

# Konrad Górski

---

## Zdolność odbioru dzieła sztuki jako organ poznawczy

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/2, 3-21

---

1979

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.

KONRAD GÓRSKI

ZDOLNOŚĆ ODBIORU DZIEŁA SZTUKI  
JAKO ORGAN POZNAWCZY

Utrzymując się w wypowiedziach metodologicznych podział nauk na tzw. nauki ścisłe i humanistyczne (albo, jak wolą niektórzy: społeczne) nie wyróżnia w tej ostatniej grupie istnienia dwóch rodzajów dyscyplin, między którymi można stwierdzić zasadniczą odmienną.

Ale zanim na nią wskażemy, ustalmy, co rozumiemy przez naukę jako wytwór działalności poznawczej umysłu ludzkiego. Wychodzę z założenia, że nauką jest usystematyzowany zespół społecznie sprawdzalnych sądów poznawczych, odnoszących się do określonej dziedziny rzeczywistości, czyli do określonego przedmiotu, którego poznanie jest celem naszej działalności intelektualnej. W tej definicji chciałbym położyć nacisk na to, co jest esencjalną (w sensie Arystotelesowskim) cechą nauki, a mianowicie na społeczną sprawdzalność jej sądów.

Jest rzeczą oczywistą, że społeczna sprawdzalność nie oznacza możliwości sprawdzenia sądów współczesnej fizyki o budowie atomu przez pierwszego lepszego człowieka z ulicy. Im bardziej rozwinięta jest jakaś gałąź nauki, tym większego wymaga przygotowania fachowego, aby mieć możliwość sprawdzenia jej sądów poznawczych. Ale skoro ludzie mający takie przygotowanie istnieją, to tym samym odkrycia dotyczące budowy atomu, dokonane przez tego czy innego fizyka, mogą być skontrolowane przez innych fizyków, posiadających ku temu odpowiednie wykształcenie, i są dzięki temu społecznie sprawdzalne.

Wracając do nauk humanistycznych stwierdzmy, że istnieją wśród nich takie, których uprawa wymaga jedynie pracy intelektualnej, i takie, gdzie sam intelekt jako organ poznawczy nie wystarcza i musi się oprzeć na indywidualnych uzdolnieniach badacza, nie dających się sprowadzić jedynie do działania intelektu. Do pierwszej grupy będzie należała historia we wszystkich możliwych odmianach jej badawczego ukie-

---

Zamieszczone w tym zeszycie artykuły K. Górskiego, A. Hutnikiewicza, H. Markiewiczza, J. Maciejewskiego i M. Klimowicza wygłoszone zostały na ogólnopolskiej konferencji naukowej, zorganizowanej przez Komitet Nauk o Literaturze Polskiej i Instytut Badań Literackich PAN (Warszawa, 4 XI 1978) w 60-lecie odzyskania niepodległości.

runkowania, językoznawstwo i nauki społeczne w węższym znaczeniu tego słowa (prawo, socjologia), do drugiej natomiast historia wszelkich możliwych rodzajów artystycznej działalności człowieka. Oczywiście do każdej dyscypliny, która bada dzieje i rozwój jakiejś odmiany ludzkiego artystyzmu, wchodzi badanie historyczne i ono, posługując się tekstami dokumentarnymi, stanowi w danej gałęzi wiedzy element naukowy, a więc społecznie sprawdzalny. Ale gdy chodzi o wniknięcie w samo dzieło określonej sztuki, o poznanie go w tym, co stanowi jego istotę, rację bytu i oddziaływanie na odbiorcę, to wyniki dochodzenia historycznego, skąd dzieło powstało, jak się kształtowało i jakie było jego znaczenie jako faktu życia społecznego, nic nam o samym wytworze artystycznym nie mówią. Wiemy, że Beethoven pisał III symfonię, tzw. *Eroikę*, z myślą o uczczeniu generała Bonapartego, jako bohatera, który poświęca się i walczy powodowany miłością do swej ojczyzny, ale gdy ów wyidealizowany bohater ogłosił się cesarzem, kompozytor, rozgoryczony i oburzony na małość i egoizm pobudek ludzkiego działania, zatępił wszelkie ślady związku między swoim dziełem i pierwotną pobudką jego powstania. O tych historycznych okolicznościach, w jakich powstała *Eroica*, może napisać biograf Beethovena, ale czy te informacje mówią nam cokolwiek o III symfonii jako o dziele sztuki muzycznej? — Oczywiście nie, bo żeby nas wtajemniczyć w artyzm tej kompozycji, potrzebne jest odpowiednie wykształcenie muzyczne, a warunkiem jego zdobycia jest słuch, czyli wyostrzona wrażliwość na działanie muzycznych środków wyrazu.

Ta wrażliwość na środki działania określonej sztuki jest niezbędnym warunkiem zajęcia się jej historią. Innymi słowy, praca i wysiłek intelektu musi się oprzeć na tym materiale poznawczym, jakiego dostarcza odbiorcza wrażliwość na oddziaływanie środków artystycznych danej sztuki. A jeśli tak, to pierwszym warunkiem decyzji, aby uprawiać historię określonej sztuki, jest przekonanie się, czy ktoś posiada w dostatecznym stopniu wymienioną wrażliwość, czy też nie posiada jej wcale albo w stopniu bardzo ograniczonym.

Nie jest rzeczą przypadku, że odwołałem się przed chwilą do przykładu z historii muzyki, bo tu najłatwiej było o uwypuklenie różnicy między elementem czysto historycznym przy omawianiu *Eroiki* i rozważaniami o jej artyzmie. Nic prostszego jak przekonanie się, czy ktoś jest obdarzony słuchem muzycznym czy nim nie jest, i dlatego nie zdarza się, żeby ktoś, nie chwytający interwału między wysokością tonów i nie umiejący oddać ich głosem własnym, zabierał się do studiów muzycznych i zamierzał analizować budowę fug Bacha albo harmonikę Chopina. Nie będziemy się tu wdawać w rozważania, jakiej trzeba wrażliwości, aby poświęcić się historii malarstwa, architektury czy teatru, zatrzymamy się jedynie na zagadnieniu, na co musi być uwrażliwiony człowiek, który chce uprawiać historię literatury.

Stwierdźmy od razu, że o ile komuś, co nie posiada słuchu muzycznego, nie grozi niebezpieczeństwo, że zostanie historykiem muzyki, o tyle wielu młodym adeptom, którzy decydują się na studia historycznoliterackie, należałoby powiedzieć, że sami nie wiedzą, co czynią. Pułapką jest w tym wypadku język. Może on być środkiem komunikacji pojęciowej, ale może być także przekąźnikiem takiej treści, która się nie da sprowadzić do komunikacji pojęciowej i dla której wyrażenia musimy się odwołać do środków językowych, zdolnych nam ową treść jedynie zasugerować. Przekazanie intencji autorskiej dokonywa się wtedy za pomocą innego kodu językowego niż komunikacja pojęciowa. Otóż wrażliwość na odbiór wytworu językowego jako komunikacji przekazanej według zupełnie innego kodu niż wyraz treści pojęciowej, określamy metaforycznie, przez analogię do muzyki, jako słuch literacki.

W tym umownym terminie nie wszystko jest zresztą metaforą. Sztuka słowa działa nie tylko za pomocą kodu poetyckiego operującego semantyką odmienną od pojęciowej. Istnieje również jako ważny czynnik estetyczny to, co Kazimierz Wóycicki nazwał „formą dźwiękową” wiersza i prozy. Są takie zjawiska języka poetyckiego, jak: rytmika, współdźwięczność zakończeń słownych (rym), harmonia głoskowa, wreszcie strofika, która jest również działaniem za pomocą pewnych układów rytmicznych. Istnieją także różne formy rytmiki prozy, dobrze znane przedstawicielom wymowy starożytnych Greków i Rzymian, a wcale nie przebrzmiałe w strukturze tekstu prozaicznego autorów nowożytnych. Otóż wrażliwość na te zjawiska języka poetyckiego jest również warunkiem posiadania słuchu literackiego i w tym znaczeniu wymieniony termin nie posiada charakteru przenośni.

Niewątpliwie jednak najważniejszym elementem słuchu literackiego jest zdolność odbioru tekstu literackiego zgodnie z semantyką kodu specjalnego, który będziemy odtąd nazywać kodem poetyckim. Mickiewicz, gdy pisał objaśnienia do *Sophiówki* Trembeckiego, zachwycał się niejednokrotnie oryginalnością frazeologii poetyckiej komentowanego autora. Uderzyło go w pewnym momencie wyrażenie: „ciały podartymi”, gdy autor *Sophiówki* chciał nam powiedzieć o ciałach ‘poszarpanych pługiem’, i komentator dał w tym miejscu następujące objaśnienie:

Przymiotnik „podarty” z rzeczownikiem „ciało” pierwszy raz w tym znaczeniu użyty. Czytając Trembeckiego, wielokroć przychodzi na myśl piękny wiersz Boala, iż u wielkich poetów często wyrazy dziwią się, pierwszy raz spotkawszy się z sobą.

Można by przekornie zauważyć, że nic łatwiejszego jak skomponować zdanie, w którym by wyrazy zaczęły się dziwić spotkawszy się ze sobą, np.: „zielony logarytm gotował się w winie wypełniającym trzcinowy garnek”, ale będzie to tylko stek nonsensów. Mickiewiczowi chodzi oczywiście o takie zestawienie wyrazów, które uderza swą od-

krywczością, dostrzeżeniem czegoś, co było dotąd nie zauważone, nowością spojrzenia na rzeczywistość. Znakomitym przykładem może tu być dwuwiersz samego Mickiewicza z cyklu *Zdania i uwagi*. Jest to utwór zatytułowany *Nocny ptak*:

Szatan w ciemnościach łowi; jest to nocne zwierzę;  
Chowaj się przed nim w światło: tam cię nie dostrzeże.

„Chować się” w języku pojęciowym znaczy ‘czynić się niedostrzeżalnym dla kogoś, kto mnie szuka’, a tu mamy nakaz, żeby chować się w światło. Istotnie te słowa dziwią się spotkawszy się ze sobą, ale tajemnicą ich działania jest ich odkrywczność w sensie moralnym. Dopiero w zestawieniu z metaforycznym znaczeniem słowa „światło” nabiera analogicznego przenośnego sensu użyte w pierwszym wersie słowo „ciemność”.

Otóż jak będzie reagować na przytoczony tu dwuwiersz ktoś obdarzony słuchem literackim? — Nie martwiąc się o potoczną, obiegową semantykę słów „ciemność” i „światło”, podda się odruchowo wstrząsowi, jaki wywołuje paradoksalny, sprzeczny z pojęciowym znaczeniem użytych tu wyrazów nakaz chowania się w światło, i uchwyci tym samym najgłębszy, olśniewający swą odkrywczością sens całego utworu.

Nie ulega wątpliwości, że do fachowego zajmowania się literaturą potrzebne jest obeznanie się z metodologią nauk historycznych, która kieruje naszymi krokami w zakresie ustalenia faktów historyczno-filologicznych (biografie autorów, bibliografia, tekstologia, ustalanie pozaliterackich źródeł dzieła, określanie funkcji, jaką pełni filiacja tekstów literackich, społeczne oddziaływanie dzieła i jego recepcja, słowem — wszystko, co się składa na naszą wiedzę o dziele jako fakcie historycznym), ale stokroć ważniejsze od całej tej wiedzy jest posiadanie słuchu literackiego, który umożliwi poznanie dzieła jako wytworu sztuki słowa. Jest rzeczą oczywistą, że ów słuch literacki jest niezbędnym organem poznawczym i jeśli go ktoś nie posiada albo posiada w ograniczonym zakresie, a poświęca się uprawianiu historii literatury, staje się często pożytecznym erudyta, ale zarazem człowiekiem, którego sądy o dziełach literackich są najczęściej nietrafne lub mało interesujące. Z drugiej strony można wysunąć zarzut, że sądy wypowiedane przez ludzi, którzy posiadają słuch literacki, nie są społecznie sprawdzalne i wobec tego nie mogą uchodzić za naukowe.

Sprawę tę przemyślał w swoim czasie Henryk Elzenberg i dał wyraz swym refleksjom w artykule *Nauka o literaturze czy krytyka literacka*<sup>1</sup>. Artykuł ten od pierwszych słów stawia sprawę w sposób zdecydowany i agresywny. Początek brzmi, jak następuje:

<sup>1</sup> „Przegląd Warszawski” 1925. Przedruk w: H. Elzenberg, *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*. Toruń 1966. „Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego” t. 18, z. 1.

W dyskusjach, jakie od czasu do czasu się toczą na temat nauki o literaturze i krytyki literackiej, to mnie zawsze najbardziej zdumiewało, że niektórzy krytycy pokornie się godzą na proponowany im przez uczonych podział: uczonym praca poznawcza, krytykom „wrażenie”, „impresja”, „subiektywizm” i inne tym podobne zabawki. I pomyślałem sobie, że w końcu trzeba jakoś zaprotestować. Moje zdanie w tej sprawie jest bowiem takie, że nie tylko jest krytyka literacka pełnoprawną dyscypliną poznawczą, ale że w dodatku nie nauka o literaturze, ale krytyka literacka jest dla poznania dzieła literackiego dyscypliną istotną.

Uregulujmy naprzód sprawy terminologiczne. Elzenberg mówi o krytyce literackiej jako „dyscyplinie poznawczej”, całkowicie pełnoprawnej w stosunku do nauki o literaturze, ja mówię o słuchu literackim jako organie poznawczym, umożliwiającym wniknięcie w istotę dzieła jako wytworu sztuki słowa. W tych dwóch ujęciach nie ma sprzeczności: po prostu słuch literacki jest warunkiem uprawiania krytyki literackiej, która osiąga poznanie dzieła, a więc głównego powodu naszego zainteresowania twórczością literacką.

Elzenberg nie przeczy, że nauka o literaturze może nas różnorodnie pouczyć nie tylko o „stosunkach na zewnątrz” dzieła, ale może również wykonać pewne prace przygotowawcze do celów, które ostatecznie urzeczywistnia dopiero krytyka literacka.

Że wyniki pracy krytyki literackiego nie mieszczą się, zdaniem Elzenberga, w ramach nauki, to go wcale nie martwi; według niego poznanie dzieła literackiego nie jest możliwe dzięki środkom pospolicie zwanym naukowymi, ponieważ wchodzą tu w grę takie czynności, jak: wartościowanie, wykrywanie cech jakościowych, reagowanie uczuciowe i wreszcie myślenie metaforyczne. W dodatku wysławianie się metaforyczne nie jest tu jakąś dodatkową ozdobą, lecz koniecznością poddyktowaną naturą przedmiotu i sposobem jego poznania.

Tak więc — według Elzenberga — analiza dzieła jest w całej istotnej swej części czynnością pozanaukową. Jako przykład daje następujące rozważanie o stwierdzeniu takiej cechy wiersza, którą językiem krytyki literackiej nazwiemy „płynnością”:

Metafora ta nie jest pusta; jest oparta na mocnej podstawie i oznacza coś ściśle określonego: wiersz posiada pewne właściwości analogiczne do właściwości płynącej wody.

O tych wszystkich wywodach Elzenberga, odmawiających obserwacjom poznawczym krytyki literackiej cechy naukowości, można powiedzieć, że są zrozumiałe jako pisane w r. 1925, a więc przeszło 50 lat temu. Jeśli chodzi np. o wspomnianą tu „płynność” wiersza, to nie musimy się dziś wcale posługiwać taką metaforą, gdybyśmy nawet uznawali jej trafność. Badania dzisiejsze nad wierszem poszły tak daleko, że opis właściwości, określonej tu metaforycznie jako „płynność”, da się wyrazić sformułowaniami pojęciowymi, stanowiącymi społecznie

sprawdzalny sąd poznawczy. Tak samo metody analizy dzieła literackiego osiągnęły taką subtelność i precyzję, że nikt się nie zgodzi obecnie na odmawianie analizie prawa do uchodzenia za czynność naukową.

Jeśli bowiem wrócimy do podkreślenia, że cechą esencjalną sądu naukowego jest jego społeczna sprawdzalność, to czy wyniki działania słuchu literackiego jako organu poznawczego w zakresie np. wartościowania utworu są rzeczywiście niesprawdzalne? Słuch literacki, podobnie jak słuch muzyczny, jest indywidualnym uzdolnieniem jednostki, która go posiada, ale jego działanie nie ma nic wspólnego z jakimś subiektywizmem czy dowolnością. Kasprowicz należy do tych poetów, którzy zdobyli swą kulturę literacką i artystyczne osiągnięcia drogą mozolnej, długotrwałej pracy nad opanowywaniem środków artystycznych. Nie poszło mu to łatwo i stąd liczne chropowatości dźwiękowej warstwy jego języka w utworach okresu młodzieńczego. Weźmy jako przykład zakończenie ostatniej strofy wiersza *Z przyjściem jesieni*, napisanego przed 10 listopada 1885. Rzecz była wydrukowana naprzód w czasopiśmie „Kraj” i tam owo zakończenie brzmiało:

Bez bluźnierstw w grób bym z tą wiarą się stoczył,  
Ze świat do życia zawsze przez śmierć będzie kroczył.

Ucho nasze niewątpliwie protestuje przeciw pierwszej połowie przedostatniego wersu (rażący zbieg aż czterech b), ale w pierwszym wydaniu książkowym (1888) autor zmienił szyk wyrazów osiągając efekt jeszcze gorszy:

W grób bym bez bluźnierstw z tą wiarą się stoczył...

W ocenie dźwiękowych środków wyrazu zarówno pierwszej, jak i drugiej redakcji kierujemy się słuchem literackim w sposób całkowicie sprawdzalny dla wszystkich, którzy posiadają ów słuch w stopniu podobnym jak my.

Ale ten sam Kasprowicz użyje po latach celowo dysonasowego zbiegu spółgłosek: *ż* i *rz*, aby w *Mojej pieśni wieczornej* wydobyć grozę pożaru świata przed Sądem Ostatecznym:

Boże!  
Czemu nie karzesz?  
W tych rozżarzonych stanąłeś przestworzach,  
Cały spłomienion, większy niż przestwory,  
Z krzyżem ogromnym, płomienistym w dłoni  
i rozżagwiony rzucasz na mnie świat...

Poezja naszych wielkich romantyków daje nam nieskończenie wiele przykładów, których doskonałość dźwiękową słuch literacki odbiorcy może obiektywnie stwierdzić. A więc w *Panu Tadeuszu*:

Ile drzew tyle rogów znalazło się w boru,  
Jedne drugim pieśń niosą jak z choru do choru.  
I szła muzyka coraz szersza, coraz dalsza,

Coraz ciszsza i coraz czystsza, doskonalsza,  
Aż znikła gdzieś daleko, gdzieś na niebios progu!

Znowu deszcz ciszej szumi, grom za chwilę uśnie;  
Znowu wzbudzi się, ryknie, i znów wodą chluśnie.  
Aż się uspokoiło wszystko; tylko drzewa  
Szumią około domu i szemrze ulewa.

Mistrz coraz takty nagli i tony natęża,  
A wtém puścił fałszywy akord jak syk węża,  
Jak zgrzyt żelaza po szkle — przejął wszystkich dreszczem  
I wesołość pomieszał przecuciem złowieszczem.

Te wszystkie przykłady świadczą o mistrzowskim operowaniu dźwiękowymi wartościami spółgłosek, ale wrażliwe na harmonię głoskową ucho Słowackiego zasygnalizowało w jednym wierszu *Pana Tadeusza* wspaniałą muzykę samogłosek. W nie wydrukowanym za życia poety artykule o poezjach Bohdana Zaleskiego Słowacki ocenia krytycznie język swego kolegi po piórze, stwierdzając ubóstwo i prymitywizm językowych środków wyrazu Bohdana. Pisze tak:

Co do piękności języka — dorzucenie kilku wyrazów ruskich do rymu, nie jest bogactwem, — jest to ubóstwo raczej, które musiało pożyczać — bogactwo zależy na śmiałych i pięknych wyrażeniach — a harmonija na poważnych i szerokich wyrazach — i na otwartych samogłoskach, nie zaś na skupieniu krótkich jednosyllabowych słów, i na sprowadzeniu razem tętniących spółgłosek, tak ażeby każda miara wierszowa była garstką zbitych razem w jedne dźwięków... Cudowny jest język Kochanowskiego Jana i Piotra — cudowny Mickiewicza, kiedy unikają słów maleńkich — a obrotem mowy tak władną — że cała rzecz bez przyimków i zaimków wymalowana jest obszerni — błyskawicowemi słowy... Z tak szerokiego frazesu wykwita obraz lub myśl kryształem obleczona. — Piotr Kochanowski swoje *a* kreskował i — *é* otwierał... gwałtem chcąc należytą językowi polskiemu harmoniją i powagę wydrzeć z ust czytelnika. Weźmy za przykład wiersze Mickiewicza:

A drugą ręką w wodę dla zabawki miota  
Brane z fartuszka garście zaklętego złota.

Ostatnia połowa drugiego wiersza jest cudnej harmonii — jeżeli ją pełnemi i otwartemi ustami przeczytasz:

garście — zaklętego — złota

Lecz Bohdan by zapewne powiedział:

Biorąc z fartuszka oh! dwie garstki złota!

Słowacki sam dowiódł całą swoją twórczością poetycką, jak silnie odczuwał i jak umiał wyzyskać wartości dźwiękowe języka polskiego, a charakterystyczną ilustracją tego może być jego upodobanie, aby imiona wyidealizowanych postaci kształtować za pomocą doboru najpiękniejszych elementów samogłoskowych i spółgłoskowych, jak: Eolion, Anhelli, Eloë (u Vigny'ego: Eloa), Ellenai, Lilla, Idalia, Laura, Lirenka. Słowem — i teoretycznym wywodem w artykule o Zaleskim, i własną



praktyką pokazał, w jakim stopniu słuch literacki może być bezbłędnie działającym organem poznawczym, jeśli chodzi o wartościowanie dzieła literackiego w zakresie użytych w nim dźwiękowych środków językowego wyrazu.

Ale bez porównania większą rolę pełni słuch literacki jako organ poznawczy, gdy chodzi o poprawny odbiór zawartości treściowej dzieła literackiego. Polega to na jak najbardziej wszechstronnym uchwyceniu zgodnego z intencją autora sensu danego utworu. Składają się na tę zdolność zarówno wrażliwość na ekspresywne wartości słowa, jak i czujny wysiłek intelektu, kontrolującego nasze bezpośrednie odczucia.

Spróbuję zilustrować tak zdefiniowany termin teoretyczny naprzód na kilku przykładach z zakresu pracy tekstologicznej. Słuch literacki wychwytyje każde zniekształcenie tekstowego przekazu i naprowadza na odtworzenie twórczej intencji autora. Przykładów takich można by cytować setki i tysiące, co upoważnia do wniosku, że tekstologia jest nie tylko działem filologii, ale w równej mierze krytyką literacką.

Zacznijmy od wypadku najprostszego, gdzie może się wydawać, że wrażliwość na ekspresywne walory słowa jest nawet niepotrzebna, bo oczywista wewnętrzna sprzeczność przekazu spowoduje przede wszystkim ujemną reakcję intelektualną.

W *Pieśni o burmistrzance* Kasprowicza akcja zaczyna się od wiadomości, że rybacy wyłowili w jeziorze utopione niemowlę. Powszechne oburzenie ludności zmusza burmistrza do poszukiwania winowajczyni. Pada rozkaz, aby wszystkie młode, niezamężne kobiety stanęły przed urzędem burmistrza:

Która w duszy ma niewinność,  
Niech przed sądem stanie.

Założeniem konwencji fabularnej jest przekonanie, że winna zbrodni nie ośmieli się zjawić: jej nieobecność będzie samooskarżeniem. Wobec tego wszystkie dziewice:

Spieszą tłumnie, w białych sukniach,  
Z lilijami w ręku —  
Nie boją się głosicieli  
Ani dzwonów dźwięku.

Nie boją się głosicieli  
Ni młyńskich kamieni;  
Jeszcze nam się wian rumiany  
Na skroniach zieleni.

Wianek „rumiany”, a więc ‘czerwony’, nie może się zielenić i do stwierdzenia tego niepotrzebny jest — na pozór — specjalny słuch literacki. Posiadamy źródła pozwalające ustalić, że w intencji autora ten wianek nie miał być „rumiany”, lecz „ruciany”, bo ruta jest wedle

wyobrażeń ludowych symbolem dziewictwa i wiadomo, że może się jedynie zielenić.

A jednak czy każdy czytelnik, śledzący przede wszystkim fabułę utworu, przeżyje natychmiastowy sprzeciw w obliczu niekonsekwencji szczegółowego obrazu? Zapewne tylko ten, którego wyobraźnia zostanie od razu pobudzona konkretnym sensem słów oznaczających kolory. I o nim powiemy, że ma słuch literacki.

Z kolei przykład bardziej skomplikowany. Telimena w słynnej rozmowie z Tadeuszem wytyka mu z pasją jego zmienność uczuć:

Zaledwieś jedną nieszczęsną oszukał,  
A jużes pod jój okiem nowych ofiar szukał!

Nie wierząc samemu sobie zajrzałem do *Słownika frazeologicznego* Skorupki i odnalazłem tam utarty zwrot: „robić coś pod czyjś okiem” — który ma znaczyć: ‘robić w czyjejś obecności’. Jakże można w obecności kobiety, z którą się ma romans, okazywać miłość do innej? — Teoretycznie i to jest możliwe, ale w *Panu Tadeuszu* takiej sytuacji nie było, co stwierdza sama Telimena, przyznając, że o zakochaniu się Tadeusza w Zosi dowiedziała się z podsłuchanej pod drzwiami rozmowy jego z Sędzią. Mamy więc rażącą sprzeczność między słowami Telimeny, że Tadeusz „pod jój okiem” szukał nowych ofiar i rzeczywistym stanem rzeczy. Błądność pierwodruku w tym miejscu ujawnia szczęśliwie zachowany autograf, gdzie inkryminowane wyrażenie brzmi: „pod jej bokiem”.

W obu przytoczonych wypadkach intelekt miał więcej do powiedzenia niż sam słuch literacki, ale teraz zastanowimy się nad drukowanym tekstem, który przekazuje nam obraz od biedy możliwy, do przyjęcia, ale na pewno niedoskonały artystycznie. Chodzi o scenę, gdy różni Dobrzyńscy, Maćki i Bartki, po opanowaniu Soplicowa rzucają się na inwentarz bogatego dworu, zarzynając bydło rogate, świnie, kury i gęsi. Nad tymi ostatnimi znęca się Konewka:

jedne ptaki zdusza,  
A drugie żywcem wiąże do pasa kontusza.  
Próżno gęsi szyjami wywijając chrypią,  
Próżno gęsiory sycząc napastnika szczypią.  
On bieży; osypany iskrzącym się puchem,  
Unoszony jak kółmi gęstych skrzydeł ruchem,  
Zdaje się być chochlikiem, skrzydlatym złym duchem.

Czy Konewka mógł przytroczyć do pasa aż tyle żywych gęsi, aby był unoszony „gęstych” skrzydeł ruchem? — Autograf ma w tym miejscu nie „gęstych”, lecz „gęsich”, i chyba każdy czytelnik obdarzony słuchem literackim nie będzie miał wątpliwości, że tekst autografu lepiej oddaje artystyczny zamiar poety. A jednak zawierzenie temu słuchowi nie poszło tak łatwo. W pierwszym i drugim wydaniu *Pana Tadeusza* w „Bibliotece Narodowej” (1925 i 1929) Pigoń pozostał

przy brzmieniu pierwodruku i opatrzył to miejsce następującym komentarzem:

Autograf poematu ma tutaj „gęsich”, co wydaje się wyrazem bardziej należyty. Jednak i „gęstych” ostatecznie nie psuje obrazu, może więc nie jest myłką druku; trudno było odważyć się na przywrócenie brzmienia autografu.

Odważył się jednak na to dopiero w tekście Wydania Sejmowego, dając w komentarzu takie uzasadnienie:

w W<sub>1</sub> i we wszystkich wydaniach następnych drukowano: „gęstych”. Obecnie przywrócono tekstowi niewątpliwe brzmienie autografu dla utrzymania logiki i wyrazistości obrazu.

W przytoczonych dotąd wypadkach mieliśmy do czynienia ze zniekształceniem czegoś, co w stosunku do fabuły utworu jest tylko szczegółem bez decydującego znaczenia dla interpretacji dzieła jako całości. Ale oto przykład, gdy jakiś szczegół kłóci się z bardzo istotnym składnikiem fabuły utworu i wprowadza dysonans, niweczący wewnętrzną jego harmonię.

Jak oceniamy postać Sędziego w *Panu Tadeuszu*? Mickiewicz wyposażył go w pewne rysy komiczne, wynikające z jego zaściankowości i ograniczonej kultury umysłowej, ale poza tym zgromadził dostateczną ilość sytuacji, które świadczą o szlachetności i rozsądku tego człowieka. Tymczasem Tadeusz, wiedząc o zamiarach swego ojca i swego stryja, aby — jak mówi Robak do Sędziego — „dwa poróżnione domy znowu zbratać, / I dziedzicze bez wstydu ustąpić grabieży”, chce się upewnić, czy Zosia wychodzi za niego za mąż kierując się miłością czy też ulegając wpływom swych wychowawców, Telimeny i Sędziego. Wobec tego zwraca do niej szczerze i otwarte pytanie:

Może mnie bierzesz Zosiu nie tak z przywiązania,  
Tylko że stryj i ciotka do tego cię skłania;  
Ale małżeństwo Zosiu jest rzecz wielkiej wagi,  
Radź się serca własnego, niczyjój powagi  
Tu nie słuchaj, ni stryja grózb ni namów cioci;

Sytuacja moralna Sopliców w stosunku do wnuczki zamordowanego Stolnika jest niezwykle trudna i delikatna. Mimo obustronnych win — w dramatycznym konflikcie między dwiema rodzinami zbrodnia Jacka przeważała szalę na niekorzyść Sopliców. Czy w takim układzie rzeczy Sędzia mógł wymuszać zgodę Zosi jakimiś groźbami albo czy Tadeusz mógł swego stryja o taką nikczemność podejrzewać? Gdyby się nie zachował autograf księgi XI, posądzałibyśmy Mickiewicza o popsucie własnego dzieła. Jednakże autograf znów ratuje sytuację. Poeta napisał „prósb”, nie „grózb”, a kto spowodował zniekształcenie intencji autorskiej, trudno orzec: może kopista, którego zwiodło graficzne podobieństwo obu słów, a może zecer i korektor.

Tak było czy inaczej, o wykolejeniu zasadniczego pomysłu Pana *Tadeusza* zasygnalizował nasz odbiór dzieła jako całości i zmusił edytora wydania krytycznego *Dzieł wszystkich* (1959) do konfrontacji pierwodruku z autografem. Gdyby autografu nie było, może ucieklibyśmy się do koniektur, ale tu sytuacja byłaby niezwykle trudna. Wprawdzie mógł ktoś wpaść na pomysł, że słowo „grózb” jest błędem, zamiast „prósb”, lecz taka koniektura miałaby za sobą jako argument nasze przekonanie o artystycznej nieomyślności poety, a tego nigdy nie można być pewnym.

Porzucmy już tekstologię, jako dziedzinę, w której słuch literacki odgrywa doniosłą rolę, i rozpatrzmy kilka przykładów, gdy ten organ poznawczy prowadzi nas do właściwego rozumienia dzieła, a także kilka wykolejeń interpretacyjnych tam, gdzie go zabrakło. Zaczniemy od pierwszych.

Gdy na naradzie w zaścianku dobrzyńskim Buchman prosi o głos, dowiadujemy się o nowej postaci wielu rzeczy, składających się na wizerunek całkiem sympatyczny. Buchman jest pokazany tak, jak go widzi miejscowy szeroki ogół:

Człowiek młody, przystojny, ubrany z niemiecka;  
Zwał się Buchman, lecz Polak był, w Polszcze się rodził;  
Nie wiedzieć pewnie czyli ze szlachty pochodził,  
Lecz o to nie pytano; i wszyscy Buchmana  
Szacowali, iż służył u wielkiego pana,  
Był dobry patryjota i pełen nauki,  
Z ksiąg obcych wyuczył się gospodarstwa sztuki,  
I dóbr administracją prowadził porządnie;  
O polityce także wnioskował rozsądnie,  
Pięknie pisać i gładko umiał się wystawiać,  
Zatém umilkli wszyscy, kiedy jął rozprawiać.

Ktoś obeznany ze słownictwem Mickiewicza owej epoki mógłby się już tutaj z lekka zaniepokoić takimi szczegółami, jak „księgi obce” i „rozsądne” wnioskowanie, ale to nie zrównoważyłoby ujemnie mnóstwa pochwał. Nazwiska „Buchman” też nie odczuwamy początkowo jako znaczącego, bo ono się wśród Niemców zdarza, a nawet był herb polski o tej samej nazwie. Czekamy więc z ciekawością jego przemowy:

„Proszę o głos” powtórzył, po dwakroć odchrząknął,  
Uklonił się i usta dźwięcznymi tak brząknął.

Te ostatnie słowa są jakimś ostrzeżeniem, są wyraźną aluzją do słynnego i znanego powiedzenia św. Pawła w I *Liście do Koryntian*, które Wujek przekłada tak:

Gdybych mówił językami ludzkimi i anielskimi, a miłości bych nie miał,  
stałem się jako miedź brząkająca, abo cymbał brzmiający.

Jakoż dalsze zachowanie się Buchmana stopniowo go demaskuje. On zgody nie pochwała i głosi, że zgoda będzie zgubą, on pierwszy

reaguje pochwalnie na demagogiczną przemowę Gerwazego, on pierwszy domaga się, aby Sędziego posłać na szubienicę. A to wszystko zostało zapowiedziane zdaniem: „usty dźwięcznymi tak brząknął”, jeśli od razu uchwycimy wyrażoną w nich intencję twórczą poety.

A teraz dwa przykłady, gdzie odbiorca będzie musiał w nierównie silniejszym stopniu natężyć swój słuch literacki; obydwie zawarte w koncercie Jankiela.

Ale naprzód słówko o muzykalności Mickiewicza. Niewątpliwie była nieprzeciętna. Poeta miał dobry słuch i dobrą znajomość arcydzieł muzycznych. Gdy w przedmowie do wydania petersburskiego wytyka Bentkowskiemu powoływanie się na sądy krytycznoliterackie różnych warszawskich autorytetów, cytuje m. in. zdanie Stanisława Kostki Potockiego o Trembeckim, że poeta ten łączy w swych poezjach śmiałość Pindara z gustem Horacego a słodyczą Safony, po czym replikuje tak:

Gdyby kto powiedział o kompozytorze muzycznym, że jest razem Mozartem, Rossinim, Humlem i Orfeuszem, albo o malarzu, że ma styl Rafaela, Rembrandta, Dawida i Apellesa! [...] trudno jest w mniejszej liczbie wyrazów zawrzeć więcej niedorzeczności.

Można by przytoczyć poza tym wiele miejsc świadczących o muzycznych umiłowaniach Mickiewicza i o jego znawstwie. Pośrednim tego dowodem są dwa opisy muzyki w *Panu Tadeuszu*: koncert Wojskiego i koncert Jankiela. Pierwszy wprowadza nas w sferę tzw. muzyki programowej (określona fabuła opowiedziana zostaje dźwiękami naśladowującymi głosy rzeczywistości), drugi natomiast jest o wiele bardziej skomplikowany w swych środkach wyrazu. Składają się na nie trzy metody:

1) opis skojarzeń wywoływanych przez powszechnie znane kompozycje muzyczne (*Polonez Trzeciego Maja*, piosenka *O żołnierzu-tułaczku*, *Mazurek Dąbrowskiego*);

2) muzyka programowa, jak w koncercie Wojskiego (rzeź Pragi);

3) opis dźwięków będących rodzajem alegorycznej aluzji.

O tej trzeciej metodzie chciałbym tu parę słów powiedzieć. Będziemy musieli znowu wrócić do owego akordu, co zadźwięczało jak zgrzyt żelaza po szkle. Pierwszą reakcją słuchaczy było, że się muzyk omylił. Ale narrator zaprzecza temu:

Nie zmylił się mistrz taki! on umyślnie trąca  
Wciąż tę zdradziecką strunę, melodyję zmaca,  
Coraz głośniej targając akord rozdąsany,  
Przeciwko zgodzie tonów skonfederowany;

Zaskakują nas przede wszystkim słowa: „targając akord”, sprzeczne z tym, co wiemy dotąd o technice gry Jankiela, który wydobywał tony uderzając w struny pałeczkami, a nie szarpiąc ich palcami. Poeta doskonale wiedział, że nazwa miejscowości „Targowica” wywodzi się

od „targu”, nie od „targania”, ale tu, nie troszcząc się o pogwałcenie realizmu w opisie, naprowadza nas drogą fonetycznego podobieństwa dwóch słów o różnym znaczeniu na ślad wiodący do odgadnięcia intencji grającego. Z kolei — „akord rozdąsany”. Słowo „dąsać się” nie ma u Mickiewicza znaczenia dzisiejszego, lecz staropolskie: ‘miotąć się, rzucać się pod wpływem wściekłości, bólu czy epilepsji’. To miotanie się na zjednoczenie wszystkich stanów, usymbolizowane *Polonezem Trzeciego Maja*, mówi nam, jak rażącym dysonansem jest ten akord, który — wbrew zasadom harmonii w epoce poety — nie daje się rozwiązać w akord harmoniczny (nawiasem mówiąc, taki pomysł to jeszcze jeden dowód, jak świetnie poeta znał się na muzyce). Akord ten bowiem jest przeciw zgodzie tonów skonfederowany. Tą metaforą alegoryczny sens muzyki Jankiela zostaje prawie do końca ujawniony. Okrzyk Gerwazego: „to jest T a r g o w i c a!”, potwierdza to, na co poeta nas doborem odpowiedniego słownictwa naprowadzał.

A teraz drugi urywek, pod pewnym względem może jeszcze ciekawszy, następujący po muzycznym zobrazowaniu rzezi Pragi:

Znowu muzyka inna — znów, zrazu brzęczenia  
Lekkie i ciche, kilka cienkich strunek jęczy,  
Jak kilka much gdy z siatki wyrwą się pajęczej.  
Lecz strun coraz przybywa, już rozpierzchłe tony  
Łączą się i akordów wiążą legijony,  
I już w takt postępują zgodzonymi dźwięki,  
Tworząc nutę żalną téj sławnej piosenki  
*O żołnierzu-tulaczu* [...]

I tu znów, jeśli nie uchwycimy od razu alegorycznego sensu całego opisu, gotowiliśmy zaprotestować przeciw sprzecznemu z obserwacją potoczną powiedzeniu, że owe muchy brzęczą po wyrwaniu się z siatki pajęczej, a nie wtedy, gdy są nitkami pajęczymi omotane. Autograf ujawnia tu, jak nie można lepiej, twórczą intencję poety, bo inkryminowany wiersz brzmi w czystopisie:

Jak kilka much uwięzłych w siateczce pajęczej.

Mickiewicz, świetny obserwator przyrody, wiernie odtwarzający jej życie, początkowo opisał zachowanie się much zgodnie z rzeczywistością, ale potem spostrzegł, że takie ujęcie nie mogłoby pełnić zamierzonej przez niego funkcji alegorycznej, nie mogłoby odnosić się do ludzi, co się wyrwali ze zniewolonego kraju. Trzeba było poświęcić wierność obserwacji na rzecz innego zamiaru pisarskiego. Jest to więc coś analogicznego do owego targania strun, a metafora „akordów legijony” pełni tę samą rolę jak powiedzenie o „akordzie skonfederowanym”. Słownictwo, użyte przenośnie, służy do rozkonspirowania alegorycznego sensu większej całości. I podobnie jak okrzyk Gerwazego, tak tu nawiązanie do piosenki *O żołnierzu-tulaczu* ostatecznie wyjaśnia przekazany opisem muzyki zamiar poety.

Aby skończyć ze zjawiskami akustycznymi, zatrzymajmy się jeszcze na cudownym opisie wieczornego koncertu, na który się składają głosy przyrody, wśród nich głosy owadów:

Na powietrzu owadów wielki krąg się zbiera,  
 Kręci się grając jako harmoniki sfera;  
 Ucho Zosi rozróżnia śród tysiąca gwarów  
 Akord muszek i półton fałszywy komarów.

Jak tyle innych informacji o tym koncercie natury, poeta mógł i to ostatnie, jakże subtelne, spostrzeżenie włożyć w usta narratora. Bez wątpienia Zosia jest jedyną postacią naszego eposu, na której poeta skupił wszystkie możliwe światła i tylko światła, wobec tego ona jedna, wśród zebranych przed soplicowskim dworem jego mieszkańców, mogła mieć słuch muzyczny, tak wyczulony na różnicę między wysokością tonów, wydawanych przez rozmaite owady.

Teraz pobawmy się trochę kosztem tych, co się parają literaturą, a nie posiadają literackiego słuchu.

Jak łatwo tu o potknięcie, niech to zilustruje następujący przykład. Po kłótni w zamku Robak stara się ułagodzić rozdrażnienie i gniew Sędziego na Hrabiego i odwrócić jego myśl od małostkowych spraw osobistych ku wielkim przedsięwzięciom historycznym, w jakich Sędzia winien wziąć udział. Projekt powstania na tyłach armii rosyjskiej i rola przywódców, jaką mogliby w tej imprezie odegrać Soplicowie, podziały na wyobraźnię i ambicję Sędziego, który z punktu zaczyna układać plan realizacji całego pomysłu:

Strzelców zebrać, rzecz łatwa; prochu mam dostatek,  
 W plebaniji u księdza jest kilka armatek,  
 Przypominam że Jankiel mówił iż u siebie  
 Ma groty do lanc, że je mogę wziąć w potrzebie,  
 Te groty przywiózł w pakach gotowych z Królewca  
 Pod sekretem; weźmiem je, zaraz zrobim drzewca,  
 Szabel nam nie zabraknie, szlachta na koń wsiedzie,  
 Ja z Synowcem na czele, i — jakoś to będzie!" —

„O polska krwi!" zawołał Bernardyn wzruszony,  
 Z otwartymi skoczywszy na Sędzię ramiony,  
 „Prawe dziecię Sopliców! Tobie Bóg przeznacza,  
 Oczyszczyć grzechy brata twojego tułacza;

A teraz posłuchajmy, jak tę scenę interpretuje autorka jednej z niedawno wydanych książek, gdzie większość stronic poświęcona jest omawianiu obyczajów doby romantyzmu i sporów ówczesnych o polski charakter narodowy:

Hojna i szeroka, lecz zatwardziała w szlacheckim myśleniu i pieniacka natura Sędziego nie jest podatna na żadne argumenty z wyjątkiem jednego: sławy imienia i rodu, świętości domu. Argumentem tym posługuje się ksiądz Robak z całą przebiegłością i niejaką ironią. A na znamienne słowa Sędziego, charakteryzujące nie tylko jego samego, lecz w ogóle mentalność szlachecką:

Szabel nam nie zabraknie, szlachta na koń siędzie,  
Ja z Synowcem na czele, i — jakoś to będzie!

— odpowiedzią jest ironiczna pointa: „O polska krwi!”. — Dystans Robaka wobec postawy Sędziego jest świadectwem przemienienia „krwi polskiej”, a zarazem przekształcenia stereotypu i wzoru Sarmaty.

Na marginesie tak zrozumianego tekstu można by powiedzieć tylko jedno: gdyby autorka była obecna przy rozmowie Sędziego z Robakiem, to słysząc oświadczenie Sędziego: „jakoś to będzie!”, zawołałaby prawdopodobnie z ironią: „O polska krwi!”, ale przypisywać w tym miejscu ironiczną intencję Robakowi może tylko ktoś całkowicie pozbawiony słuchu literackiego.

Nie będę zbijać wszystkiego, co zostało powiedziane o charakterze Sędziego, ograniczę się tylko do owej wyfantazjowanej ironii.

W *Panu Tadeuszu* narrator ma podwójne oblicze. Gdy chodzi o przebieg akcji i o intymne przeżycia bohaterów, występuje na scenę narrator wszechwiedzący. Drugim jest narrator wyrażający sądy i opinie miejscowego środowiska. Otóż o wzruszeniu Robaka, jakże zrozumiałym w świetle całości fabuły, mówi nam narrator wszechwiedzący i to rozstrzyga, że nie może tu być mowy o jakiegokolwiek ironii. Gdyby narrator chciał nam powiedzieć, że Robak udaje wzruszenie, a naprawdę przyjmuje słowa Sędziego z ironią, opowiadanie byłoby zupełnie inaczej zredagowane. A po drugie — przeczy takiemu odczuwaniu tekstu zarówno cały kontekst rozmowy Sędziego z Robakiem, jak i różne partie artykułów „Pielgrzymia Polskiego” i niektórych listów poety, jak wreszcie różne sceny w *Panu Tadeuszu*, gdzie polska instynktowna, natychmiastowa gotowość do działania (nie mędrkowania, ani teoretyzowania!) jest wysuwana na czoło tych cech charakteru narodowego, które Mickiewicz w Polakach najbardziej cenil. Toteż książka, z której przytoczyłem interpretację rozmowy Sędziego z Robakiem, zawiera bardzo wiele cennego materiału historycznokulturalnego wówczas, gdy operuje tekstami prozy pojęciowej, zawodzi natomiast tam, gdzie autorka chce opierać swoje wnioski na tekstach literackich. Jak to zaznaczyłem wyżej, erudyci tego typu mogą być bardzo pożyteczni w zakresie niezbędnych do poznawania literatury materiałów historyczno-filologicznych, ale w zakresie tej dyscypliny poznawczej, którą Elzenberg określa mianem krytyki literackiej, czy w dziedzinie sądów o dziele jako wytworze sztuki słowa wypowiedzi ich nie mają przeważnie żadnej wartości! Próbowano nie od dzisiaj kształtować historię literatury jako tzw. „*Problemgeschichte*” i powiem przy tej okazji słowami z *Odpowiedzi na Psalmy Przyszłości*: „Żem żadnego nie kłął ruchu, / Czuł gorących — bo sam gorę”, ale trudno nie zauważyć, że szkoła historycznoliteracka pragnąca poznawać owe dzieje problemów, wyrażanych w twórczości artystycznej, często nie potrafi wykształcić ludzi zdolnych do poznawania dzieł literackich jako wytworów sztuki słowa.



Nie jest też rzeczą przypadku, że w języku angielskim poznawanie literatury, niezależnie od epoki, którą się bada, bywa nazwane terminem „*literary criticism*”, co świadczy o przekonaniu, że właściwym celem poznania jest w tej dziedzinie orzekanie o wartości dzieła jako wytworu artystycznego.

Ale nie zadzierajmy więcej z naszymi kolegami po fachu, przyjrzyjmy się natomiast działalności reżyserów, którzy w zasadzie godzą się na to, że przedstawienie teatralne winno odtwarzać sens dzieła odpowiadający intencji twórczej autora. Omówię dwa spektakle sztuk często wystawianych po drugiej wojnie światowej w różnych teatrach. Mam na myśli *Nie-Boską komedię* i *Wesele*.

W dramacie Kraszińskiego mamy pod koniec scenę, gdy Orcio, niewidomy, ale kierujący się danym mu z góry natchnieniem, prowadzi swego ojca do podziemnego lochu w Okopach św. Trójcy, gdzie Henryk usłyszy wyrok na niego, wydany przez duchy ludzi, którzy tu niegdyś byli torturowani i ponieśli śmierć. Wśród głosów, które się rozlegają, jeden tak apostrofuje oskarżonego:

Na tobie się kończy ród przekłety — w tobie ostatnim zebrał wszystkie siły swoje i wszystkie namiętności swe, i całą dumę swoją, by skonać. —

A bezpośrednio potem słyszymy Chór Głosów:

Za to, żeś nic nie kochał, nic nie czeił prócz siebie, prócz siebie i myśli twych, potępion jesteś — potępion na wieki. —

Trudno o scenę bardziej jednoznaczną, gdy chodzi o ustalenie, kto jest człowiekiem, nad którym owe duchy odbywają sąd, ale niezbadane bywają drogi, którymi może kroczyć myśl reżysera. Ponieważ duchy mówią: „Na tobie się kończy ród przekłety”, a przecież Henryk ma syna i na tym synu rzeczywiście kończy się jego ród, więc cała scena została wyreżyserowana tak, że oskarżonym jest Orcio. On bierze te wszystkie apostrofy duchów do siebie, wije się na scenie z bólu i wydaje piskliwe jęki przerażenia.

Z kolei *Wesele*. Jasiek wracając ze swej wyprawy zastaje całą gromadę weselną znieruchomiałą, milczącą, obezwładnioną czarem zasłuchania. Uświadamia sobie nagle, że zgubił złoty róg, i nie wie, co dalej począć, gdy w ślad za nim wchodzi na scenę Chochoł. Na pytanie Jaśka: „jak ich zwolnić od tych mąk?”, Chochoł wydaje teraz szereg poleceń, mających na celu rzucenie na weselników drugiego czaru, czaru symbolicznego tańca, bezmyślnego kręcenia się w kole codzienności, wegetatywnego bytu, którego symbolem jest sam Chochoł, owinięty w słomę na zimę róży krzak, niezdolny do wydania z siebie liści i kwiatów. Rozkaz: „odmów pacierz, ale wspak” — typowe w ludowej demonologii zaklęcie diabelskie, odsłania definitywnie szatańskie oblicze tej postaci.

Ale Chochół chce rzucić nowy czar na całą gromadę weselników z wyjątkiem samego Jaśka; stąd rozkaz:

Lewą nogę wyciąg w zad,  
zakreśl butem wielki krąg;

Tak zamknięty w magicznym kole Jasiak uchroni się od nowego czaru; on jeden nie znajdzie się w gronie weselników tańczących w takt muzyki Chochóła; nie podlegając czarowi, będzie skazany na wydawanie rozpaczliwych okrzyków: „chyćcie koni, chyćcie broni”, nie dochodzących do uszu reszty uczestników wesela.

W świetle wszystkich szczegółów końcowej sceny *Wesela* jest rzeczą oczywistą, że Chochół rozkazuje Jaśkowi zakreślić butem magiczny krąg dokoła osoby samego Jaśka, i tak rozumie sytuację reżyserzy wszystkich przedstawień *Wesela*, jakie widziałem, a było ich wiele. Znalazł się jednak pewien geniusz, który kazał Jaśkowi z tą nogą wyciągniętą „w zad” objechać dokoła całą rzeszę weselników. W rozmowie ze mną uzasadnił to powołaniem się na słowa Chochóła: „zakreśl butem wielki krąg”.

W obu wypadkach: i w karykaturalnie zniekształconej scenie sądu nad Henrykiem, i w owym jeźdzeniu butem dokoła całej gromady, mamy to samo zjawisko — uciepienie się jakiegoś jednego słowa przy pełnym przejściu do porządku nad sensem całego dzieła. Słuch literacki nie działał.

Zapóżyczając się u Josepha Conrada przypomnę, że najdonioślejsze prawdy, którymi kierujemy się w życiu, są to prawdy banalne. Otóż jedną taką banalną prawdę chciałbym tu zilustrować dwoma przykładami.

Słuch literacki jako organ poznawczy, odkrywający tajemnice artyzmu wytworu językowego, wymaga wszechstronnego poznania języka zarówno w jego rozwoju historycznym, jak i w jego odmianach dialektycznych. Niedostateczna znajomość różnych odmian języka w czasie i przestrzeni może spowodować, że będziemy reagować na utwór powstały w innej epoce w sposób błędny, słowem, których poeta używał zgodnie z semantyką swojej epoki, zaczniemy przypisywać znaczenia dzisiejsze i w ten sposób fałszywie oceniać językowy artyzm autora. Posłużmy się tu przykładem następującym. Bohater *Farysa*, zwyciężywszy w walce z huraganem, przeżywa radosną ekstazę, podczas której dochodzi do głosu jego ukochanie całego świata:

Jak miło się wyciągnąć ramiony całemi!  
Wyciągnąłem ku światu ramiona uprzejme,  
Zda się, że go ze wschodu na zachód obejmę.

Kierując się dzisiejszym znaczeniem słowa „uprzejmy” — a więc: ‘towarzysko poprawny, grzeczny, zachowujący przyjęte obyczaje w obcowaniu z ludźmi’ — jesteśmy zaskoczeni brzmieniem wersu: „Wyciągną-

łem ku światu ramiona uprzejme”. Ale w tym kontekście „uprzejmy” jest w języku Mickiewicza, podobnie jak w tylu innych wypadkach u niego, reliktem staropolszczyzny. „Uprzejmy” znaczyło kiedyś ‘miłujący’, ‘oddany całym sercem’ i stąd obok uroczystego tytułowania kogoś wysoko postawionego wyrażeniem „Wasza Miłość” występowało jako synonim „Wasza Uprzejmość”. Linde podaje wiele przykładów ilustrujących to znaczenie, m. in. taki wyjątek ze Skargi:

Wielka była uprzejmość tego spowiednika, który na osobę królewską nie baczył, ale wolnego języka na lekarstwo jego grzechów użył.

Wynikałoby stąd, że ów spowiednik wypalił królowi całą prawdę w oczy, czym udowodnił swą uprzejmość w znaczeniu prawdziwej miłości bliźniego, a nie — towarzyskiej poprawności w obcowaniu z królem.

Przy okazji oddajmy jeszcze raz hołd Sienkiewiczowi jako fenomenalnemu znawcy epoki i jej języka. Hetman Sapieha pisząc do Kmicica (wówczas jeszcze Babinicza!) używa w liście takiego nagłówka: „Mnie wielce uprzejmy panie Babinicz!” Chcąc znaleźć dzisiejszy odpowiednik nagłówka w liście Sapiehy, musielibyśmy napisać: „Bardzo kochany i drogi Panie Babinicz!”

Niedostateczna znajomość historycznej semantyki może mieć jeszcze gorsze konsekwencje niż zakłócenie działania naszego słuchu literackiego: może skusić do robienia koniektur, które zniekształcą język poety. Ksiądz Piotr modli się nad Konradem, który usnął po wyrwaniu go spod władzy złego ducha:

Panie, otom ja sługa dawny, grzesznik stary,  
Sługa już spracowany i niezgodny na nic.  
Ten młody, zrób go za mnie sługą twojej wiary,  
A ja, za jego winy, przyjmę wszystkie kary.

Pierwsze wydanie krytyczne III cz. *Dziadów* ogłosił w 1905 r. Józef Kallenbach i nie bacząc na brzmienie i pierwodruku, i autografu kórnickiego, który znał, zamiast „niezgodny” dał „niegodny”, objaśniając, że słowo użyte w pierwodruku dostało się tam „przez pomyłkę”. Otóż nie było tu żadnej omyłki, tylko staropolskie znaczenie słowa „niezgodny” w sensie ‘nieprzydatny, nie nadający się do czegoś’.

W takich wypadkach słuch literacki jest organem, który ostrzega nas o niezwykłości użycia jakiegoś słowa i zmusza do poszukiwań, jak mogło do podobnego zastosowania danego wyrazu dojść. Taka rola słuchu literackiego uwydatnia jego ściśle współdziałanie z pracą intelektu w poznawaniu dzieła literackiego.

Weszliśmy w okres, gdy główną podstawą naszego poznania dzieła literackiego jest analiza języka zarówno w jego warstwie oddającej obrazy elementarne, jak i w warstwie przekazującej większe zespoły tekstowe, które stanowią w całokształcie dzieła odrębne jednostki se-

mantyczne wyższego rzędu. W tej pracy analitycznej przewodnikiem naszym jest — jak to starałem się pokazać — słuch literacki.

Zwolennicy szkoły, która naukowość historii literatury sprowadza jedynie do faktografii historycznej i historyczno-filologicznej, poczytując wszelkie usiłowania, o jakich tu była mowa, za dziedzinę subiektywnej impresji, uznają pośrednio działanie słuchu literackiego w odbiorze dzieła, ale opierają jego sprawdzalność na tym, co można by nazwać plebiscytem wieków. Ograniczając się do naszego kręgu kulturowego, który genezą swoją sięga do kultury ludów starożytnych basenu śródziemnomorskiego, możemy bez wielkiej przesady powiedzieć, że autorów dzieł literackich w ciągu ostatnich 3—4 tysięcy lat możemy liczyć na dziesiątki tysięcy. Z tej całej rzeszy ogromna większość zawdzięcza swoją nieśmiertelność jedynie umieszczeniu ich w kompendiach bibliograficznych, podczas gdy o twórczości stosunkowo drobnej garstki powstały całe biblioteki krytycznych omówień, analiz, komentarzy, coraz bardziej udoskonalonych wydań, materiałów biograficznych itp. — To jest właśnie ów plebiscyt wieków, mający potwierdzić nieomylnie słuch literackiego milionów czytelników, którzy odbierali z zachwytem i entuzjazmem dzieła wymienionej garstki genialnych twórców.

Nie ulega wątpliwości, że ów plebiscyt wieków jest jakąś formą sprawdzalności sądów opartych na słuchu literackim, ale dla poznawania i wartościowania dzieł literatury nam współczesnej, czy niezbyt odległej od naszej epoki, zastosowania mieć nie może. Na doraźne powodzenie czy niepowodzenie jakiegoś pisarza u współczesnych mu czytelników wpływają różne czynniki, które często nie mają nic wspólnego z rzeczywistą wartością jego dzieł. Jest to temat odrębny i nie tu miejsce na jego rozwijanie. Są efemerydy literackie, które po burzliwym okresie swej popularności giną szybko w zapomnieniu, są inni, którzy muszą czekać na ukształtowanie się słuchu literackiego pokolenia wnuków, aby doczekać się sprawiedliwej oceny. W ostatecznym rozrachunku rozstrzygnie to, co Norwid wyraził w inauguracyjnym wierszu cyklu *Vade-mecum*:

Ponad wszystkie wasze uroki,  
Ty! Poezjo, i ty, Wymowo,  
Jeden — wiecznie będzie wysoki:  
Odpowiednie dać rzeczy — słowo!

A o tej odpowiedności decyduje słuch literacki!