia tego samego wiersza, natomiast Opacki — przeciwnie — głosi pogląd, że „jest tylko wersja jedna — ta, którą stworzył poeta: wersja złożona ze słów i zdań o takim znaczeniu, jakie poeta im nadał” (s. 132), jednakże większość prac spór ten jak gdyby omija. Powiadam „jak gdyby”, ponieważ do układu obiektywizm—subiektywizm albo, inaczej mówiąc, do dialogu przedmiot—pośmiot zostaje włączony element trzeci, który okazuje się najistotniejszy. Owym trzecim elementem jest adresat *Liryki polskiej*. Poszczególne wiersze są tu rozszyfrowane nie tyle z uwagi na gust i światopogląd badacza, i nie tyle ze względu na gotową, obiektywną, jedyną prawdę o utworze, ile głównie wobec (współczesnego) czytelnika. Gdyż książka ta ma charakter popularyzatorski. Prawie każdy szkic jest pomyślany jako wzorzec pełnego odbioru dzieła sztuki poetyckiej. Nie odbija procesu percepcji, lecz kieruje nim. I dopiero na tle tych założeń można śledzić grę postaw reprezentowanych w *Liryce polskiej*.

We wszystkich wypadkach jest to wzorzec lektury zwolnionej i w znakomitej większości wypadków jest to wzorzec lektury aktywnej. Owe zabiegi hamujące tempo odbioru — można by je nazwać zabiegami „retardacyjnymi” — są zróżnicowane; całość prac *Liryki polskiej* można przymierzyć do trzech modeli „idealnej” percepcji wiersza, z tym zastrzeżeniem, że będzie to podział roboczy, orientujący, bowiem rzadko który model realizuje się w postaci „czystej”.

Pierwszy określiłbym jako model przebiegu lektury. „Na powstanie sądu krytycznego (fachowego) — pisze Wyka — składają się trzy ogniwa: 1. zrozumienie dzieła (utworu) artystycznego; 2. jego przeżycie osobiste; 3. ujęcie intelektualne aktu zrozumienia i aktu przeżycia” (s. 200). Otóż każdy fachowiec, konstruując wypowiedź o charakterze popularyzatorskim, „powinien być w stanie ogniwo zrozumienia i ogniwo przeżycia wydzielić i dokładnie opowiedzieć” (s. 201). Były to jeden wariant modelu przebiegu lektury, występujący epizodycznie w wielu pracach. Inny wariant zachowuje nie tyle kolejność owych ogniw (najpierw całość zrozumieć, potem całość przeżyć, a potem nadać temu obiektywizujący kształt intelektualny), ile — łącząc zrozumienie z przeżyciem następujących po sobie sekwencji tekstu — wydziela fazy percepcji. Badacz, a jego śladem czytelnik, postępują z a tekstem: słowo po słowie, zdanie po zdaniu, strofa po strofie.

W postaci „najczystszej” model ten jawi się w pracy Marii Podrazy-Kwiatkowskiej o *Kole Jastruna*.

Drugi model, najbliższy, jak sądzę, idei interpretacji, to model strukturalny. Podczas gdy w pierwszym wypadku dominuje ujęcie diachroniczne utworu (dzieło jako proces), w drugim dąży się do ukazania jego synchronii (dzieło jako system). Aby osiągnąć ten cel, badacz musi dokonać hierarchizacji elementów tekstu, ich podziału na „ważne” i „mniej ważne”. Aż do wyboru cząstki najdońszojszej, która jest traktowana dwojako. Spełnia rolę jakby „miejsca”, z którego ogląda się całość (lub większą całość). I jest w rękach badacza pierwszym instrumentem interpretacyjnym. Kluczem dekodażu. Tak postępuje Michał Głowiński, gdy — sondując *Otchłań* Leśmiana — pisze: „W dwa razy użytym słowie »widzieć« zawiera się sens filozoficzny wiersza” (s. 236). Podobnie posługuje się słowem „pieśń” Tadeusz Bujnicki, omawiając *Przyjacielu, los nas poróżnił...* Broniewskiego. Znamienne dla tego modelu jest dążenie do najwcześniejszego ujawnienia elementu-klucza. Pierwsze zdanie pracy Sławińskiego o Białoszewskim brzmi: „*Ballada od rymu*: tytuł ten możemy potraktować jako klucz do poetyki utworu” (s. 405). Interpretacja strukturalna pojedynczego dzieła sprawdza się najpełniej wobec czytelnika, który — czytając szkic — pamięta o kluczu, w każdym fragmencie rozumie sens tych czy innych działań. Sprawdza się również, jak wspomniałem, wobec idei procederu typu „*Kunst der Interpretation*”: jest rozkładem akcentów ważności wśród elementów badanego utworu.

Trzeci model „idealnej” lektury proponuje zabieg odwrotny: zrównoważenie — odpowiednio posegregowanej — masy elementów jako „ważnych” w tym samym stopniu. Ideologiem tego kierunku w „sztuce interpretacji” okazuje się Jan Prokop: „W strukturze tekstu poetyckiego wszystkie elementy są ważne i funkcjonalne, nie ma w nim hierarchii” (s. 106). Model budowany wedle tej formuły nazwałbym modelem atomizującym. Jest najbliższy opisowi, analizie. W *Liryce polskiej*, podobnie jak i model przebiegu, nigdzie nie występuje on w stanie „czystym”, niemniej jednak odgrywa widoczną rolę w rozprawie Czesława Zgorzelskiego o Słowackim i w szkicu Marii Dłuskiej o Wierzyńskim (Dłuska zresztą w rozważaniach wstępnych określa swoją pracę jako „analizę”, s. 252).

Charakterystyczna dla postawy atomizującej jest silnie wyrażona funkcja „perswazyjna” wypowiedzi krytycznej — wielokrotnie manifestowane przekonanie o bezwzględnej wartości analizowanego dzieła. To zresztą naturalne. Skoro badacz nie może ingerować w tekst, by rozkładając go na „ważne” i „mniej ważne”, dokonać tym samym podziału na „lepsze” i „gorsze” — musi uznać doskonałość monolitu. Co skazuje go na pewne uproszczenia teoretyczne i na pewne ograniczenia praktyczne. Oto bowiem przyjmując pogląd Prokopa muszę wierzyć w celowość każdego elementu: zdania, słowa, głoski, kropki itp. Ale: nie mogę uznać jej za zamierzoną przez autora. Musiałbym bowiem wyobrazić sobie proces twórczy jako akt świadomości absolutnej, która eliminuje zarówno kapitulacje twórcy wobec konwencji, języka, ba: praw gramatyki, jak i zwyczajny... przypadek! Tymczasem konfrontacja z codziennym doświadczeniem krytyka potwierdza obiegowy sąd, że „autor wszystkiego o swym dziele nie wie”. Ze nad wszystkim nie panuje. Ze działa i świadomie, i podświadomie. Ze jedynie niektóre, wybrane elementy językowe obciąża funkcją stylotwórczą. Inne biernie aprobuje. Odrzucając tezę o zamierzonej celowości każdego elementu, przyjmuję tedy, że to ja, jako krytyk, „wnoszę” ład absolutny w dane dzieło. W imię czego, pytam, muszę to robić? I jeszcze: skoro wolno mi, wbrew utworowi, narzucać „funkcjonalność” wszystkim elementom, to dlaczego nie wolno mi — ryzykując pomyłkę — dokonać hierarchizacji?

W ramach modelu atomizującego nie będę mógł, dla przykładu, stwierdzić, że w *Gdzie nie posieją mnie* Wierzyńskiego nadmiar zaimków *mnie, mnie, me, ma, me, mi, mą* — na niewielkiej przestrzeni dwunastu krótkich wersów! — jest objawem zwykłej nieporadności debiutanckiej. Nie powiem też, że ich obecność została podyktowana przez rytm, bo uznałbym rytm za element ważniejszy. Muszę tedy — w ramach modelu atomizującego — do tego szeregu zaimkowego dorobić jakąś ideologię. Podobnie rezygnując z rozkładu akcentów ważności, nie będę mógł zwątpić w kunsztowność takiego oto — również narzuconego Słowackiemu przez rytm — rozwiązanie:

Ale myślał, że ręka go syna

z tym wepchniętym na siłę, zgrzytliwym „go”. Nie ma mowy, abym zakwestionował piękno innego fragmentu tego samego wiersza:

Potem wzięli tę trochę zgnilizny
I spytali — czy chce do ojczyzny? —

choć przecież to bardzo niedobre!

Wydaje się wreszcie, że analiza atomizująca jest najbardziej oddalona od percepcji czytelniczej. Trzy wyróżnione modele są, jak łatwo zauważyć, niesprowadzalne do jednego układu odniesienia. Łączy je „zasada domina”: innymi „strojami” stykają się ze sobą modele przebiegu i strukturalny, a innymi — model strukturalny z atomizującym.

Jak wspomniałem, „idealny” adresat wierszy omawianych w *Liryce polskiej* jest adresatem aktywnym. Tę aktywność potęguje stosowany przez niektórych autorów zabieg eksperymentu interpretacyjnego; przez „eksperyment” rozumiem w tym wypadku celowe i, oczywiście, chwilowe zniekształcanie badanego tekstu — w celu sprawdzenia jakiejś tezy czy domysłu. Eksperymentem jest tłumaczenie wewnątrzjęzykowe słowa lub zdania z wiersza i podstawianie „przekładu” w miejsce „oryginału”. Chwył ten stosuje Głowiński, zastępując (w *Laurze dojrzałym* Norwida) zdanie:

Nikt nie zna dróg do potomności,
Jedno — po samodzielnych bojach;

jego „przekładem”: „Każdy zna drogi do potomności jedno (tzn. tylko) po samodzielnych bojach” (s. 163). Podobnie Sławiński, gdy słowo „dostrzegam” (w *Historii* Baczyńskiego) proponuje czytać jako: „wychodzę moim spojrzeniem poza to, co dane w bezpośredniej obserwacji; w świecie otaczającym rozpoznaję szyfr innego zapisanego w nim porządku” (s. 364).

Eksperymentem jest zmiana kolejności słów, zdań lub większych całości w omawianym tekście, chwyt kilkakrotnie zastosowany przez Wykę w interpretacji *Reduty Ordon* (s. 75, 80, 82). Bardzo interesujące efekty uzyskuje tym sposobem Aleksandra Okopień-Sławińska, wypreparowując z *Poradnika fotografa* Karpowicza słowa „odpowiadające tytułowej »problematyce«” tego wiersza-palimpsestu (s. 397).

Jeszcze inną odmianą eksperymentalnego zabiegu interpretacyjnego jest włączenie do wiersza jakiegoś elementu nowego; tak postępuje Jan Błoński, wpisując przecinek w zdanie z *Sonetu I* Sępa Szarzyńskiego. Autorskie:

...jedzą

Strwożone serce ustawiczną nędzą...

przekształca na:

Jedzą serce, strwożone ustawiczną nędzą. [s. 37]

Opacki analizuje w podobny sposób fragment *Zadymki* Tuwima: „jeśli chcę, mogę wstać, sięść przy oknie z gazetą z zeszłego tygodnia albo iść w senność dnia”. Stwierdzając, iż „zdanie jest tego typu, że po przeczytaniu elementu poprzedzającego nie oczekujemy elementu następnego, zdanie można skończyć w każdej niemal chwili”, proponuje sprawdzić tę sugestię, kładąc kropkę kolejno po słowach: „wstać”, „siąść”, „przy oknie”, „z gazetą”, „tygodnia”, „iść” (s. 285).

Szczególną odmianę eksperymentu — bardzo bliską reakcjom czytelniczym! — zastosował Sławiński w pracy o *Balladzie od rymu* Białoszewskiego. Odmianę tę można nazwać, zawężając nieco sens terminu Kleinera, próbą „fikcji genezy”. Oto w analizie „mechanizmu odrymowości” Białoszewskiego na przykładzie pierwszego dystychu:

Dwaj panowie stateczności
umknęli w cudzej samochodowości

Sławiński odtwarza — „zaprogramowane” w samym tekście! — rozumowanie poety, który doszedł do przytoczonego rozwiązania, zadając sobie pytanie: jak najprościej zrymować przymiotnik (*nom. plur.*) „stateczni” z rzeczownikiem (*loc. sing.*) „w samochodzie”? (s. 409).

Eksperyment uczy ingerencji w tekst literacki. Jest formą żywego, bezpośredniego kontaktu czytelnika z dziełem. Pozwala „uruchamiać” strukturę utworu, dynamizować i sam tekst, i jego lekturę. Przeciwdziała statyce opisu. Jest wreszcie jedną z prób odpowiedzi na pytanie, zawarte w cytowanym już szkicu Sławińskiego: „Czy jest [...] w ogóle możliwa immanentna interpretacja utworu?” (s. 11). Zdaniem Sławińskiego — nie.

„Konkretność utworu trudno byłoby wytłumaczyć inaczej, jak tylko posługując się terminami właściwymi układom wyższego niż ona rzędu. Dlatego też interpretacja jest zawsze w mniejszym lub większym stopniu usiłowaniem zmierzającym do identyfikacji kontekstu trafnie tłumaczącego utwór. Badacz formułuje nie tylko hipotezę całości dzieła, ale także propozycję kontekstu, który całość tę oświetla” (s. 12). Dalej jednak Sławiński stwierdza, że „przywoływany przez badacza kontekst wyjaśniający ma przede wszystkim znaczenie negatywne” (s. 13), albowiem spełnia swoją rolę o tyle, o ile służy do uchwycenia takich sensów dzieła, jakie się w szerszych niż ono układach nie dają rozproszyć.

Stajemy tedy w obliczu nowej antynomii „sztuki interpretacji”. Antynomii w *Liryce polskiej* bardzo widocznej; rzadko który szkic trafia tu w „punkt siodłowy” między linią „konkretności” a linią „kontekstowości” omawianych dzieł. Co więcej: niektórzy badacze świadomie rezygnują z ujmowania sensów dzieła nieredukowalnych do kontekstu, żywiąc (utajone?) przeświadczenie, że im szerzej nakreślą kontekst, tym więcej powiedzą o tekście. Janusz Pelc w pracy o Kochanowskim, Zbigniew Siatkowski w szkicu o *Bagnecie na broń* Broniewskiego. Inni natomiast — odwrotnie — zmierzają do interpretacji immanentnej. Powstaje dzięki temu nowa sieć „napięć” dialogowych. O ile jednak spór między „kontekstowcami” i „immanentystami” nadaje *Liryce polskiej* charakter systemowy, to kolizje, by tak rzec, wewnątrzrobocowe powodują pewne zamieszanie i dezorientują czytelnika.

W tomie *Interpretacyj* obserwujemy zasadniczo dwa sposoby „użycia” kontekstu. W celach wyjaśniających i w celach wartościujących. Tylko niektóre układy, takie jak gatunek czy „książka” (tj. cykl, tomik, z którego dany utwór pochodzi) są zwolnione z „użyć” o charakterze wartościującym. Dzieje się tak m. in. w pracy Okopień-Sławińskiej o *Filizance* Naruszewicza (s. 69), w artykule

Opackiego interpretującym *Zadymkę* Tuwima (s. 277—280), w szkicu Wiesława Pawła Szymańskiego poświęconym *Wjazdowi na wielorybie* Gałczyńskiego (s. 372—376). Natomiast inne konteksty, takie jak rzeczywistość, epoka, „dorobek” poety, raz są przywoływane tylko dla rozszyfrowania utworu, kiedy indziej natomiast służą do jego oceny.

Jan Prokop w pracy o sonecie Tetmajera i Jerzy Kwiatkowski w eseju o *Podwałinach* Staffa stosują interesujący zabieg, który można by nazwać „synegdochą interpretacyjną”. Oto wiersz zostaje potraktowany jako część zastępująca całość, przy czym części tej jak gdyby „użycza się” wartości całości (prądu, dorobku). Utwór wchłania własny kontekst, staje się oń bogatszy. Sonet Tetmajera — po interpretacji Prokopa — zaczyna pulsować liryką baudelaire’owską, ba: ciągną go nawet *Bawoły* Grochowiaka (s. 193—194), a jeszcze tak niedawno był wierszykiem raczej niewybitnym. Oczywiście, to już kwestia gustu. Wolałbym jednak zostać przekonany o walorach artystycznych *Znad morza* tkwiących w samym utworze, a nie w osiągnięciach symbolizmu w ogóle. Podobnie Kwiatkowski w zdumiewającym szkicu o *Podwałinach* napelnia krótki wiersz-aforyzm Staffa — nieomal całym bogactwem twórczości tego poety! Napisałem, że szkic to zdumiewający, jest bowiem wykonany po mistrzowsku. Olśniewa — wszystkim. Technika, precyzją, erudycją, zawartością intelektualną. A jednak, lub może właśnie dlatego, wzbudza nieufność. W ten sposób można udowodnić wielkość każdego chyba utworu, jeżeli tylko znajdzie się dla niego odpowiedni „układ zasilen”. Ale — po co?

W funkcji wartościującej występuje również kontekst „życia”. Opacki, formułując tezę, że na trud zrozumienia „hieroglifu” liryki dawniejszej jest „recepta — jedyna” (s. 133): rekonstrukcja wiedzy o rzeczywistości, w której dany tekst powstał i (lub) której dotyczy (s. 149), stwarza propozycję kontekstu wyjaśniającego. Ale w toku analizy zaczyna „używać” wiedzy o rzeczywistości dla oceny liryku Słowackiego. Stwierdza mianowicie, że zgodność utrwalonego w nim obrazu świata (Alp, ojczyzny poety) z obrazem „autentycznym”, „przyległość [dzieła] do rzeczywistości” (s. 149), decyduje o jego wartości. Trudno się z tym pogodzić. Trudno się z tym pogodzić, ponieważ ową rzeczywistością nie jest ani, bo ja wiem: pocztówka z Alp, ani ujawnione w samym szkicu doświadczenie alpejskie badacza, choć i w tych wypadkach łatwo zakwestionować „autentyzm”, lecz jest nią... korespondencja Słowackiego. Tu i tam, powiada Opacki, w listach poety i w jego wierszu ze sztambucha Marii Wodzińskiej, znajdujemy taki sam obraz Alp: „obraz świata poetycko wprawdzie zinterpretowanego, ale świata rzeczywistego [...]” (s. 142). I dalej: „W tym miejscu kończy się konwencja — wiersz staje się przekazem autentycznym [...]” (s. 149). Czy? — Czy poza konwencją, poza kodem istnieje w ogóle jakiś surowy, autentyczny obraz świata? I czy nie słuszniej napisać, że oto listy Słowackiego i jego liryka to dwa warianty tego samego kodu, o zbliżonej pojemności informacyjnej, analogicznie „przyległe do rzeczywistości”? A skoro tak (bo tak!), czyż nie trzeba w owym kodzie właśnie, a dokładniej: w stosunku przekazu do kodu, szukać symptomów wartości?

Wspomniałem o kolizjach wewnątrzrozbozowych, dezorientujących czytelnika. Tak się składa, że drugi szkic o Słowackim również „używa” kontekstu „życia” (właściwie: śmierci) do wartościowania dzieła. Ale tym razem — odwrotnie: o wartości decyduje niezgodność wizji poetyckiej z potoczną wiedzą o rzeczywistości! Zgorzelski zwraca uwagę, że w wierszu *Na sprowadzenie prochów Napoleona* mówi się o „błyszczącej” purpurze „nie dlatego wcale, by mogła istotnie błyszczeć w grobie, jeśli się tam znajdowała, ale dlatego przede wszystkim, by jako szata triumfatora, cesarza i wodza zagrała silniej w kontraście ze zwykłym szarym płasz-

czem żołnierskim" (s. 116). Tutaj zatem podnosi wartość wiersza umowność kodu, w którym, jak słusznie stwierdza autor analizy, nieomal wszystkie motywy „przybierają postać znaku” (s. 115). — Oczywiście, tego rodzaju kolizje nie są niczyją „winą”. Zwracam na nie uwagę z dwu powodów. Po pierwsze dlatego, że niszczą mi one systemowość ujęcia *Liryki polskiej*. Po drugie dlatego, że są konieczne wtedy, gdy „użycie” kontekstu wyjaśniającego staje się jego — wartościującym — nadużyciem.

Cóż jest tedy w „sztuce interpretacji” systemem uprawnionym do wartościowania? Myślę, że może nim być tylko całościowa koncepcja sztuki poetyckiej. Wyrażona wprost lub utajona w operacjach badawczych — we wspomnianym rozkładzie akcentów ważności! — odpowiedź na pytanie generalne: czym jest poezja w ogóle? Sformułowanie takiej odpowiedzi znajdujemy w esejach badacza, z którym dotąd polemizowałem, — u Prokopa. Wyraziście zarysował własny program poetycki również Zdzisław Łapiński w pracy o *Zaokiennym neonie* Przybosa.

Szczególną odmianę oceniającego układu odniesienia, którą nazwałbym nie normatywną, lecz „teleologiczną”, przywołują w swych wypowiedziach Bieńkowski i Przyboś. Kontekst „teleologiczny” jest nastawieniem na spełnienie dążeń poezji dawnej i obecnej, jest wskazaniem jej kierunków rozwojowych i jej dotąd nie wykorzystanych możliwości. W tym ujęciu wartość dzieła określa się, przymierzając poezję, „jaka jest”, do poezji, „jaką mogłaby być”. Konfrontuje się faktyczność z modelem, stan rzeczywisty — z wizją przyszłościową.

Większość autorów *Liryki polskiej* rezygnuje z formułowania własnej koncepcji sztuki poetyckiej. Każę się tej koncepcji domyślać; jednym ze sposobów naprowadzania odbiorcy na kontekst wartościujący są aktualizacje, odwołania do zjawisk współczesnych, poetyckich i, co ciekawe, filmowych. I tak: Głowiński zastanawia się nad możliwością umieszczenia barokowego *Emblematu 102* Zbigniewa Morsztyna „w pobliżu tych wierszy, które są przejawem aktualnych dążeń poetyckich” (s. 52). Wyka wydobywa z finału *Reduty Orzona* sensy, „których nie przeczuwali romantycy i późniejsi czytelnicy utworu”, a które nabierają doniosłości „dla odbiorcy współczesnego i dla człowieka współczesnego” (s. 88). Sławiński przy interpretacji *Historii* Baczyńskiego wspomina o *Lotnej* Andrzeja Wajdy (s. 365, przypis 2); Siatkowski porównuje twórczość Różewicza do kompozycji filmowych Tadeusza Makarczyńskiego (s. 386, przypis 1). W tych i tym podobnych aktualizacjach mieszają się jednak cele wyjaśniające z wartościującymi.

Zmierzam do postawienia tezy, która głosi, że oznaką całościowej koncepcji sztuki poetyckiej jest w badaniu pojedynczego utworu sposób wykonania interpretacji immanentnej. W wielu szkicach *Liryki polskiej* rozszyfrowanie sensów dzieła ma charakter dwufazowy: 1) najpierw przywołuje się konteksty tłumaczące, 2) aby potem traktować utwór jako układ względnie odosobniony, w którym owe konteksty pozwoliły ukształtować dwa co najmniej szeregi opozycji. Dalej bada się już tylko grę szeregów wewnętrznych, ich wzajemne powiązania.

Przykłady. Okopień-Sławińska wyodrębnia w *Filizance* Naruszewicza dwa wątki, „komplementowy” i „rzeczowy”, aby dojść do wniosku, że: „Nieoczekiwane skojarzenie obu sfer jest rezultatem poetyckiego konceptu, decydującego o sposobie skomponowania całej wypowiedzi” (s. 66). Wedle zasady dwu szeregów interpretuje Prokop *Nad wodą wielką i czystą* Mickiewicza: „Żywiołowemu strumieniowi mówienia przeciwstawia się strukturę równoważących się napięć” (s. 104). Wyka zwraca uwagę na „dwugłosowość” ballady Leśmiana, porównując *nota bene* oba „głosy” z punktu widzenia ich „donioślejszości” (s. 215—217). Podstawą analizy

Dzwonów Konopnickiej jest dla Jolanty Rozin „symetryczna dwudzielność utworu” (s. 185) oraz „dwubarwność, dwuwartościowość” (s. 187) widzenia świata. Sławiński pisze o dwu „seriach” w *Historii* Baczyńskiego (s. 365); o „dwuwartościowości” elementów świata balladowego (s. 406) i o „dwugłosowości” narracji w wierszu Białoszewskiego (s. 409). To tylko „garść” przykładów, na dobrą sprawę bowiem rzadko który szkic obywa się bez wydzielenia serii, szeregów czy „głosów” w układzie badanego wiersza.

Otóż sposób uruchamiania gry szeregów wewnętrznych zwykle zdradza system wartości wyznawany przez badacza. Na polu interpretacji immanentnej zarysowuje się jego własna koncepcja języka poetyckiego, w której opowiada się on głównie za takimi wartościami literatury, jak: wieloznaczność bądź jednoznaczność, komplikacja bądź prostota, filozoficzność bądź „zdroworozsądkowość”, itp. Niestety, wydobycie owych utajonych systemów wartości — interpretacja poszczególnych interpretacji! — przekracza ramy tego omówienia.

Jak wspomniałem, dążeniom do immanentnych rozszyfrowań wierszy sprzyja eksperyment. Można go teraz określić dokładniej: nie jako naruszenie dowolnego elementu dzieła, lecz jako operację wśród elementów włączonych w któryś szereg konstytutywny.

Drugim momentem towarzyszącym interpretacji immanentnej jest wynalazczość terminologiczna. Wynalazczość, która stanowi dla badacza efekt, dla czytelnika natomiast symptom niewystarczalności ujęć kontekstowych. Tworzy się tedy instrumenty do jednorazowego zastosowania, manifestując w ten sposób niepowtarzalność badanego przekazu.

Znowu garść przykładów. Omawiając styl *Sonetu I* Sępa Szarzyńskiego, pisze Błoński, że: „tylko efektem pośpiechu można wytłumaczyć figurę, którą z braku lepszego określenia ośmieliłbym się nazwać anakolutem wyobraźni” (s. 32). Charakterystyczna w cytowanym zdaniu jest owa wzmianka o „braku lepszego określenia”! Głowiński w *Emblemacie 102* Morsztyna dostrzega porównanie, dla którego również nie znajduje terminu, proponując: „Można by je nazwać porównaniem dwuskrzydłowym” (s. 50). Ten sam badacz w szkicu o *Otchłani* tworzy bardzo operatywne pojęcie „epitetu zdaniowego” (s. 237). Wyka proponuje dla *Reduty Ordo* nazwę „stenogramu poetyckiego” (s. 75), a *Dziewczynę* Leśmiana określa jako „balladę filozoficzną”. Warto zacytować komentarz badacza:

„Rzecz wiadoma, że tego rodzaju gatunek literacki, takim właśnie opatrzony przymiotnikiem, nie występuje jako zjawisko powtarzalne. [...] Przymiotnik »filozoficzny«, ściśle filozoficzny, nadaje analizowanemu utworowi Leśmiana wygląd niepowtarzalny, tylko u tego poety występujący” (s. 215; podkreślenie E.B).

Odnotujmy jeszcze „pole fenomenologiczne” Łapińskiego (s. 336), pojęcie „pierwszej treści”, które tworzy Kwiatkowski (s. 247), terminy filmowe Siatkowskiego (np. „*long-take*: ujęcie bardzo długie”, s. 388), dodając, że prawdziwym laboratorium innowacji terminologicznych są, jak zwykle, prace Sławińskiego.

Obok narzędzi specjalnych, kluczy odlewanych po to, aby otworzyć nimi tylko ten jeden zamek, istnieje, oczywiście, cały arsenał instrumentów wspólnych. A ich użycie — lub też brak spodziewanego użycia! — prowadzi nieraz do kolizji „pozasystemowych”, które przypominają, że *Liryka polska* jest, mimo wszystko, almanachem. Dla przykładu: do zupełnie przeciwstawnych wniosków dochodzą badacze operujący analizą głoskową. W wierszach skamandrytów, Tuwima i Wierzyńskiego, stwierdzają ilościową dominantę głoski *e*. Ale, ich zdaniem, *e* Tuwima, to nie *e* Wierzyńskiego. Jedno *e* potęguje tonację radosną, drugie — smutek. Niemniej jednak problem funkcji jednej głoski dominującej w przekazie

został zasygnalizowany, czytelnik oczekuje dalszych — podobnych — analiz. Szczególnie tam, gdzie się to rzuca w oczy, gdzie wiersz aż „prosi się” o policzenie głosek. Na przykład *Koło Jastruna*. Odgrywa w nim niebagatelną rolę samogłoska *o*, widoczna i w tytule, i w pozycjach klazulowych, więc w „najczulszych” miejscach wiersza. *O* kojarzy się z „kołem” w sposób wieloraki. Przypomina rysunkiem (i kształtem warg przy wymawianiu) koło. Występuje w polu znaczeniowym „koła”, ujawnionym w tekście: „oś”, „obroty”. Tymczasem autorka pracy, zwracając uwagę na konsekwencje powtarzania frykatywnej *r* (s. 323), sprawę ważniejszego *o* — omija. Przykładów podobnych kolizji można przytoczyć więcej.

Sądzę jednak, że i w tym almanachowym zamieszaniu jest metoda. Przy lekturze *Liryki polskiej* czytelnik uczy się korzystać z porzuconych (lub: „podrzuconych”) instrumentów. Wnosić własne korekty do interpretacji. Słowem — to bardzo pożyteczna książka. W swoich zaletach i nawet w swoich wadach. Czy prędko doczekamy się następnej podobnej? Zgłaszam projekt dla badaczy i wydawców: „Liryka obca — w polskich tłumaczeniach”.

Edward Balcerzan

В. Кожин, ПРОИСХОЖДЕНИЕ РОМАНА. ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК. Москва 1963. „Советский Писатель”, s. 438, 2 nlb.

Pośród problemów poruszonych w *Pochodzeniu powieści* rozpatrywane będą jedynie te, które zdaniem recenzenta stanowią podstawowy zrąb problematyki omawianej pracy. Uwaga nasza skupi się na proponowanym przez Kożynowa pojmowaniu genezy powieści oraz stosunku genezy powieści do jej dalszej ewolucji.

Przedstawione sformułowanie przedmiotu recenzji pociąga za sobą konieczność pominięcia lub częściowego tylko wykorzystania niektórych rozdziałów książki. Pominięty będzie np. rozdział 2: *Perypetie słowa powieść*, stanowiący przykład kłopotów teoretycznych powodowanych homonimicznością nazw gatunkowych¹, w którym nie znajdujemy nic istotnego w zakresie interesujących nas zagadnień. Pominiemy w zasadzie również i te rozdziały, które zawierają rozważania na temat genezy powieści rosyjskiej². Częściowo, jedynie jako materiał pomocniczy, wykorzystamy rozważania dotyczące języka prozy artystycznej oraz dziejów powieści w XIX i XX wieku.

Problem genezy powieści i jej wpływu na dalszą ewolucję tego gatunku ukazany jest na przykładach zaczerpniętych z dziejów literatur zachodnioeuropejskich, głównie romańskich, w. XVI, XVII i XVIII. Zamknęciem i ukoronowa-

¹ Przez kłopoty wynikające z homonimiczności nazw gatunkowych pojmujemy trudności właściwe np. rosyjskiej teorii literatury. Trudności te powstają wtedy, gdy badacze rosyjscy, mówiąc o dwu różnych zjawiskach literackich, posługują się jednym tylko terminem „roman”. Z odmienną sytuacją spotykamy się w polskiej czy angielskiej (amerykańskiej) teorii literatury, gdzie istnieją dwa różne terminy: „romans” i „powieść”, „romance” i „novel”. Problemem językowej determinacji świadomości teoretycznoliterackiej interesował się np. C. F. P. Sütterheim (*Prolegomena to a Theory of the Literary Genres*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 6 (1964), z. 2).

² Poglądy wypowiedziane przez Kożynowa w tym rozdziale pokrywają się ze sformułowanymi wcześniej twierdzeniami na temat genezy powieści. Natomiast uwagi szczegółowe są interesujące głównie dla historyków literatury rosyjskiej.