

# Aleksander Władimirowicz Lipatow

---

## Wpływy literackie a wspólność typologiczna

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 72/2, 127-146

---

1981

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.

ALEKSANDR W. LIPATOW

## WPŁYWY LITERACKIE A WSPÓLNOŚĆ TYPOLOGICZNA

Swego czasu szkoła komparatystyki, teraz już stara, wniosła ważny wkład w poznanie historii procesu literackiego, rozszerzając wąskie, narodowe ramy badań i wskazując na sferę powiązań interliterackich. Był to jeden z pierwszych kroków na drodze tworzenia historii literatury światowej, traktowanej nie jako konglomerat odrębnych literatur narodowych, lecz jako jedna, wzajemnie powiązana i wzajemnie oddziaływająca na siebie całość, stanowiąca owoc ogólnych społeczno-historycznych prawidłowości cywilizacji ludzkiej. Jak każdy pierwszy krok, każdy początek, również i komparatystyka miała swoje mocne i słabe strony. Dzisiaj, z perspektywy czasu — jak zwykle — wyraźnie widoczne są osiągnięcia i pomyłki. A to daje możliwość logicznej i obiektywnej oceny omawianej tendencji bez popadania w skrajności. O pomyłkach trzeba pamiętać, aby ich nie powtarzać, o osiągnięciach — aby je wykorzystywać i rozwijać.

Spśród rozległej spuścizny komparatystyki rosyjskiej budzi zainteresowanie ujęcie zagadnienia wpływów. Mam na myśli teorię szkoły historyczno-kulturalnej (A. N. Pypin, N. S. Tichonrawow, N. P. Daszkiewicz, Aleksiej N. Wiesiołowski i inni), zgodnie z którą wpływy i zapożyczenia uwarunkowane są przez historyczno-kulturowe realia życia danego społeczeństwa, jego społeczne i duchowe potrzeby. To stanowisko zachowuje swoją aktualność. Weźmy np. wiek XVII w literaturze rosyjskiej, kiedy po dwóch okresach wpływów południowosłowiańskich nastąpiło oddziaływanie zachodniosłowiańskie. Z Polski przychodzą do nas — popularne w swoim czasie na Zachodzie — zbiory budujących powiastek, humorystycznych historyjek, schematów nowelistycznych, jak *Wielkie zwierciadło przykładów*, romanse moralistyczne: *Historie rzymskie*, *Poncjan (Historia o siedmi mędracach)*, romanse rycerskie: *Historia wdzięczna o szlachetnej a pięknej Meluzynie*, *Historia o cesarzu Otonie*, *Historia o Magielonie, królownie neapolitańskiej*, zbiór nowel, baśni, anegdot, żartów i sentencji *Apophtegmatata* i inne. Rosyjska kultura XVII w. wybierała tylko to, co odpowiadało poziomowi jej rozwoju i potrzebom, które były nim uwarunkowane. W Polsce XVII w. te średniowieczne utwory funkcjonowały jako zjawiska kultury masowej (na równi z — przekładanymi także w owym czasie z języka polskiego na rosyjski — facecjami,

fraszkami, żartami, zbiorami pieśni i „wirszów”, religijnych oraz świeckich). U nas osiągnęły one ten sam poziom pod koniec XVIII stulecia. W wieku XVII wraz z nową tematyką i formą przyniosły one nowe idee, świeże myśli, bliskie nowym sposobom widzenia i odczuwania świata, rodzącym się dzięki postępowi społeczno-ekonomicznemu, który przeżywało społeczeństwo rosyjskie. Dzieło Symeona Połockiego *Рифмотворная псалтирь* (1680), napisane pod wpływem renesansowego *Psałterza Dawidowego* Jana Kochanowskiego (1579), było jednym z tych, które stały się dla Łomonosowa „bramami mądrości”.

Zjawiska, które określamy jako wspólne typologicznie i których genezę dostrzegamy nie w sferze zapożyczeń, lecz historyczno-typologicznych analogii, były wykryte i sklasyfikowane w nauce jeszcze w latach osiemdziesiątych minionego wieku. Pod tym względem zwraca uwagę tzw. teoria etnograficzna Aleksandra N. Wiesiołowskiego, w myśl której wspólność wątków i postaci w poszczególnych utworach różnych literatur może być wyjaśniana wspólnością warunków społeczno-historycznych.

Szczególne znaczenie posiada i szczególne budzi zainteresowanie tak osławiona w późniejszym czasie teoria wątków wędrownych. Rzecz w tym, że została tu po raz pierwszy podjęta duża część istotnej problematyki. I choć w praktyce teoria ta nierzadko była absolutyzowana, co oczywiście nie mogło nie prowadzić do poważnych omyłek<sup>1</sup>, jednak obecnie warto wskazać również jej pozytywny aspekt.

Teoria wędrownych wątków powstała na podstawie rozlicznych materiałów zaczerpniętych z folkloru, a także z literatury, wykrywając realnie istniejące, obiektywne prawidłowości. Nie będę się tutaj zatrzymywać na błędach wynikających z absolutyzacji jednego zjawiska, a ignorowania zjawisk innego rzędu. Zostało to zauważone jeszcze w w. XIX w polemice angielskiej szkoły antropologicznej i jej kontynuatorów z teorią mitologiczną i teorią zapożyczeń. Przede wszystkim — jeśli idzie o przydatność tej teorii w procesie poznawania literatury pięknej — brany był pod uwagę i badany fakt, który bynajmniej nie zawsze i nie w pełnej mierze uwzględniany jest w naszych współczesnych studiach nad literaturami sprzed epoki romantyzmu. Chodzi o specyfikę twórczości artystycznej i związanego z tym pojęcia oryginalności w literaturze europejskiej. Aż do XVIII w. nie istniało pojęcie oryginalności odnośnie do fabuły, wątku, typów, systemu obrazowania, co nierzadko odzwierciedlało się już w samym tytule utworu<sup>2</sup>. W średniowieczu posługiwano się motywami biblij-

<sup>1</sup> Zauważyli to już współcześni. Przypomnijmy, że pod koniec lat osiemdziesiątych od absolutyzacji tej teorii odchodzi również tak wybitny jej przedstawiciel, jakim był Aleksandr N. Wiesiołowski.

<sup>2</sup> Tak np. po długim barokowym tytule romansu wierszem Wacława Potockiego: *Syloret albo Prawdziwy abrys po ciężkim straconych synów żalu, im niespodziewańskiego, tym większego smutnego ojca wesela*, następuje podtytuł: *Starodawna z różnych greckich i łacińskich pisarzy wyjęta i polskim stylem nowo po-*

no-hagiograficznymi i rycersko-egzotycznymi (chodzi o gatunki „obszerne”, chociaż przejawy owej tendencji można wskazać i w gatunkach objętościowo niewielkich). W epoce odrodzenia rośnie wpływ motywów antycznych. Boccaccio, Rabelais, Marlowe, Cervantes (żeby ograniczyć się jedynie do niektórych tylko spośród wybitnych twórców) czerpali również motywy ze średniowiecznej literatury i folkloru. W epoce baroku i klasycyzmu Szekspir wykorzystał motyw Boccaccia, Marlowe’a i innych, podobnie jak Tirso de Molina, Lope de Vega, Corneille, Racine, Molier, Beaumarchais, Wolter czerpali wątki z wcześniejszych epok i dzieł literackich. Taka praktyka była naturalna, usankcjonowana tradycją, co więcej — teoretycznie umotywowana; autorzy nierzadko sami wskazywali źródła, z których czerpali. Być może najbardziej wyraziście zjawisko to występuje w epoce klasycyzmu, kiedy poetyki determinowały i formę, i tematykę w ich wzajemnych związkach i uwarunkowaniu. Oryginalność polegała wówczas na swoistym opracowaniu ideowo-estetycznym znanego wątku, a nie na jego stworzeniu.

Przełom w pojmowaniu oryginalności artystycznej dokonuje się w epoce Oświecenia, przy czym nie od razu i nie we wszystkich gatunkach literackich. Nowy stosunek do twórczości, dojrzewając w łonie eklektycznego klasycyzmu w. XVIII, związany był przede wszystkim z poetyką sentymentalizmu i rokoka. Artyści i teoretycy tych kierunków (nieradko przeplatających się), odrzucając normatywizm i wzorce panujące do tego czasu w teorii literatury, w praktyce literackiej przeciwstawiali kanonowi i naśladownictwu spontaniczność, wiążąc twórczość z bezpośredniością subiektywnego postrzegania i odzwierciedlenia przez pisarza rzeczywistości (świata zewnętrznego oraz wewnętrznych przeżyć i myśli). Warunkowało to nowy sposób traktowania pojęcia oryginalności, występującego w roli głównego kryterium estetycznego (i kryterium oceny), nie ograniczonego (jak przedtem) przepisami teoretycznymi.

Nowe pojęcie oryginalności łączyło się także z intensywnym rozwojem nowych gatunków literackich, nie uznawanych przez poetykę klasycyzmu — powieści i dramy, czerpiących materiał z aktualnej rzeczywistości (a nie z literatury, na podobieństwo innych gatunków klasycystycznych: tragedii, komedii, poematu epicznego, baśni, a w pewnym stopniu także satyry, ody, hymnu itp.). Związane z niektórymi tylko gatunkami pojęcie oryginalności pojawiało się wyłącznie w odniesieniu do nich. Charakterystyczne, że bodaj pierwsza w literaturach słowiańskich

---

*dana historia*. M. de Cervantes w *Przedmowie autora do Przemysłnego szlachcica Don Kichote z Manczy* (przełożyli A. L. Czerny i Z. Czerny. T. 1. Warszawa 1957, s. 17) z sarkazmem pisał o tego rodzaju tradycji literackiej, modzie, typie erudycji: „Nie wiedząc też, jakich autorów naśladowuję, nie mogę — jak to czynią inni — na początku ich wymieniać wedle liter ABC, zaczynając od Arystotelesa, a kończąc na Xenofoncie oraz Zoilu czy Zeuksisie, choć jeden był potwarcią, zaś drugi malarzem”.

polemika na temat plagiatu, która rozgorzała w Polsce w r. 1784, została wywołana powieścią Dymitra Michała Krajewskiego *Podolanka wychowana w stanie natury, życie i przypadki swoje opisująca*, będącą przeróbką *Imirce, ou la Fille de la nature* (1765) francuskiego pisarza Henri Josepha Du Laurensa. W tym samym czasie podobna praktyka znamienitszych narodowych poetów i dramaturgów nie wywołała analogicznej reakcji, a nawet zyskała teoretyczne opracowanie i uzasadnienie (w odniesieniu do dramaturgii) Adama Kazimierza Czartoryskiego (1771).

A zatem w nowych gatunkach, powstałych poza ramami obowiązujących poetyk, znika wątek antyczny (w omawianym przypadku — zapożyczony) i związany z nim uogólniająco-universalny typ alegoryzmu, co było tak charakterystyczne dla artystycznego obrazowania z czasów średniowiecza. Tendencją naczelną staje się bezpośrednie (bez kostiumu antycznego) i realistyczne (a nie uogólniająco-alegoryczne) odzwierciedlenie konkretnej, narodowej rzeczywistości z właściwym jej kolorytem, z charakterystycznymi dla niej konfliktami i typowymi postaciami. Jednocześnie oznaczało to rozszerzenie problematyki, włączenie w jej krąg nie tylko dworu i folwarku, ale także stanu trzeciego i chłopów, nie tylko tematów „wysokich”: walki idei, uczucia, obowiązku itp., ale także sfery intymnych przeżyć, obyczaju, powszedniości.

Wszystko to warunkuje nowy typ kreacji artystycznej, któremu odpowiadają zarówno nowa obrazowość, jak i nowy stosunek do fikcji literackiej: określone myśli, idee, problemy nie tylko przyoblekają się w oryginalne, zindywidualizowane stylistycznie formy (jak było i do tej pory), lecz również wyrażają się w oryginalnym (tj. nie zapożyczonym z literatury, jak poprzednio) systemie fabularno-kompozycyjnym, budowanym przez autora z materiału bezpośrednio zaobserwowanych faktów, typów, sytuacji i ich artystycznej reinterpretacji. Tak rodzi się nowa zasada typizacji, nowy system selekcji artystycznej materiału. Jeśli wcześniej wybór (podczas realizowania koncepcji) określony był przez granice sfery formalno-stylistycznej, wyznaczające również „gotowy” wątek („kodeks poetycki” ustalał wzajemny związek tematu, idei, gatunku i odpowiadających im zespołów środków artystycznych oraz sposobu obrazowania), to teraz — warunkowany tylko logiką indywidualnej twórczości artystycznej, w której szczególną rolę pełni zasada odpowiedniości fikcji literackiej wobec określonych zjawisk, cech i tendencji narodowej rzeczywistości — rozszerza się również na dobór samych realiów (będących osnową fabuły), sytuacji i typów odzwierciedlających w konfliktach i dynamice (będących zasadą „siuzetu”) konkretne (a nie wyabstrahowane, jak przedtem), bezpośrednio obserwowane realne środowisko, naród, społeczeństwo, państwo. Dlatego, poczynając od XVIII w. (a w odniesieniu do powieści jeszcze wcześniej — od XVII w.), metoda wędrownych wątków okazuje się nieadekwatna, ponieważ nie odzwierciedla no-

wego stosunku twórcy do materiału artystycznego w jego korelacji z rzeczywistością<sup>3</sup>.

Jeśli nowe pojęcie oryginalności pojawia się wraz ze swoją artystyczną realizacją w w. XVII (powieść realistyczno-obyczajowa, psychologiczna), rozprzestrzeniając się w XVIII w. zarówno na poszczególne gatunki (powieść, drama mieszczańska), jak i na całe kierunki (sentymentalizm, rokoko, preromantyzm), to wraz z nadejściem epoki romantyzmu staje się ono jedynie istotne i możliwe do przyjęcia.

Jak przedstawia się perspektywa (czy celowość) badań nad wpływami i zapożyczeniami (szczególnie jeśli chodzi o okres funkcjonowania nowego pojęcia oryginalności), włączanymi obecnie w cały kompleks problemów nazywanych u nas delikatnie „związkami”? Sądzę, że odpowiedź na to pytanie łączy się z opracowaniem metodologii i samych kryteriów, które zastąpią intuicje czy impresje badawcze.

Każda poważna teoria opiera się na sprawdzalnych empirycznie założeniach. Ale właśnie tu, w specyfice badanego przedmiotu kryją się, być może, zasadnicze trudności. W większości przypadków zewnętrznie zbliżone albo nawet całkowicie analogiczne elementy porównywanych materiałów nie mogą być poświadczane dokumentami źródłowymi stwierdzającymi, że tego rodzaju zbieżności są rezultatem bezpośrednich kontaktów lub wpływów. Czy można bez takich dowodów (lecz tylko — w najlepszym razie — wykorzystując dane pośrednie) wyciągać konkretne wnioski? Tym bardziej, jeśli weźmiemy pod uwagę okoliczności pozartystyczne (prestż narodowy twórcy, szacunek dla osobowości twórczej, jak również aspekty ideologiczne itp.). Widzimy zatem, że problem dodatkowo się komplikuje (w tym przypadku już z powodu czynników pozaliterackich), co wymaga od uczonego i szczególnej lojalności wobec badanego materiału, i koniecznego minimum racjonalnego sceptycyzmu,

---

<sup>3</sup> To bynajmniej nie oznacza końca wpływów i zapożyczeń. Rzecz w tym, że zmienił się ich charakter i zakres — teraz możemy już mówić o zapożyczeniach i wpływach w obrębie poszczególnych tendencji, motywów, typów, charakterów, sytuacji, idei. Jak wyżej zostało zauważone, dawna tradycja żyje w w. XVIII w ramach klasycyzmu (przykład — dramaturgia Woltera). W danym przypadku chodzi o początek nowego okresu. A wszystko, co nowe, w pierwszej swojej fazie w tej czy innej formie współlistnieje ze starym.

Przykład wpływu w jego nowym zakresie: udokumentowany i przeanalizowany przez S. Pigonia wpływ historyczno-filozoficznych poglądów Saint-Martina na Mickiewicza (*Idee St. Martina w „Księgach narodu i pielgrzymstwa”*. „Przegląd Narodowy” 1920, nr 6). Po badaniach Pigonia mogła już Z. Stefanowska (*Historia i profesja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*. Warszawa 1962) rozwijać studia porównawcze nad stanowiskami Saint-Martina i Mickiewicza, kładąc nacisk nie tyle na dokumentację mającą udowodnić związki (już wykryte), ile na charakter i swoistość poruszanej przez obu tych pisarzy problematyki, a także (co jest szczególnie interesujące) na wspólność stylową, świadczącą niewątpliwie o powiązaniach i wpływie w sferze historyczno-filozoficznej.

aby powściągnąć temperament i skłonność do efektownych, ale nie udokumentowanych dostatecznie konstrukcji.

Oto konkretny przykład wyżej przedstawionej sytuacji badawczej: w latach 1766—1768 wychodzi osobliwa powieść Michaiła D. Czulkowa (ok. 1743—1792) *Пересмешник, или славенские сказки*<sup>4</sup>, będąca otwartą kompozycją ramową, gdzie połączono mnóstwo epizodów i wtrąconych nowel, a bardziej precyzyjnie — nanizano je na oś fabularną, którą stanowią wędrówki carewicza Siłosława w poszukiwaniu ukochanej. Ten interesujący dla współczesnego historyka i teoretyka literatury utwór w tym przypadku przykuwa uwagę jako próba stworzenia narodowej powieści magiczno-rycerskiej w oparciu o bogactwo tradycji zachodnio-europejskiej powieści rycerskiej, z jednej strony, a z drugiej — ruski epos narodowo-bohaterski i folklor. W ślady Czulkowa poszedł Michaił I. Popow (*Славенские древности, или приключения Славенских князей*, 1770—1771) i wielu innych drugorzędnych pisarzy. Bardziej znaczącym dziełem tego ewoluującego kierunku były *Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие, оставшиеся через пересказывания в памяти приключения* (1780—1783) pióra Wasilija A. Lewszyna (1746—1826). Tak jak w starych kronikach różnych krajów braki konkretnego materiału o dawno minionych zdarzeniach uzupełniane były ludowymi podaniami i legendami, tak i tu (w pierwszej części cyklu), rozwijając linię Czulkowa, Lewszyn tworzy oryginalną rosyjską powieść bohaterską, w której ruscy bohaterowie bylin i postaci historyczne (np. księżę kijowski Włodzimierz) pojawiają się w swoistym ludowo-rycerskim (tj. rosyjsko-europejskim) naświetleniu.

Owo wzajemne przenikanie się folkloru i literatury przeradza się w silny nurt<sup>5</sup>, wychodząc poza ramy gatunków prozatorskich. W nurcie tym tworzą także wielcy pisarze w. XVIII i początku XIX, tacy jak Michaił M. Chieraskow, Gawryła R. Dierżawin, Nikołaj M. Karamzin, Wasilij A. Żukowski. Stąd wyrasta również poemat Puszkina *Rustan i Ludmiła* otwierający pierwszą kartę nowożytnej literatury rosyjskiej.

W roku 1789 w Warszawie wychodzi pierwszy tom powieści Dymitra Michała Krajewskiego *Leszek Biały* (pełne wydanie ukazuje się w la-

<sup>4</sup> Ostatnia część tej powieści została wydana w 1789 roku.

<sup>5</sup> Geneza historyczno-społeczna tej tendencji była prawdopodobnie uwarunkowana budzeniem się nowej świadomości narodowej po „europeizacji” Rosji w wyniku reform Piotra I i po postępującym w ślad za nimi umocnieniem i rozszerzeniem granic państwa, które wkraczało na europejską arenę jako potężne imperium. Z tym zapewne wiąże się zainteresowanie narodowym folklorem, pojawiające się w widoczny sposób już w pierwszej połowie wieku. W połowie stulecia powstał znany zbiór Kirszy Daniłowa. Wspomniany tu Czulkow, z pomocą Popowa, zbiera pieśni rosyjskie, wydając je następnie w antologii (1770—1771). W roku 1782 Czulkow publikuje *Словарь русских суеверий*. W latach osiemdziesiątych zaczynają się pojawiać także inne zbiory o charakterze folklorystycznym lub do folkloru zbliżonym.

tach 1791—1792). Mamy tu do czynienia z połączeniem tradycji literackiej z folklorystyczną, czyli z polską analogią tego zjawiska, które w Rosji wywodzi się od Czulkowa.

Na podstawie tych „nagich faktów” można zbudować efektowną konstrukcję o wpływie danej tendencji literatury rosyjskiej na polską literaturę.

Jeżeli jednak nie poprzestać tylko na tego rodzaju faktach, ale spokojnie zbadać i porównać zachowane do naszych czasów materiały historycznoliterackie (prasa, pamiętniki, epistolografia, różnego rodzaju wypowiedzi i wystąpienia), to prawdopodobieństwo wzajemnych związków powyższych faktów okaże się nader wątpliwe. Poszukiwania i badanie polskich dokumentów historycznoliterackich zawartych w rozmaitych rosyjskich i polskich zbiorach przywiodło mnie do wniosku, że w XVIII-wiecznej Polsce kierunek rosyjski, o którym tu była mowa, pozostawał nieznany<sup>6</sup>. Teza taka jest wielce prawdopodobna, jeśli wziąć pod uwagę nie tylko — spowodowane różnymi czynnikami — ograniczenie w tym czasie zainteresowania Polaków literaturą rosyjską, ale i to, że rosyjska proza, o której mowa, reprezentowała literaturę masową, jarmarczną. Bardziej wykształcona publiczność rosyjska (jak również wykształcone środowisko polskie i zachodnioeuropejskie) zachwycała się przede wszystkim oświeceniową powieścią typu angielskiego i utworami powstałymi w tym nurcie<sup>7</sup>. Co się tyczy analogicznych i niezależnych od siebie odkryć, to tutaj należy wziąć pod uwagę ogólne tendencje rozwoju literatur narodowych w Europie w owym czasie, jak również wspólność percepcji świata, wspólność dążeń i psychologii przedstawicieli jednej epoki, której społeczno-historyczną specyfikę szczególnie trzeba uwzględniać. Był to okres, kiedy —

Dawna lokalna i narodowa samowystarczalność i odosobnienie ustępują miejsca wszechstronnym stosunkom wzajemnym, wszechstronnej współzależności narodów. I to zarówno w produkcji materialnej, jak i w produkcji duchowej. Wytwory duchowe poszczególnych narodów stają się wspólnym dobrem. Jednostronność i ograniczoność narodowa staje się coraz bardziej niemożliwa, a z wielu literatur narodowych i regionalnych powstaje literatura światowa<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Powieścią *Leszek Biały* i pokrewnymi jej zjawiskami w literaturze rosyjskiej XVIII w. zajmuję się w odrębnej rozprawie, która wkrótce ukaże się drukiem. Zob. także A. В. Липатов: *Предромантизм на Западе и в Польше XVIII века. (Опыт дефиниции и сопоставления)*. W zbiorze: *Польский романтизм и востокславянские литературы*. Moskwa 1973; *У истоков польского предромантизма. (Национальное и общеевропейское)*. W zbiorze: *Славянские литературы. VII Международный съезд славистов*. Moskwa 1973.

<sup>7</sup> Dokumenty i świadectwa opinii czytelników, krytyki literackiej i polityki wydawniczej w Rosji XVIII w. zostały dokładnie zbadane przez W. W. Сиповского (*Очерки из истории русского романа*. Wyd. 2. Т. 1. Санкт-Петербург 1910).

<sup>8</sup> K. Marks, F. Engels, *Manifest komunistyczny*. W: *Dziela*, T. 4. Warszawa 1962, s. 518.



Swego czasu wprowadzono u nas pojęcie analogii historyczno-typologicznej dla oznaczenia zjawisk tego samego rzędu występujących w różnych utworach i literaturach, a uwarunkowanych wspólnością faktów społeczno-historycznych i literackich, uzależnionych od tych samych prawidłowości istnienia i rozwoju społeczeństwa. Taka koncepcja imponuje w porównaniu z impresyjną konstatacją kontaktów i wpływów na podstawie li tylko zewnętrznego podobieństwa. Jednakże jeśli spojrzeć na to z innego punktu widzenia, biorąc pod uwagę możliwość kontaktów, wpływów, zapożyczeń, to również stwierdzenie analogii historyczno-typologicznej wymaga rozwiniętego systemu dowodów, przy czym — jak sądzę — jednym ze sposobów postępowania badawczego może być także dowód nie wprost: tj. dokumentalne uzasadnienie tego, że w danym przypadku kontakty, wpływy i zapożyczenia nie mogły mieć miejsca. Ale i tu zagadnienie znowu sprowadza się do istnienia konkretnych dowodów, źródeł, dokumentów, które wcale nie zawsze można znaleźć (jeśli istniały one w ogóle). W tej sytuacji (tak typowej) pozostaje — jako najbardziej racjonalne wyjście — wyraźnie hipotetyczne konstruowanie wniosków; niestety, związek literaturoznawstwa i cybernetyki jeszcze nie osiągnął takiego poziomu, by przy pomocy komputerów określać stopień prawdopodobieństwa tego czy innego wariantu.

Odrębne zagadnienie stanowi stosunek pojęć: zapożyczenie (jako szczególny przypadek wpływów) i wspólność typologiczna, jak również uściślenie ich zakresu.

Sam fakt zapożyczenia wcale nie oznacza wspólności typologicznej, gdy chodzi o dzieła różnych epok, dzieła odzwierciedlające w ramach odmiennych poetyk odmienne postrzeganie rzeczywistości, odmienne pod względem swej istoty (choć podobne zewnątrznie) konflikty, odmienne idee. W takim przypadku można mówić tylko o wykorzystaniu tego samego motywu w nurcie różnych poetyk (i — drugi aspekt — różnych idei) w celu wyrażenia historycznie różnych problemów: filozoficznych, społecznych, etycznych, psychologicznych, a szerzej — różnych sposobów percepcji świata, co realizowane było za pomocą środków różnych poetyk, odzwierciedlających owe różne sposoby postrzegania świata. Jeśli odwołać się do analogii (która zresztą jest zawsze względna), to można to porównać ze współczesnymi inscenizacjami reżyserów teatralnych i filmowych, którzy na materiale klasycznym przedstawiają problemy współczesnego społeczeństwa, posługując się współczesnymi środkami obrazowania przy realizacji owego niewspółczesnego materiału (to zaś przecież stanowi świadectwo nieprzemijalności arcydzieł).

Co w danym przypadku daje stwierdzenie faktu zapożyczenia? Tylko genezę tematu, wątku, poszczególnych postaci. Ich istota, sposób interpretacji, styl, jak również oddźwięk społeczny (idea i percepcja) są zasadniczo różne, uwarunkowane sposobem postrzegania świata i estetyką danej epoki. W tym przejawia się oryginalność nieoryginalnej ze względu na typ intrygi i charakter materiału fabularnego dramaturgii Szek-

spira, wielkich klasycystów francuskich, przedstawicielei wszystkich literatur narodowych aż do epoki romantyzmu, kiedy, jak już wspominałem, zmieniło się pojęcie oryginalności i podejście do tworzywa fabularnego. Zapożyczenie fabuły, wątku, intrygi, postaci od poprzedników oznaczało stworzenie dzieł zasadniczo nowych (ideowo i artystycznie), zapożyczone elementy bowiem wypełniały się nowym znaczeniem, przyjmowały nowe funkcje w obrębie innej struktury artystycznej. Również zapożyczenie w obrębie jednej poetyki, jednej struktury artystycznej bynajmniej nie przekreśla czynnika oryginalności, tak indywidualnej, jak i — szerzej — narodowej, ponieważ zapożyczając wątki, poszczególne chwytły itd., artysta z reguły tworzy w nurcie narodowego procesu literackiego wykorzystując zarówno określone tradycje przeszłości, jak i tendencje własnej epoki, nie mówiąc już o aspekcie ideowym i znaczeniowym, a także o tworzywie językowym, najbardziej bezpośrednio związanym z aktualną rzeczywistością narodu. W taki sposób w Polsce Krasicki, a w Rosji Kryłow, zapożyczając wątki od La Fontaine'a (który, swoją drogą, też nie był pod tym względem oryginalny) stworzyli świetne wzory narodowej bajki epoki klasycyzmu. Mamy tu do czynienia z faktem zapożyczenia — oznaczającym w tym przypadku również wspólność typologiczną — a jednocześnie z narodową i indywidualną oryginalnością w opracowaniu powszechnych wątków, postaci, posłużeniu się niektórymi powszechnie stosowanymi chwytami itd.

Romantycy, zbuntowawszy się przeciw „kosmopolitycznej” poetyce klasycyzmu — bez której, nawiasem mówiąc, byłby nie do pomyślenia kolejny etap w rozwoju literatur europejskich — w polemicznym zapale częstokroć nie dostrzegali oryginalności klasycyzmu narodowego (widząc tylko obowiązującą wspólność teorii oraz nieoryginalność osnowy fabularno-wątkowej) i krytykowali go za brak rozumianej po nowemu swoistości i oryginalności. Wycisnęło to piętno również na sądach następnych pokoleń, nie wyłączając wielu zwolenników dawnego komparatyizmu, którzy nie widzieli — na tle wspólnej poetyki i zapożyczeń naturalnych dla epoki — ani narodowej swoistości, ani narodowego uwarunkowania samego typu zapożyczeń, charakteru wyboru ideowo-estetycznego dokonywanego przez artystów jednego narodu w materiale należącym do innego narodu.

Problem zapożyczeń<sup>9</sup> jest aktualny także i w odniesieniu do literatury nowszej, choć występuje już w innym (nowym) zakresie.

*Powrót Odysa* (1907) Wyspiańskiego i *Ulisses* (1922) Joyce'a — przy podkreślonym już przez sam tytuł nawiązaniu do Homerowej *Odysei* — to zjawiska pochodzące z różnych typologicznie planów. Na przykładzie

---

<sup>9</sup> Być może bardziej odpowiadałby rzeczywistości (i byłby subtelniejszy) termin „wykorzystanie” w odniesieniu do poszczególnych elementów utworów wcześniejszej literatury. Zresztą rzecz nie w terminologii, tym bardziej że w danym przypadku może grać rolę także nastawienie spowodowane nadużywaniem tego określenia w praktyce dawnego komparatyizmu.

tych utworów reprezentujących różne style literackie (antykwizm, neoromantyzm, strumień świadomości) można prześledzić narastanie tendencji, kiedy to wątek opowiadania stanowi tylko pretekst do upośrednionego odzwierciedlenia uogólnionych i zreinterpretowanych w płaszczyźnie abstrakcji filozoficznej konkretnych faktów rzeczywistości społecznej i intelektualno-psychologicznej, uprzednio będących bezpośrednim przedmiotem i celem artystycznej narracji. Tak więc to, co w *Odysei* było przedmiotem i celem narracji, teraz występuje jako parabola konkretnej rzeczywistości, realizując i odzwierciedlając ją w nowym filozoficzno-psychologicznym ujęciu. U Wyspiańskiego przygody Odyseusza są kanwą dla przedstawienia beznadziejnej, ale bohaterskiej walki jednostki z przeznaczeniem, u Joyce'a zaś — wędrówką po labiryntach podświadomości<sup>10</sup>.

Tak więc te same elementy fabuły i „siuzetu”, te same osoby, są tu typologicznie nieporównywalne, albowiem znajdując się w sferze różnych struktur artystycznych, zyskują odmienny sens filozoficzno-estetyczny i odmienne funkcje w obrębie utworu rozpatrywanego jako jednolite funkcjonująca całość. Odnosi się to także do aspektu recepcji — społecznego odbioru i roli danego utworu w życiu ideowym i kulturalnym.

Funkcja widzenia artystycznego, poetyki rozciąga się nie tylko na materiał fabularny, ale także warunkuje filozoficzno-estetyczną specyfikę oraz swoistość funkcji poszczególnych środków i chwytów artystycznych wyodrębniając typ struktury artystycznej. Tak np. szczególnie charakterystyczne są doniosłość artystyczna oraz ideowo-filozoficzny wydźwięk kontrastu w poetykach i utworach artystycznych klasycyzmu i baroku, chwytu artystycznego pełniącego ważną rolę w rozwoju konfliktu i przedstawianiu postaci.

W klasycystycznej teorii (i praktyce artystycznej) przy użyciu tego chwytu było konstruowane przeciwstawienie wiodące do (ideowego i etycznego) zderzenia jednostkowego ze społecznym, uczucia z obowiązkiem, racji indywidualnych z państwowymi, porywów jednostki z dążeniami społeczeństwa, tj. konflikt „wewnętrzny” z „zewnątrznym”, indywidualium z otoczeniem, jego normami, obyczajami, wymogami i roszczeniami.

Sens filozoficzny tego chwytu ujawnia się w kontekście ideologii absolutyzmu. Odciska to piętno i na wyborze tematu oraz ujęciu konfliktu, i na selekcji materiału fabularnego, i na zasadzie rozwoju „siuzetu”, i na charakterystyce bohaterów, doborze szczegółów oraz środków typizacji.

W teorii i sztuce baroku kontrast urzeczywistniał charakterystyczne

<sup>10</sup> W danym przypadku nieistotne, że główny bohater Joyce'a nazywa się Bloom. Jego rolę określa zarówno sam tytuł powieści, jak i ujawniona przez badaczy symboliczna analogia jego perypetii z przygodami bohatera eposu antycznego.

dla barokowego odczuwania świata wewnętrzne, nasycone tragizmem rozdarcie natury ludzkiej — walkę dwóch przenikających się i przyciągających wzajemnie pierwiastków: cielesnego, pełnego krasy, dysponującego potęgą fizycznego powabu i słodkiego czaru, dynamicznego, stale i obiecująco zmieniającego się, ale i nietrwałego, „ziemskiego” — z „duchowym”, bezcielesnie uwznioślonym, w swej istocie statycznym, harmonijnym, intelektualnym, wzywającym do wiecznych, nieprzemijających idei, zachęcającym do poznania sensu istnienia, absolutu. W rezultacie utworzyła się wzniosła antynomia Dobra i Zła, Światła i Ciemności, Wieczności i Chwili — Boga i Szatana. W tego typu kontrastowym zestawieniu rysuje się „wewnętrzny” konflikt: ontologiczny, egzystencjalny i równocześnie głęboko psychologiczny — filozoficzno-etyczny konflikt jednostki, wewnętrzny rozdźwięk myślącej i odczuwającej osobowości, dążącej do poznania i wyboru moralno-intelektualnego. Ów wewnętrzny konflikt przybrał dla człowieka tej epoki skalę kosmiczną i istotnie zabarwiony był kosmicznym, nieprzewycięzalnym tragizmem, ponieważ od charakteru wyboru zależał — jak rozumowano w tym czasie — przyszły wiekuisty byt, wobec którego istnienie ziemskie było zaledwie krótkim wstępem, etapem prób. Lecz gdzie kryteria trafności wyboru? W którym z licznych nurtów filozoficzno-religijnych?

Tutaj sens filozoficzny uwarunkowany był prądami epoki kontrreformacji, która zburzyła renesansową harmonię percepcji świata oraz koncepcje osobowości. Dynamizm intelektualny, napięcie, poszukiwania otrzymują adekwatne odbicie w systemie artystycznych środków wyrazu.

Szczególny przypadek zapożyczenia to wykorzystanie w utworze artystycznym materiału nieartystycznego. Tak np. kronika rodu Cencich legła u podstaw romantycznego dramatu Shelleya i realistycznej noweli Stendhala. Mamy tu nie tylko dwa oryginalne opracowania postaci i motywów w oparciu o to samo źródło historyczne, ale i różne (a więc typologicznie nieporównywalne) rodzaje widzenia artystycznego, różne poetyki i gatunki. Wspólne źródło bynajmniej nie warunkuje wspólności typologicznej.

Zatem równocześnie z zagadnieniem wspólności typologicznej powstaje problem jej kryteriów i logicznie wynikający stąd wymóg porównywania wyłącznie zjawisk porównywalnych, typologicznie zbieżnych. Co wnoszą pojawiające się u nas prace, które porównują np. pozytywnych bohaterów oraz wzorce ideowe w literaturach krajów nie tylko o odmiennej polityce kulturalnej, odmiennym ustroju społecznym i tradycjach, ale też o odmiennych kierunkach literackich? Przy takim porównaniu specyficzny dla danego społeczeństwa w danym okresie system ideowo-estetyczny (i odzwierciedlone w nim konflikty, problematyka) zostaje wyrwany ze swojego kontekstu (społecznego, ideowego, kulturowego, psychologicznego, estetycznego) i, po przeniesieniu do innego systemu, rozpatrywany jest z punktu widzenia właściwej mu specyfiki

ideowo-estetycznej, właściwego mu typu społecznej recepcji i społecznego funkcjonowania. Np. porównanie i ocena sztuki abstrakcyjnej z pozycji sztuki przedmiotowej (i na odwrót), zestawienie teatru realistycznego — z teatrem absurdu. Nie bierze się pod uwagę, że mamy tu dwa absolutnie różne zjawiska, dwie różne teorie odbicia dwóch różnych planów: realności widzialnej, obiektywnej, i realności subiektywnej, ujętej w inny sposób i przepuszczonej przez pryzmat indywidualnej percepcji artysty, który dąży do odtworzenia nie tylko samej rzeczywistości postrzeganej, lecz także wywołanych i uwarunkowanych przez nią swoich subiektywnych skojarzeń, myśli i uczuć przekształcanych w określonych formach artystycznych.

Tak więc chodzi o specyfikę różnych typów widzenia artystycznego. Czy może pretendować do naukowości i obiektywności ocena dzieła artystycznego nie uwzględniająca poetyki, w której ono tkwi, determinujących ją podstaw filozoficzno-estetycznych, w konsekwencji więc — ocena jednego zjawiska przez pryzmat innego? Powstaje sytuacja paradoksalna: w zjawiskach jednego rzędu krytykuje się brak tego, co jest organicznie właściwe zjawisku jakościowo różnemu i w świetle prawidłowości owego jakościowo różnego zjawiska rozpatrywana jest inna struktura, uwarunkowana zupełnie odmiennymi właściwościami filozoficzno-estetycznymi. Nie ma w niej tego, co w sposób naturalny i organiczny przejawia się w innej strukturze, zostało tu bowiem zdeterminowane przez odpowiedni system filozoficzno-estetyczny (dokładnie tak, jak istnienie tych brakujących tu jakości zostało w innym zjawisku zdeterminowane przez inny system). Jeśli uciec się do pogładowej analogii, to tego rodzaju krytyka podobna jest do krytyki architektury Le Corbusiera za brak w niej porządku antycznego.

Sądzę, że analiza (jak również krytyka) każdej doktryny filozoficzno-estetycznej i jej praktyki artystycznej powinna opierać się na: 1) jej poznaniu; 2) wykazaniu, o ile doktryna ta odzwierciedla rzeczywistość cywilizacji; 3) ustaleniu, w jakim stopniu teoria owej doktryny odbija się w praktyce artystycznej (jak wiadomo, postulaty teorii i dzieło artysty nie zawsze są adekwatne); 4) wyjaśnieniu typów recepcji i charakteru funkcjonowania w konkretnym społeczeństwie zarówno doktryny, jak i dzieł artystycznych, które powstały w jej kręgu.

Sytuacja, kiedy jedno zjawisko rozpatrywane jest przez pryzmat innego, bez uwzględnienia filozoficzno-estetycznej i społecznej specyfiki tego pierwszego (w sposób konkretny uwarunkowanego historycznie), jego roli w danym społeczeństwie oraz w rozwoju konkretnego (narodowego) procesu literackiego, powstaje także przy porównaniu całych okresów lub kierunków literackich. Nie zatrzymuję się tu na ocenie baroku dokonanej przez klasycyzm czy ocenie Oświecenia — przez romantyków. W tym wypadku częstokroć charakter oceny przesądzała ostrość polemiki nowego ze starym, nadchodzącego — z nie chcącym ustąpić bez

sprzeciwu. Należy jednak zauważyć, że nieobiektywne oceny zwycięskiego nowego<sup>11</sup> wyciskały piętno nie tylko na sferze literatury i opinii publicznej, ale i na sądach uczonych następnych pokoleń (np. stosunek do baroku, począwszy od czasów klasycyzmu aż do pierwszych dziesięcioleci w. XX, a w pewnych wypadkach — i do naszych dni). Jest to obszerny materiał do przemyśleń, być może nie tylko na temat braku racjonalnego krytycyzmu, tak bardzo potrzebnego badaczowi, ale i na temat braku ustalonych naukowych, literaturoznawczych kryteriów porównywania, klasyfikacji, oceny. Pod tym względem zrozumiałą jest sceptycyzm niektórych naszych uczonych wobec literaturoznawstwa porównawczego jako odrębnej dyscypliny nauki. Sądzę, że — wyciągając lekcję z przeszłości — należy teraz spróbować ustalić zakres dawnych kategorii i terminów literaturoznawczych, uwzględniając naturalne poszerzenie się niektórych pojęć w rezultacie rozwoju nauki od czasów starej szkoły komparatystycznej.

Przed wszystkim kwestia wpływów. Uważam, że wskazanie źródeł wpływów i zapożyczeń nie wyjaśnia swoistości dzieła ani jego miejsca i roli w rozwoju procesu literackiego. Rzecz w tym, że dana literatura, kultura literacka, struktura artystyczna ewoluując osiąga pewien poziom — taki, kiedy to na mocy swojej wewnętrznej logiki staje się otwarta dla określonych zjawisk z zewnątrz, zjawisk będących elementami innych struktur (chodzi zarówno o konkretną literaturę narodową jako całość, jak i o twórczość poszczególnych pisarzy czy o poszczególne utwory)<sup>12</sup>. Należy wziąć pod uwagę nie tylko (i nie tyle) przejęcie poszczególnych linii tematycznych, typów, postaci itp., lecz włączenie, asymilację określonych elementów (powstałych w innych systemach strukturalnych) do wnętrza nowej struktury w ten sposób, iż zarówno struktura przyswajająca, jak i przyswajane elementy innych struktur uzyskują nową jakość. Pod tym względem charakterystyczny przykład może stanowić pierwsza polska powieść oświeceniowa — *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* Ignacego Krasickiego. Księga II, w której został opisany pobyt bohatera na wyspie Nipu, uważana była (ze względu na formę i treść) za typową dla swego czasu utopię, przy czym wskazywano cały szereg zapożyczeń i analogii<sup>13</sup>. Jednakże badanie osobowości

<sup>11</sup> To nowe — genetycznie wiąże się ze starym, stając się naturalnym produktem ewolucji procesu literackiego, a wiąże się dwojako: zarówno poprzez przyswojenie oraz rozwinięcie (często nie rozpoznane) jednych tradycji, jak i poprzez twórcze przewyciężenie innych, przewyciężenie, które rodzi zjawiska jakościowo odmienne.

<sup>12</sup> Należy przy tym uwzględnić, że rozwój struktury artystycznej łączy się pośrednio z duchowym i społecznym rozwojem określonej zbiorowości, bez którego to uwzględnienia niemożliwe jest badanie genezy danej struktury artystycznej — ani jako samodzielnej całości, ani jako konkretnego elementu ogólnego rozwoju procesu literackiego, nie wspominając już o aspekcie recepcji.

<sup>13</sup> Zob. B. Gubrynowicz, *Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta*. Lwów 1904. — P. Mączewski, „*Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*”.

twórczej Krasickiego i jego poglądów wykazało, że już sama forma przedstawienia własnych ideałów w postaci utopii była obca realistycznemu sceptycyzmowi i gustom polskiego „księcia poetów”. Szczegółowa analiza dowiodła, iż w II księdze powieści została konsekwentnie zrekonstruowana filozoficzno-społeczna i dydaktyczna doktryna Rousseau oraz jego polskich zwolenników. W tym czasie Krasicki w swojej publicystyce, satyrach i w I księdze powieści niejednoznacznie wyraził swój negatywny stosunek wobec poglądów „Obywatela Genewskiego”. W ostatniej części powieści została ukazana nieprzydatność nipuńskich ideałów w realnym życiu.

Szczególne miejsce w analizie wyznaczono roli idei Rousseau w Polsce lat siedemdziesiątych w. XVIII: zdezorientowany przez przeciwników reform oświeceniowych w Polsce, znakomity filozof napisał dla nich *Uwagi nad rządem polskim oraz nad odmianą, czyli reformą onego* — wykorzystane później przez konfederację barską w walce przeciw stronnictwu królewskiemu, do którego należał Krasicki<sup>14</sup>. W rezultacie szczegółowa analiza sposobu wykorzystania przez polskiego pisarza formy utopii, jak również jej wydźwięku ideowego i funkcji strukturalnej w ramach pierwszej polskiej powieści, doprowadziła do wniosku, że jest to swoista polemika oddana w obrazach artystycznych i odzwierciedlająca rzeczywistą walkę polityczną w Polsce czasów Oświecenia, że jest to obalenie autorytetu genewskiego filozofa, autorytetu wykorzystywanego przez przeciwników politycznych stronnictwa królewskiego. Jeśli utopia stanowi wyrażony za pomocą określonych środków artystycznych ideał autora, to Nipu jest zdyskredytowanym ideałem, utopią *à rebours*<sup>15</sup>. Księga II *Doświadczyńskiego* jest zbieżna typologicznie z tym, co w owej epoce występuje w *Guliwerze* Swifta, szczególną zaś popularność zyskuje w w. XX (antyutopie Zamiatina, Wellsa, Orwella, Huxleya, Čapka i innych)<sup>16</sup>.

*Szkic literacki*. „Pamiętnik Literacki” 1904, z. 1/2. — M. Szykowski, *Myśl Jana Jakuba Rousseau w Polsce XVIII wieku*. Kraków 1913. — M. Smolarski, *Studia nad Wolterem w Polsce*. Lwów 1918. — K. Wojciechowski, *Historia powieści w Polsce*. Lwów 1925. — A. Mazanowski, *Ignacy Krasicki*. Złoczów, b. r. — W. Ворову, *О поэзии польской в wieku XVIII*. Kraków 1948.

<sup>14</sup> Zob. A. В. Липатов: *Идеи Ж.-Ж. Руссо в Польше XVIII в. и „Нипуанская утопия” И. Красицкого* (w zbiorze: *История и культура славянских народов*. Москва 1966); *Возникновение польского просветительского романа. Проблемы национального и общеевропейского*. Москва 1974.

<sup>15</sup> Zob. A. В. Липатов, *Творческие связи И. Красицкого с журналистикой и романом европейского Просвещения*. „Вестник Московского государственного университета”, seria УП 1965, nr 4. Skrótkowo wyłożone tu rezultaty moich badań były przedstawione w rozwinętej formie na wrocławskim zebraniu polskich literaturoznawców zajmujących się problematyką Oświecenia, w czerwcu 1969. Niniejszy artykuł, oparty na wynikach moich badań szczegółowych, jest swego rodzaju ich teoretycznym uogólnieniem.

<sup>16</sup> Zob. A. W. Lipatow, *Rousseau i Krasicki: utopia i antyutopia w „Mi-*

Interesujących przykładów, które potwierdzają wyrażoną wyżej opinię o charakterze wpływów, dostarcza badanie organizacji fabularnej, charakterystyki postaci, odrębnych rozwiązań stylistycznych zastosowanych w pierwszych polskich powieściach oświeceniowych Krasickiego, powstałych w czasach wielkich przemian w społecznym i duchowym życiu narodu polskiego, przemian, które po izolacji ideologicznej czasów kontrreformacji włączyły kraj do kręgu współczesnej kultury europejskiej. Już sam zwrot ku nie uznawanemu przez narodowe poetyki minionych epok gatunkowi literackiemu był świadectwem owych przemian, jak też odbiciem nowego etapu w rozwoju narodowego procesu literackiego<sup>17</sup>. W tym kontekście, mówiąc o wykorzystaniu wcześniej stworzonych schematów i chwytów gatunkowych, wypada przypomnieć sąd Czernyszewskiego, który wpływu np. Lessinga nie sprowadzał do zapożyczeń czy mechanicznych powtórzeń określonych form, zauważając, że „rozwiązywał on ręce utalentowanym ludziom, skłaniał do samodzielnego działania”<sup>18</sup>. W owym czasie, jak ukazują fakty, nie oznacza to braku zapożyczeń i wpływów polegających na mechanicznym naśladownictwie (w tym przypadku chodzi oczywiście o drugorzędnych pisarzy i epigonów, a nie o wielkie indywidualności twórcze). Istota rzeczy zawiera się w zróżnicowanym podejściu do każdego zjawiska.

Od czasów starej szkoły komparatystycznej wyobrażenia o roli i charakterze zapożyczeń i wpływów pogłębiły się, ukazały się w bardziej realnych proporcjach i narodowo-estetycznym oraz społecznym uwarunkowaniu. W związku z tym współzależność wpływów i wspólności typologicznej stanowi odrębny problem.

Fakt wpływów (jak i zapożyczeń) wcale nie zawsze oznacza wspólność typologiczną (co było tu już wcześniej rozpatrzone). Z reguły zjawiska te są nieadekwatne, gdy chodzi o przypadki odnoszące się do różnych okresów historycznoliterackich. Jak wyżej wykazałem na przykładach (*Odyseja*, *Cenci*), zapożyczanie poszczególnych motywów, postaci, sytuacji dokonuje się w ramach różnych poetyk; także i wykorzystanie tych samych chwytów literackich w różnych typach struktur artystycznych uzyskuje odmienny sens<sup>19</sup>.

---

kołaja Doświadczyńskiego przypadkach”. Z rosyjskiego przełożyła Z. Smolska. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2, s. 84.

<sup>17</sup> Zob. A. B. Липатов: *У истоков польского романа*. „Научные доклады высшей школы”. Филологические науки, 1966, nr 3; *Первый польский роман*. „Славянская филология” 1968, z. 7; *Польский дидактический роман*. „Вестник Московского государственного университета”. Филология, 1966, nr 2.

<sup>18</sup> Н. Г. Чернышевский, *Сочинения*. Т. 4. Москва 1948, s. 171.

<sup>19</sup> Wracając do motywu *Cencich*: romantyczne tragedie *Rodzina Cencich* P. B. Shelleya i *Beatrice Cenci* J. Słowackiego są typologicznie porównywalne nie tylko (i nie tyle) na podstawie wspólnego źródła, o którym wspomniano tu już wcześniej, ale, przede wszystkim, ze względu na wspólność poetyki artystycznego oglądu. W młodzieńczym dramacie J. Słowackiego *Maria*



O wspólności typologicznej (a więc — w konsekwencji — i o porównywalności) można mówić wtedy, gdy chodzi o zjawiska odnoszące się do jednej poetyki, jednej epoki literackiej. Taka wspólność może być uwarunkowana zarówno wspólnym sposobem widzenia artystycznego (i tu można mówić o analogii historyczno-typologicznej), jak i bezpośrednim wpływem jednego utworu (czy — szerzej — twórczości artysty) na inné dzieło (twórczość innego artysty) w obrębie tej samej poetyki<sup>20</sup>. Przy czym, uwzględniając specyfikę tworzywa literackiego, trudno — z braku odpowiednich świadectw i dokumentów — określić jednoznacznie ten czy inny typ więzi w tak rozumianym kręgu wspólności typologicznej. Rzecz w tym, że dany typ organizacji fabularnej, np. stworzony przez artystę w konkretnym dziele, z czasem staje się (z tymi czy innymi modyfikacjami) wzorcem<sup>21</sup>, pełniąc rolę analogiczną jak reguły kodeksów poetyckich rozmaitych teoretyków głoszących tę samą doktrynę. W takim przypadku może bardziej racjonalne jest mówienie o wpływach nie konkretnego utworu, lecz o wpływie zapośredniczonym, kiedy coś nowego może wejść do innej literatury nie z pierwowzoru, lecz poprzez naśladowców tego pierwowzoru, dzięki którym zaczął on pełnić rolę ogólnie przyjętego wzorca, schematu.

Sądzę, że kryteria kwalifikacji wyżej wspomnianego kręgu zjawisk dać może poetyka historyczna i analiza specyfiki strukturalnych funkcji elementów porównywanych dzieł.

Poetyka historyczna, w odróżnieniu od opisowej, nie rozpatruje zjawisk statycznie, jako czegoś skończonego, lecz dynamicznie, jako zmieniające się, deformujące się, zanikające i rodzące się w toku ewolucji procesu literackiego (przy czym chodzi zarówno o poszczególne elementy składowe, jak i o strukturę jako wzajemnie powiązaną, funkcjonującą całość). Historia procesu literackiego — to rozwój widzenia artystycznego, środków i sposobów jego odtworzenia (kompleks form literackich), typów jego odbioru (repcja). Etapy procesu literackiego wyjaśniane są za pomocą zmian — gatunkowych, stylistycznych, wersyfikacyjnych — co wiąże się z rewizją ustalonych poprzednio tradycji i wyborem innych w toku powstawania nowych wartości. Ewolucji tej towarzyszy odrzu-

---

*Stuart* intryga powstała pod wpływem klasycystycznej *Marii Stuart* F. Schillera. Jednakże koncepcja historyzmu, konfliktu, charakterów wykrystalizowała się w kręgu idei Waltera Scotta, co uwarunkowało romantyczny typ utworu (a więc typologiczną nieporównywalność z twórczością Schillera jako pierwowzorem fabularnym). Podobnie elementy poetyki, percepcji artystycznej (a nie źródła historyczne jako prapodstawa fabuły) warunkują porównywalność typologiczną *Mazepy* G. G. Byrona i *Mazepy* J. Słowackiego.

<sup>20</sup> Zob. przypis 3, gdzie mowa o wpływie idei Saint-Martina na Mickiewicza. *Kordian* J. Słowackiego powstawał pod wpływem poetyki *Fausta* J. W. Goethego i teorii dramatu V. Hugo (przedmowa do *Cromwella*).

<sup>21</sup> Np. *Faust* Goethego w okresie romantyzmu, typ powieści historycznej Waltera Scotta, bajronizm (jako typ bohatera i specyfika klimatu utworu).

cenie jednych form, przeobrażenie innych, stworzenie zupełnie nowych (co z reguły dokonuje się w obrębie określonych kierunków literackich). Analiza porównywanych zjawisk w takim aspekcie może dostarczyć obiektywnych danych odnośnie do ich estetycznej adekwatności lub nieadekwatności, tj. typologicznej porównywalności lub nieporównywalności.

Weźmy polską literaturę okresu Oświecenia. Świadomie ograniczam się do przykładów z jednej literatury jednego okresu, aby pokazać różnorodność tego samego motywu-chwytu literackiego w granicach jednego ewoluującego procesu. Chodzi o wprowadzenie do narracji motywu i obrazów uosabiających siły nadprzyrodzone. W poematach heroikomicznych Krasickiego, *Monachomachii* i *Antymonachomachii*, zjawia się Jędza Niezgody jako przyczyna przyszłych zdarzeń (tj. — w aspekcie narratora — przyczyna uruchomienia „siuzetu”). Tutaj jest to typowa klasycystyczna alegoria abstrakcyjnych pojęć odnoszących się do sfery ludzkich stosunków i charakterów: zła, podstępu, zawiści, intryganctwa itp. Z innym typem tego samego motywu-chwytu literackiego mamy do czynienia w poemacie heroikomicznym Krasickiego *Myszeida* i w balladzie Książka *Babia Góra*. Tu jędza (*Myszeida*), wiedźmy, wilkołaki i inne uosobienia „siły nieczyste” (*Babia Góra*) zostały zaczerpnięte z folkloru i biorą udział w akcji jako osoby.

W powieści Krajewskiego *Leszek Biały* moce pozaziemskie w postaciach wiedźm, diabłów, aniołów, archaniołów itp. występują i jako osoby, i jako personifikacja dobrych lub złych pierwiastków. Przy czym pogańska mitologia Słowian zostaje ujęta na nowo w duchu chrześcijaństwa i włączona w jego obrazowo-alegoryczny i filozoficzny system.

W „pierwiosnkach polskiego romantyzmu”, *Balladach i romansach* Mickiewicza, ludowe motywy sił nadprzyrodzonych występują już niezależnie od chrześcijaństwa — i jako postacie, i jako sytuacje.

Różne typy jednego i tego samego motywu-chwytu literackiego pełnią nie tylko rozmaite funkcje w strukturze artystycznej utworu, ale także odzwierciedlają ewolucję widzenia artystycznego. Można to stwierdzić analizując omawiane zjawisko z punktu widzenia pozycji narratora. W *Monachomachii* i *Antymonachomachii* narrator wykorzystuje pojęcie-postać „Jędza Niezgody” jako umowny chwyt. W *Myszeidzie* i *Babiej Górze* opisy nadprzyrodzonych sił-osób i charakter rozwoju sytuacji, w jakich one występują, okraszane są humorem, ironią, żartem, wyrażającymi oświeceniowy sceptycyzm narratora, który dyskredytuje przesady podtrzymywane i krzewione w okresie kontrreformacji. „Przepiewki nadprzyrodzone są to głośnie trąby donoszące o fałszu całej powieści” — pisał w tym czasie Naruszewicz w *Historii narodu polskiego* polemizując z dawniejszą historiografią, operującą chrześcijańskimi cudami, antyczną i słowiańską mitologią na równi z konkretnymi, realnymi zdarzeniami, faktami, postaciami. Podobny stosunek do niektórych daw-

nych tradycji pobrzmiewa też w parodiach artystycznych: *Myszeidzie* (gdzie szczególnie wyśmiewany jest średniowieczny polski kronikarz Wincenty Kadłubek) i w *Babiej Górze*. W *Leszku Białym* siły nadprzyrodzone, ingerujące w zdarzenia i wpływające na losy bohaterów, nie podlegają już parodystycznej stylizacji — występują jako składnik rzeczywistości literackiej. Narrator jest przekonany o ich autentyczności i kreśli ich rolę jako przyczyny rozgrywających się zdarzeń realnych. To już cechy charakterystyczne preromantyzmu. W *Balladach i roman-sach* tendencja ta uzyska swój ostateczny wyraz: widzenie artystyczne przejmujące głębią i celnością, bez uwarunkowań i ograniczeń doktryny chrześcijańskiej. To, co estetyczne, zlewa się z etycznym wypływając ze wspólnego źródła — narodowego folkloru.

Szczególne miejsce w ujawnianiu faktu wpływu czy swoistej oryginalności przypada analizie funkcji poszczególnych elementów tworzących strukturę artystyczną. Np. stara szkoła komparatystyki na podstawie niektórych czysto zewnętrznych paralel postaci i perypetii Mikołaja Doświadczyńskiego oraz Kandyda konstatowała fakt wpływu Woltera na Krasickiego.

Analiza typu fabularnego, funkcji poszczególnych elementów struktury, genezy postaci *Doświadczyńskiego* i *Kandyda* wykazała, że mamy tu do czynienia z dwoma typologicznie nieporównywalnymi i genetycznie nie związanymi utworami: *Kandyd* to powiastka filozoficzna polemizująca z doktryną Leibniza, *Doświadczyński* — powieść realistyczno-obyczajowa, która powstała na kanwie publicystyki autora odzwierciedlającej aktualne problemy polskiej rzeczywistości; u Woltera (zgodnie z prawami gatunkowymi powiastki filozoficznej) wszystko rozstrzyga się w sferze spekulacji myślowych — główny bohater, poszczególne postacie i sytuacje służą li tylko ich ilustracji; u Krasickiego (zgodnie z prawami gatunkowymi powieści realistyczno-obyczajowej) przedstawione są charakterystyczne typy obywateli Rzeczypospolitej, odtworzone obrazy konkretnej polskiej rzeczywistości. Niesamodzielność Mikołaja, jego podążanie za cudzymi radami uwarunkowane są nie biernością (podstawowa cecha Kandyda), lecz nieznaną rzeczywistością życia; w miarę nabywania doświadczenia coraz wytrwalej i konsekwentniej broni on swoich ideałów (*Kandyd* — od franc. „candide” ‘prostoduszny’; *Doświadczyński* — od „doświadczenie”; to doświadczenie pomaga bohaterowi zrozumieć życie i odnaleźć w nim swoje miejsce). Bezpodstawne jest również porównanie Nipu z Eldorado z *Kandyda*. Nipu — jak już zauważyłem wyżej — to antyutopia; Eldorado zaś — utopijny ideał<sup>22</sup>.

Tak więc kwalifikację wspólności typologicznej i jej charakteru powinna poprzedzać literaturoznawcza analiza każdego z porównywanych utworów — w celu ujawnienia ich specyfiki artystycznej, a tym samym

<sup>22</sup> Липатов, *Первый польский роман*.

i przynależności do określonej poetyki. Należy przy tym uwzględnić właściwości procesu literackiego w danym okresie, w danej literaturze, specyfikę gatunków, chwytów i środków artystycznych, których swoistość uwarunkowana jest przez poetykę historycznej epoki rozwoju literatury. A to pociąga za sobą konieczność badania nie tylko konkretnego materiału artystycznego, ale i dawnej teorii literatury, kształtującej ówczesną specyfikę artystycznego widzenia, odzwierciedlającej i jednocześnie determinującej reguły praktyki artystycznej. W literaturoznawstwie krajów socjalistycznych istnieją już poważne prace, jak np. studia dotyczące klasycyzmu francuskiego J. B. Wippera i D. D. Obłomijewskiego, rozprawa Stanisława Pietraszki na temat polskiego klasycyzmu, praca A. A. Aniksta z zakresu teorii dramatu, a także tom zbiorowy polskich badaczy poświęcony teorii powieści<sup>23</sup>. Interesujące rezultaty analizy zjawisk literackich w celu dokonania swego rodzaju rekonstrukcji teorii, wykazania osobliwości stylowych i ich funkcji ideowo estetycznych zawierają prace Dmitrija S. Lichaczowa, Zdzisława Libery i Tibora Klaniczayego.<sup>24</sup>

Ujawnieniu specyfiki utworu sprzyja także badanie go jako struktury artystycznej, której elementy rozpatrywane są nie w izolacji, lecz we wzajemnych relacjach ich ról w organizowaniu całości — w rozwoju wątków oraz charakterów, w sposobie realizowania narracji przez narratora — tj. w ich funkcjonowaniu składającym się na samo pojęcie struktury.

Poznanie tak rozumianej struktury wewnętrznej powinno iść w parze z poznawaniem struktury zewnętrznej — społecznej — ze względu na jej charakter. Chodzi o recepcję — tj. funkcjonowanie danej struktury artystycznej w społeczeństwie, typ i charakter jej percepcji, oceny i roli w konkretnej rzeczywistości historycznej.

Spółeczna i estetyczna specyfika struktury artystycznej pojedynczego utworu stanowi odbicie i praktyczny rezultat ogólnych prawidłowości urzeczywistnionych w modelu określonego etapu rozwoju procesu literackiego (barok, klasycyzm, romantyzm itp.). Sądzę, że właśnie w sferze owych prawidłowości należy poszukiwać istoty zjawisk literackich i procesów ewolucyjnych.

<sup>23</sup> Ю. Б. Виппер, *Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века*. Москва 1967. — Д. Д. Обломиевский, *Французский классицизм*. Москва 1968. — S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1966. — A. A. Anikst, *Teoria драмы от Аристотеля до Лессинга*. Москва 1967. — *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Wrocław 1967.

<sup>24</sup> Д. С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*. Ленинград 1967. — Z. Libera, *Problemy polskiego Oświecenia*. Warszawa 1969. — T. Klaniczay, *Styles et histoire du style*. W zbiorze: *Littérature hongroise — littérature européenne. Études de littérature comparée*. Budapest 1964.

Wpływy, zapożyczenia oraz inne przejawy kontaktów w sferze literatury<sup>25</sup>, kultury i sztuki odzwierciedlające się w twórczości artystycznej są tylko zewnętrznymi znakami, sygnałami głębokich procesów rozwoju literatury. I być może literaturoznawstwo osiągnęło już ten poziom, kiedy realne wydaje się przejście od badania przejawów zewnętrznych do poznawania ich przyczyn oraz istoty. Doświadczenia niektórych naszych kolegów z krajów socjalistycznych (Czesi: J. Mukařovský i F. Vodička; Polacy: J. Sławiński i M. Głowiński) dają w tym zakresie obiecujące rezultaty.

Jeśli zgodzić się z tym, że każde badanie typologiczne powinno być poprzedzone analizą potwierdzającą fakt wspólności typologicznej, to jest rzeczą jasną, że literaturoznawstwo porównawcze powinno wykorzystywać osiągnięcia innych dziedzin nauki o literaturze, tak jak i one od dawna korzystają z jego odkryć.

Z rosyjskiego przełożyły  
*Barbara Janiszewska i Zofia Smolska*

---

<sup>25</sup> Odnośnie do nowego ujęcia teoretycznego tej problematyki i klasyfikacji owych zjawisk szczególnie interesująco prezentują się — na ogólnym tle komparatystyki krajów socjalistycznych — prace Henryka Markiewicza.