

# Janina Abramowska

---

"Studia i portrety", Zofia Szmydtowa,  
indeks opracowała Anna Lisowska,  
Warszawa 1969, Państwowy Instytut  
Wydawniczy, ss. 442, 2 nlb. :  
[recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 62/2, 255-262

---

1971

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.

## IV. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 2

Zofia Szmydtowa, *STUDIA I PORTRETY*. (Indeks opracowała Anna Lisowska). (Warszawa 1969). Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 442, 2 nlb.

Zofia Szmydtowa, choć autorka obszernej monografii Cervantesa, wypowiada się chyba najchętniej w małych formach naukowych. Takie właśnie, drobniejsze rozmiarami rozprawy, artykuły, teksty pierwotnie do wygłoszenia przeznaczonych referatów, portretowe sylwetki — złożyły się na tom wydany ostatnio. W porównaniu z dwiema poprzednimi książkami (*Rousseau — Mickiewicz*, 1961; *Poeci i poetyka*, 1964), gdzie materiał skupiony był wokół wyraźnych centrów problemowych, *Studia i portrety* już tytułem zapowiadają zbiór bardziej luźny i różnorodny. Potwierdza to rzut oka na spis treści: 25 prac na 430 stronach, literatura staropolska i polski romantyzm, Cervantes, Rousseau, Lafontaine, wspomnieniowe charakterystyki zmarłych badaczy literatury. Traktowana w oderwaniu od całości dorobku autorki, książka mogłaby się wydać zbiorem nieskomponowanym, powstałym trochę z przypadku, w efekcie opróżnienia zawartości szuflad, w których w ostatnich latach narosły rzeczy różne pod względem tematu, gatunku wypowiedzi naukowej, a także wagi, rzecz jasna.

Tylko że taka izolacja byłaby i niewłaściwa, i wręcz niemal niemożliwa. Recenzencki obowiązek pamiętania o pracach wcześniejszych wynika nie tylko z tego, że wydanie *Studiów i portretów* niemal zbiegło się w czasie z jubileuszem autorki, ale przede wszystkim z charakteru twórczości naukowej, która tłumaczy charakter książki. Chyba zresztą jest i odwrotnie: ta pozorna *silva rerum* wyraziście odsłania zakres zainteresowań, stanowisko metodologiczne, system wartości, które stały się podstawą całości naukowego pisarstwa Zofii Szmydtowej.

Sądzę, że najważniejszą cechą tego pisarstwa jest wierność — ludziom, książkom, przekonaniom, tematom.

Jeśli podziwiamy imponującą erudycję Zofii Szmydtowej, fakt, że porusza się swobodnie po rozległym terenie literatury polskiej od w. XVI po romantyzm, antyk zaś i literatury romańskie traktuje nie tylko jako materiał porównawczy, lecz nieraz jako przedmiot ważkiego sądu własnego — to musimy pamiętać, że granice tego terenu zostały wyznaczone bardzo wcześnie, chyba jeszcze w latach studenckiego terminowania. Renesans i romantyzm, epoki, które najsilniej przyciągają uwagę autorki, były przedmiotem zainteresowań Bronisława Chlebowskiego, który uczył młodziutką Zofię Gąsiorowską na warszawskiej pensji, a także Ignacego Chrzanowskiego i Stanisława Windakiewicza, jej profesorów na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Jeśli się pamięta o głęboko osobistym stosunku do literatury, właściwym Zofii Szmydtowej, wybór tych dwu epok, biegunowo różnych zarówno w zakresie poetyki jak podstaw filozoficznych, wydaje się zaskakujący. Rzecz w tym, że autorka *Studiów i portretów* rzadko zajmuje się w romantyzmie utworami typowo romantycznymi, a w literaturze renesansu nieprzypadkowo penetruje przede wszystkim

okres przełamywania się renesansowego klasycyzmu i tendencji manierystycznych. Można by powiedzieć, że Zofia Szmydtowa godzi romantyzm z klasycyzmem, śledząc właśnie ich formy przejściowe, pograniczne, mieszane: Cervantes-manierysta, Rousseau-sentymentalista, Norwid, a jeśli Mickiewicz, to jako autor jeszcze klasycznej *Grażyny* lub już nie całkiem romantycznego *Pana Tadeusza*.

Jeśli przeciwieństwo romantyzmu i klasycyzmu sprowadzić do antynomii postaw: buntu z jednej i afirmacji porządku świata z drugiej strony, to na owym pograniczu trzeba by szukać reprezentantów „trudnej zgody”, skłonnych do wątplenia, ironii i drwiny, zaangażowanych w centralne sprawy epoki, ale niechętnie opowiadających się jednoznacznie za programem którejkolwiek z wojujących ze sobą stron — irenistów, konformistów, *outsider*ów. Między zgodą a buntem oscyluje także ich stosunek do konwencji literackich: głębokie osadzenie w tradycji literackiej, skłonność do stylizacji, ale także do parodystycznych przekształceń i synkretycznego łączenia wzorów przeszłości. W szerokiej gamie tych możliwości mieszczą się Ariosto, Norwid, Rousseau, Kochanowski, Cervantes, Erazm, nawet Krasicki.

Niemal żaden z pisarzy, żadne z dzieł omawianych w *Studiach i portretach* nie pojawia się w twórczości Zofii Szmydtowej po raz pierwszy. Temat podjęty nigdy właściwie nie znika z pola widzenia, stale się go draży, ogląda z nowej strony, uzupełnia nowym materiałem, poszerza o ogniwa pokrewne. Potwierdza to wyznanie autorki o stale odczuwanej trudności „zakreślenia granic”, pogodzenia się „z umownością tego, co nazywamy początkiem i końcem” (s. 397). Liczne studia ostatniego tomu stanowią dopowiedzenia, aneksy, rozwinięcia pomysłów potraktowanych dawniej szkicowo. Najwyraźniej dotyczy to prac o Cervantesie, Norwidzie i *Panu Tadeuszu*. Kiedy indziej wyniki dawniejszych studiów szczegółowych zostają ujęte w krótkiej, syntetyzującej formie okolicznościowego referatu (Rousseau) lub typologicznym opisie genologicznym (poetyka gawędy).

Zofia Szmydtowa unikała zawsze zarówno „czystej” teorii literatury, jak wszelkich deklaracji i rozważań metodologicznych. Jej stanowisko zrekonstruowane na podstawie prac historycznoliterackich wydaje się jednak konsekwentne, choć trudno by je zmieścić w granicach któregoś z głośnych kierunków badawczych ostatniego pięćdziesięciolecia. I tutaj znowu uderzające jest przejście inspiracji metodologicznych od mistrzów młodości i stopniowe doskonalenie, precyzowanie języka badawczego w granicach przyjętych założeń.

Zamknięcie tomu stanowi pięć portretów — wspomnień o zmarłych historykach literatury. Będąc świadectwem wzruszającej wierności ludziom, pamięci o mistrzach młodości i przyjaciółach, stanowią próbę opisu i oceny naukowego ich dorobku, a pośrednio wskazują wartości i sprawy bliskie samej autorce. Znaczące jest tutaj już zestawienie nazwisk: Bronisław Chlebowski, z jego biografizmem nastawionym na odtworzenie „wizerunku duchowego” pisarza i pozostającym w równowadze w stosunku do celów interpretacyjnych, pracy nad samym dziełem literackim; Józef Ujejski, w którym autorka widzi przede wszystkim subtelne badacza arcydzieł; Ignacy Chrzanowski, który wyrasta z pozytywizmu, ale podejmuje pewne wątki antypozytywistyczne, podporządkowuje warsztat filologiczny problematyce aksjologicznej, traktując literaturę jako źródło wartości także, a może przede wszystkim pozaestetycznych, a historię literatury jako działalność pedagoga i moralisty; Wacław Borowy, mistrz analizy i interpretacji „zamkniętej”, przejęty ideami Crocego, precyzyjnie operujący narzędziami teoretycznoliterackimi, lecz przeciwny oderwanym spekulacjom teoretycznym; Rafał Blüth, dręczony poczuciem niedoskonałości, w literaturze wciąż od nowa poszukujący ludzkiej prawdy, która w jakiejś mierze byłaby jego prawdą własną.

Przy wielu różnicach łączy ich wszystkich owo nastawienie na żywą wartość w literaturze. Z niego wynika skupianie uwagi na dziełach i pisarzach najwybitniejszych, a omijanie marginesów, niechęć do zajmowania się zjawiskami drugorzędnymi, do rejestrowania i opisu faktów, które może uwzględnić trzeba w „pełnym obrazie” historycznym, ale których wartość zwietrzała w czasie. Wynika także próba realizowania w granicach historii literatury pewnych funkcji właściwych krytyce literackiej, a co za tym idzie — poszerzenie odbiorczego adresu na szeroką „publiczność czytającą”, generalne nastawienie na popularyzację. Przejawia się ona w podejmowaniu zadań czysto popularyzatorskich, w pisaniu do magazynów ilustrowanych, a nawet dzienników, ale przede wszystkim w trosce o literackie walory wypowiedzi naukowej, w unikaniu obfitości terminów i „zagranicznych słówek”.

Zofii Szmydtowej wydaje się przyświecać to samo generalne założenie. Obca zmiennym fascynacjom metodologicznym, równie daleka od tradycyjnego genetyzmu i faktograficznego przyczynkarstwa jak od formalizmu i kierunków mu pokrewnych, kroczy własną ścieżką, zachowując wobec sporów metodologicznych pewną zdroworozsądkową równowagę, opartą na zasadzie każdorazowego dostrajania narzędzi do przedmiotu, a nie odwrotnie.

Owe narzędzia stanowią kategorie poetyki opisowej, głównie pojęcia genologiczne, opis poetyk sformułowanych, a przede wszystkim metoda komparatystyczna. Przedmiot zaś to dzieło literackie traktowane nie jako autonomiczny przedmiot estetyczny, lecz jako wypowiedź podmiotowa, autorska, dokument duchowej biografii. W portrecie przedmiotem staje się całość układu autor—dzieło, którego trwałość jest oczywista i bezdyskusyjna, a obydwa człony równie interesujące. Koncepcja historii literatury bez nazwisk byłaby dla Zofii Szmydtowej całkowicie nie do przyjęcia, jak i niektóre koncepcje poetyki historycznej.

Dlatego analizując wypowiedzi programowe badacza redukuje je raczej do twórczej osobowości autora niż do systemów szerszych, takich jak np. poetyka prądu. Dostrzegając w *Dziadach* echa Platońskiej koncepcji poety-boga (nb. o niej to, w sposób trochę niejasny, mowa i w szkicu o Cervantesie na s. 111) przypomina, że jej zwolennikami byli Scaliger i Sarbiewski, i dodaje: „W Polsce nie poszedł za tym poglądem Kochanowski trzymający się ziemi i spraw ludzkich, na które dzięki natchnieniu mógł patrzeć z wysokości (*Muza*), czyli z właściwej perspektywy” (s. 161). Cytat ten znamieny jest przez nieco chyba żartobliwie użyty chwyt mowy pozornie zależnej. Badacz poetyki sformułowanej musi się natknąć na podstawową trudność metodyczną: czy pozostać na gruncie języka teoretycznego epoki, czy „przełożyć” kategorie autora na język współczesnej poetyki opisowej, czyli w praktyce wprowadzić terminologię nacechowaną związkiem z którymś ze współczesnych kierunków metodologicznych. Jeśli badacze młodszej generacji wybierają rozwiązanie drugie, Szmydtowa — pierwsze. Wybór języka determinuje tu także sposób selekcji problemów i ich uporządkowanie. Zachowuje autorka szacunek dla hierarchii i kolejności spraw narzuconej przez referowany tekst, nie próbuje ich strukturalizować, modelować, rzadko przymierza do modeli ogólniejszych. Tak w pracy *Cervantes o poezji* ogranicza się do wskazania analogii w stosunku do autorów poetyk humanistycznych, a także sprzeczności w poglądach i niezgodności poglądów z praktyką literacką.

Ów chwyt mowy pozornie zależnej występuje często i wtedy, gdy Szmydtowa analizuje tekst literacki. Głównym celem interpretacji staje się precyzyjne odczytanie autorskiego zamiaru, przekazanie czytelnikowi niejasnej czasem myśli autora.

Ten podmiotowy — a chciałoby się rzec: humanistyczny — punkt widzenia leży u podstaw szczególnego zainteresowania, jakim Zofia Szmydtowa darzy utwory

autobiograficzne oraz te, w których bohaterem jest postać autentyczna (Tęczyński, malarz Byczkowski w *Menego* Norwida, dawniej Żółkiewski). Mistrzowska analiza sposobów idealizującej transpozycji rzeczywistości, zagęszczania, eliminacji szczegółów trywialnych i makabrycznych, służy tu próbie odczytania prawdziwych postaw i uczuć ludzi, którzy kiedyś żyli. W niektórych przypadkach wynika z tego po prostu interesująca interpretacja, kiedy indziej niebłaha sugestia teoretycznoliteracka. Tak diskutowaną ostatnio kategorię wirtualnego odbiorcy wzbogacają rzucone mimochodem uwagi na temat podwójnego odbiorcy listu poetyckiego, programowania czytelnika poprzez obecnego w utworze rzeczywistego adresata.

Operując pojęciem genologicznym czy, jak w świetnym studium o gawędzie, zajmując się jego sprecyzowaniem, chętnie przechodzi Zofia Szmydtowa do porządku ponad historycznymi uwikłaniami, historyczną postacią gatunku, opowiada się jakby za jego klasycystyczną koncepcją idealizującą. Najbardziej uderzającym przykładem jest propozycja określenia *Pamiętki Janowi na Tęczyźnie* jako powieści poetyckiej, wywiedziona z subtelnej paraleli z *Marią* Malczewskiego.

Bo przy całym wyczuleniu na obecność w literaturze elementów konwencjonalnych i powtarzalnych — i tu niechętnie rezygnuje autorka z ujęcia podmiotowego. Podobieństwa literackie traktuje w sposób naturalny nie tyle w kategorii genetycznie ujętych „wpływów”, ile jako odbicie duchowego pokrewieństwa autorów. Stąd tak często rozpina śmiało paralele ponad epokami.

Próba opisu postawy i metody twórczej autorki *Studiów i portretów* może być odczytana jako rodzaj uniku, cofnięcie się przed referowaniem merytorycznym książki tak bogatej erudycyjnie, niemożność ustosunkowania się do szczegółowych tez dotyczących tak szerokiego i różnorodnego materiału. Poniekąd tak jest istotnie. Niechże więc wolno będzie zatrzymać uwagę przede wszystkim na studiach dotyczących literatury starszej, bliższych własnym zainteresowaniom i kompetencjom recenzentki.

*Nowa Ariadna, czyli rzecz o „Pamiętce Janowi na Tęczyźnie”* ukazuje w sposób może najpełniejszy Zofii Szmydtowej sztukę interpretacji. Posuwaniu się naprzód analizy utworu towarzyszy tu stopniowe poszerzenie pola widzenia — o inne utwory Kochanowskiego na ten sam temat, o teksty antyczne, które pełną rolę inspiracji lub źródła gotowych rozwiązań, o utwory renesansowe, w których pojawiają się rozwiązania analogiczne, aż po dzieło romantyczne, w którym autorka dostrzega uderzające podobieństwa do analizowanego poematu Kochanowskiego.

Motywy zsyntetyzowane w *Pamiętce* pojawiają się wcześniej w dwu drobniejszych utworach poświęconych Tęczyńskiemu i jego przedwczesnej śmierci: w łacińskiej *Elegii* III, 4 oraz w *Nagrobku Tęczyńskiemu*. Autorka trafnie wyprowadza z nich dwie postawy liryczne możliwe w poezji epicedialnej: w elegii śmierć pokazana jest niejako poprzez przeżycia ludzi bliskich zmarłemu, którzy boleją nad stratą (byłby to sposób znamienity dla terenu), w nagrobku podmiot wypowiadający nie próbuje się utożsamiać z osieroconymi ani ze zmarłym, przemawia z dystansu, jako ktoś osobny, z urzędu niejako powołany do upamiętnienia postaci zmarłego i pocieszenia bliskich. Nagrobek jest więc chłodny, argumenty konsolacyjne apelują raczej do intelektu niż do uczuć, choć poeta nadał im pewną intymność przez zastosowanie stylu kolokwialnego. W *Pamiętce* przeplatają się obie te postawy. Narrator prezentuje przeżycia i cierpienia bohaterów (samego Tęczyńskiego i nieśczęsnej królowej), mnożąc liryczne przytoczenia. Drugim tematem utworu jest sława, a właściwym podmiotem poeta w roli dawcy sławy.

Myśl o dobrej sławie należy do głównych motywów myślowych literatury

renesansowej i stanowi element istotny humanistycznych programów literackich. Jednym ze sposobów przewyciężenia śmierci, klasycznym argumentem na rzecz pogodzenia się z porządkiem świata, w którym istnieje śmierć, jest możliwość przetrwania w pamięci potomnych. Poeta, artysta zapewnia ją sobie dziełem własnym, inni potrzebują jego pomocy. Ale istnieje ścisła zależność — chciałoby się rzecz: wspólnota interesów — między bohaterem i poetą. Im wybitniejszy poeta, tym większa szansa przetrwania utworu, a więc i pamięci o bohaterze, ale im szlachetniejsza postać bohatera, tym większa waga tematu, tym większa wartość utworu (niezwykłość *Trenów* wynika właśnie z przekreślenia tej zależności). Istnieje tu przejście, łącznik między programem humanistycznym i funkcjami dydaktycznymi literatury, które akcentują pisarze typu Reja. Rolę poety — dawcy sławy łatwo połączyć z rolą dostarczyciela wzorów moralnych, upamiętnienie z parenezą.

Jest w *Pamiętce* znamieny kryptocytat — opis spotkania Ariadny i Tezeusza, przejęty od Katulla. Rzecz charakterystyczna, Kochanowski nie tylko posłużył się przekładem obcego tekstu, ale i cudzym pomysłem kompozycyjnym: w oryginale fragment ten również pełni rolę wtrętu, „epylonu w epylionie” (temat główny to wesele Peleusa i Tetydy). Przedstawiając miłość Tęczyńskiego do królowny Cecylii, Kochanowski czyni wszystko, by udaremnić możliwość traktowania zamierzonego małżeństwa jako mezaliansu. W tym celu przywołuje antyczną paralelę, sugerując niezwykłość bohatera (porównanego z Tezeuszem) i niezwykłą miłość Cecylii — nowej Ariadny. Przydaje mu się jednak tylko część początkowa mitycznej opowieści, toteż dyskretnie przemilcza ciąg dalszy: zdradę Tezeusza, porzucenie Ariadny na wyspie Naksos i pocieszenie przez Dionizosa. A przecież czytelnik, do którego adresowana była *Pamiętka*, znał ów ciąg dalszy.

Jeszcze silniej narzuca się ta wątpliwość przy innym porównaniu antycznym, przywołanym także w funkcji nobilitacyjnej. Ród Tęczyńskich zostaje zestawiony z koniem trojańskim, bo jak z konia wyszedł zeń poczet znakomitych mężów. Fakt, że koń trojański kojarzy się z nierycerskim podstępem i zdradą, zostaje całkowicie zlekceważony. Chwytny tu chyba *in statu nascendi* zjawiska, które rozwinęły się w baroku i będą znamienne dla barokowej recepcji antyku. Paralela mitologiczna sygnalizowana w określeniu „nowa Ariadna” pozostaje w związku ze zjawiskiem alegorii i alegorycznej interpretacji mitu. Opowieść mityczna ulega dezintegracji, następuje rozbicie jej na elementy, które zaczynają pełnić rolę znaków względnie samodzielnych. Oderwanie od fabularnego kontekstu sprawia, że można im nadać arbitralnie pewne znaczenie, które jest w najlepszym razie częścią znaczenia pierwotnego, i opatrzyć na stałe znakiem dodatnim lub ujemnym.

Analizie *Pamiętki* towarzyszy w pracy Zofii Szymdtowej dalsze poszerzenie pola widzenia materiałem komparatystycznym: Scena pożegnania i opis zachowania pozostałej na brzegu królowny przypomina rozstanie Protesilasa i Laodamii w *Heroidzie XIII* Owidiusza, a także Fiordiligi i Brandimarta w *Orlandzie szalonym*. Istnieją i dalsze analogie między historią Tęczyńskiego i Cecylii a tamtym wątkiem Ariosta: tu i tam śmierć bohatera następuje w przededniu osiągnięcia przezeń szczęścia, tu i tam budzi sprzeciw, bo jest przedwczesna, bo brutalnie przerywa miłość i niszczy harmonię. Podobny motyw w podobnym ujęciu jest podstawą *Trenów*, a także *Marii* Malczewskiego. To oraz inne podobieństwa *Pamiętki* i *Marii* prowadzą autorkę do refleksji na temat zasadniczych, lekceważonych dotąd pokrewieństw romantyzmu z renesansem.

Sprawa jest ważna. Motyw koła Fortuny, stale grożącego gwałtownym przejściem ze szczytu w najgłębszy upadek, stanowi podstawę renesansowych koncepcji tragizmu. Całun zamiast ślubnej szaty, pogrzeb w przededniu wesela, nieszczęście

dosiegające człowieka w momencie, kiedy mu się wydaje, że pokonał wszystkie przeszkody, kiedy ma najwięcej pewności i nadziei — kruche są wszelkie ludzkie plany i układy, człowiek bezbronny wobec kaprysów losu. Zawsze jednak chodzi o dwa momenty życia, dwa punkty ludzkiej drogi. Zburzenie harmonii zawiera możliwość jej przywrócenia. Czy istotnie tę samą koncepcję tragizmu zawiera romantyczna *Maria*? „Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie” — to obraz z ducha barokowy: bliższy myśli o stałym sprzężeniu szczęścia i nieszczęścia, o pozorności wszelkiej harmonii, skażeniu śmiercią wszelkiego życia.

Drugie studium staropolskie Zofii Szmydtowej to „*Lament Sakrypanta*” u Ariosta i w *spolszczeniu Piotra Kochanowskiego*. Skrupulatne porównanie fragmentu tłumaczenia z oryginałem prowadzi do wniosków rozciągających się na całość przekładowego dzieła Kochanowskiego. Tłumacz nie przekazuje subtelnej gry ironii, hiperboli i żartu, znamiennej dla oryginału, zatraca to, co Słowacki nazywał „ariostycznością”. Traktuje temat poważnie. W analizowanym fragmencie przejawia się to podkreśleniem elegijności.

I tu materiał komparatystyczny służy autorce do poszerzania pola widzenia. Trafne i całkowicie przekonywające wydają się uwagi na temat stylistycznych reminiscencji z *Trenów*. Więcej wątpliwości budzi natomiast umieszczenie w kręgu oddziaływań Ariosta *Galatei* Cervantesa oraz *Pieśni* I, 12 Jana Kochanowskiego. We wszystkich tych utworach pojawia się motyw skargi odrzuconego kochanka, który porównuje siebie do ogrodnika, co nadaremnie trudził się nad pielęgnowaniem róży (winnego szczepu), bo plon zebrał kto inny. Ale autorka sama przypomina za Brahmerem o powszechności tego obrazu we włoskiej pieśni popularnej. Również obecność ironii w pieśni Kochanowskiego nie dowodzi jego zależności od Ariosta: ironiczne połączenie powagi i żartu w *Orlandzie szalonym* decyduje o znamienym, poetyckim charakterze świata przedstawionego i stanowi jedną z zasadniczych więzi strukturalnych (można je porównać ze splotem „rzeczywistości, złudy i gry”, tak znakomicie pokazanym przez Szmydtową w szkicu o *Don Kichocie*); autoironia pieśni pozostaje w związku raczej z kreacją bohatera lirycznego, a występuje w wielu innych lirykach czarnoleskich.

*Studia i portrety* dają tu okazję do poczynienia paru uwag ogólniejszych na temat metody komparatystycznej, której Zofia Szmydtowa jest w polskiej nauce o literaturze ciągle raczej odosobnioną reprezentantką.

Dysponując imponującą erudycją i znakomitym warsztatem filologicznym odziedziczonym po badaczach poprzedniego pokolenia (sądzę, że warto przypomnieć w tym miejscu nazwisko Stanisława Windakiewicza), dokonała Zofia Szmydtowa poważnej korekty i przestrojenia tego warsztatu. Śledzenie podobieństw przestało być celem samym w sobie, stanowi — jak to obserwowaliśmy w szkicu o *Pamiętce* — celowy zabieg interpretacyjny bądź — jak w pracy *Norwid wobec włoskiego odrodzenia* — służy rekonstrukcji kultury literackiej i programu pisarza.

Wątpliwość budzi jednak nie dość precyzyjne pojęcie „oddziaływania”, którym autorka obejmuje zjawiska różnego typu.

I tak podobieństwa między *Pamiętką* a *Marią* mają charakter międzyprądowych analogii typologicznych. Podobieństwo stylistyczne dostrzeżone w przekładzie *Orlandy szalonego* Piotra Kochanowskiego w stosunku do *Trenów* i *Pieśni* Jana — wolno traktować jako aluzję literacką (świadome, celowe nawiązanie do cudzego utworu, zasygnalizowane czytelnikowi). Charakter aluzji stylistycznej ma także w noweli Norwida *Tajemnica lorda Singelworth* (zob. studium *Nowele weneckie Norwida. Genius loci*) celnie zauważone przez autorkę podobieństwo początku przemówienia ulicznego mówcy Toniego di Grazia do sławnej mowy Cycerona przeciw Katyli-

nie. Jak każde nawiązanie do antyku, aluzja pełni funkcję nobilitującą, wskazując na analogię wypowiedzi starożytnego senatora i przedstawiciela weneckiego ludu, który występuje pod gołym niebem i w stroju błazna, ale porusza sprawy równie ważne dla społeczności.

Natomiast podobieństwa między *Orlandem szalonym* a *Pamiętką* w scenie rozstania kochanków wydają się raczej sprawą wspólnej konwencji ewokowanej przez identyczny temat i funkcję kompozycyjną. Opis zachowania pozostałej na brzegu kobiety (łzy, śledzenie wzrokiem oddalającego się okrętu, odprowadzenie siłą do domu szlochającej i omdlałej) odwołuje się do utartych sposobów przedstawiania takiej sceny, której *Heroida XIII* Owidiusza zawiera być może prototyp. W przedśmiertnej mowie Tęczyńskiego i jego przemówieniu do marynarzy również posługuje się Kochanowski odpowiednią topiką. Charakter toposu ma z całą pewnością skarga pogardzonego zalotnika w *Galatei* oraz w *Pieśni I*, 12 Kochanowskiego. Pośrednictwo Ariosta w przejęciu tego motywu nie było wcale konieczne. Chodzi o parę punktów znacznie dłuższego łańcucha, którego wszystkich ogniw wskazać nie jesteśmy w stanie, o pojedyncze warianty ujęcia, które stało się już powszechną literacką własnością.

Pojęcie topiki pojawia się zresztą w książce Zofii Szmydtowej. Analizując obraz wznoszenia się poety w niebo w *Improvizacji*, autorka pisze: „Wraz z podniesieniem tonu, w apostrofie do pieśni, ujawnia się poetyka ody z charakterystyczną dla ody topiką” (s. 165).

Z takim rozumieniem terminu (dotąd zresztą, mimo prac Curtiusa, nie dość dokładnie zdefiniowanego) chciałoby się jednak dyskutować. Topos to gotowy prefabrykat literacki, który zarówno w odmianie dyskursywnej jak w postaci schematu obrazowego wiąże się trwale z pewną sytuacją komunikacyjną, ze stałym miejscem w utworze wyznaczonym kompozycyjnie (wstęp, zakończenie) bądź po prostu z tematem.

Topika powstaje i funkcjonuje na gruncie: 1) pewnych systemów filozoficznych, etycznych, religijnych; 2) konwencji obyczajowych, wyznaczających sposoby zachowania w określonych sytuacjach życiowych; 3) trwałych, przekraczających granicę epoki dyrektyw estetycznych i koncepcji literatury; a pozostaje w związku z: 4) systemami stylistycznymi i — 5) gatunkowymi, ale zasadniczo ma charakter ponadgatunkowy. I tak topika konsolacyjna może się pojawić w liryce epicedialnej, ale i w tragedii, np. w scenie pocieszenia bohaterki przez mamkę; topos ogrodu (przyjemnego miejsca) — zarówno w epice jak i liryce.

Opisany przez Szmydtową topos autoapoteozy poetyckiej wolałabym wiązać nie tyle z odą (raczej już ze stylem wysokim w ogóle), ile z tematem „poezja”. Niewątpliwie jego geneza tkwi we wspomnianej poprzednio Platońskiej koncepcji poety, który jak Bóg tworzy z niczego, jak Bóg zdolny jest widzieć przeszłość i przyszłość.

Książka Szmydtowej wyróżnia się poza walorami naukowymi cechą szczególną, która nadaje jej jednolity, podmiotowy charakter. Jest to znamienne łączenie problematyki estetycznej z etyczną. „Pełną miarę wartości” stanowi dla autorki, jak dla Norwida, „aktywność artysty i człowieka” (s. 275). Dokonanie literackie jest równocześnie aktem znaczącym w duchowej biografii twórcy, a takt, dyskrekcja, dobroć serca i z trudem osiągnięta pogoda ducha stanowią wartości podlegające ocenie historyka literatury. Nawet gatunki literackie posiadają wyznaczniki etyczne: „Gawęda pozwala na ujawnienie cennych, choć rudymenarnych wartości ludzkich, tych wszakże, które decydują o spójności społecznej”, albo: „narrator w najpełniej rozwiniętych gawędach bywa nosicielem wartości podstawowych dla człowieka w jego współżyciu społecznym” (s. 358).



Literatura jest dla Zofii Szmydtowej instrumentem przekazywania przez twórcę czytelnikom najogólniejszych ideałów życiowych, które stanowią równocześnie część jego duchowego doświadczenia. Historyk literatury to ktoś, kto pośredniczy, pomaga w zrozumieniu tego przesłania, a w razie potrzeby tłumaczy je na język ludzi innej epoki. I ktoś, kto sam jest nosicielem owych podstawowych ideałów. W eseju o Rousseau znalazło się kilka zdań, które wolno traktować jako wyznanie wiary:

„[...] posługiwał się antynomiami i dzięki temu mógł z całą siłą w pewnych wypadkach godzić sprzeczności. Widział wyraźnie w innych i w sobie słabość, prowadzącą do błędów i win, jak rzadko kto zdawał sobie jasno sprawę z nieustannego zagrożenia tych wartości moralnych, które człowiek zdobył w wielkim trudzie. A przecież nie popadł ani w agnostycyzm, ani w sceptycyzm, ani w pesymizm. Nie stracił wiary w człowieka, ściśle mówiąc, w jego możliwości doskonalenia się i odradzania” (s. 149). „[...] szukał na różnych drogach i w różnych postaciach harmonii, czy to potencjalnej, czy też osiągananej realnie, ale zawsze zagrożonej, harmonii, w której dobro i piękno byłyby jednością” (s. 150).

Janina Abramowska

W KRĘGU „GOFREDA” I „ORLANDA”. KSIĘGA PAMIĄTKOWA SESJI NAUKOWEJ PIOTRA KOCHANOWSKIEGO (W KRAKOWIE, DNIA 4—6 KWIETNIA 1967 R.). Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 294, 2 nlb. + 2 wklejki ilustr. Polska Akademia Nauk — Oddział w Krakowie. „Prace Komisji Historycznoliterackiej”. (Komitet redakcyjny: Przewodniczący i Redaktor naczelny: **Stanisław Pigoń**; członkowie: Zygmunt Czerny, Wincenty Danek, Henryk Markiewicz, Jan Nowakowski, Tadeusz Ulewicz, Kazimierz Wyka; sekretarz: Ryszard Łużny. Redaktor naukowy tomu: Tadeusz Ulewicz). Nr 22.

Trzy kolejne rocznice Piotra Kochanowskiego — 400-lecie urodzin (1566—1966), 350-lecie wydania staropolskiego *Gofreda* (1618—1968) i 350-lecie śmierci (1620—1970) zostały dostrzeżone i rzetelnie uczczone przez naukę polską przy wydatnym współudziale zagranicznej slawistyki.

Pierwszej z tych rocznic towarzyszyła imponująca „międzynarodowa sesja naukowa poświęcona zagadnieniom literackim i kulturalnym wiążącym się z działalnością poetycko-przekładową wielkiego tłumacza *Gofreda* i *Orlanda*”, zorganizowana przez Komisję Historycznoliteracką krakowskiego Oddziału PAN — z inicjatywy prof. dra Romana Pollaka, zasłużonego badacza i wydawcy spuścizny poetyckiej Piotra Kochanowskiego. Sesja ta stanowiła — jak stwierdzają jej organizatorzy w przedmowie do książki referatów — „poważne wydarzenie naukowo-kulturalne, które zgromadziło łącznie około 200 do 250 uczestników czynnych i pracowników naukowych z kraju i z zagranicy, przede wszystkim oczywiście badaczy literatury i historyków kultury, ale również pisarzy oraz działaczy na polu kulturalnym, nie mówiąc już o żywym zainteresowaniu się nią całej publiczności humanistycznej Krakowa” (s. 5)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> W związku ze Zjazdem Biblioteka Jagiellońska przygotowała na wniosek Krakowskiego Oddziału PAN okolicznościową wystawę, czynną w dniach 4—10 IV 1967. Zob. W. Berbelicki, *Wystawy w Bibliotece Jagiellońskiej w r. 1967*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 1969, s. 135—136.