

# Marek Troczyński

---

## "Słowacki", Alina Kowalczykowa, Warszawa 1994 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 86/4, 140-145

---

1995

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.

jest ewokacją uchwytnego w utworze doświadczenia religijnego jako niezależnego fenomenu.

Dlatego trochę zadziwia zbiór szkiców „*W Tobie jest światłość*”; zadziwia, bo problematyka religijna nie jest wynikiem systematycznego tropienia wątków i motywów natury duchowej, teologicznej, lecz pojawia się w następstwie zebrania zbliżonych tematycznie studiów rozsypanych po całej twórczości naukowej autora, nastawionego właściwie na ewokowanie wartości artystycznych; i w ten sposób dopiero odsłania się fakt, że np. przy opisie wątków maryjnych można ogarnąć zasadnicze dla duchowości romantycznej problemy.

Bernadetta Kuczera-Chachulska

Alina Kowalczykowa, *SŁOWACKI*. Warszawa 1994. Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 436.

Książka Aliny Kowalczykowej wpisuje się w długi szereg monografii poświęconych Juliuszowi Słowackiemu. Stałym i wciąż jeszcze aktualnym punktem odniesienia inspirującym badaczy twórczości poety jest dzieło Juliusza Kleinera. Nie doceniona chyba pozostaje obrazoburcza monografia Józefa Tretiaka. Jego krytyczna kąpiel wydobyła piękności i walory bardzo już trudne do zakwestionowania. Kolejne monografie Słowackiego dokumentowały mody, zmiany w recepcji, orientacje metodologiczne kolejnych pokoleń. To naturalne w przypadku sław pierwszej wielkości zjawisko przyczynia się do (złudnego może) poczucia swoistego komfortu, bo – jak pisze we wstępie Kowalczykowa – „Święty to punkt wyjścia dla kolejnych monografistów – można, mając w pamięci dokonane przez poprzedników ustalenia, potraktować dzieło poety już nie chronologicznie, lecz jako całość, szukać odpowiedzi na pytania, które wydają się szczególnie ważne” (s. 6).

Książka choćby w zamierzeniu komplementarna, nie dążąca do ujęcia całościowego, narażona jest na niebezpieczeństwo zachwiania proporcji. Efektem pomijania tego, co jest już jakoby oczywiste na podstawie opracowań wcześniejszych, może być przesadne akcentowanie tego, na co mniejszą do tej pory zwracano uwagę. Powstaje niebezpieczeństwo dysproporcji, będącej jednak w sprzeczności z samą zasadą monografii. Część pierwsza książki Kowalczykowej jest np. w stopniu o wiele większym nasycona szczegółami i szczegółikami biograficznymi; później okazjonalnie już tylko napomyka się o najważniejszych nawet wydarzeniach życiowych. W pierwszej części analizy poszczególnych utworów zdają się zakłócać tok narracji poświęconej wypadkom życiowym. W wielu zaś miejscach pozostałych części odczuwa się niedostatek kontekstu biograficznego. Nawet postać Towiańskiego legła jakoś w cieniu, a jej rola wydaje się okrojona mimo wyraźnego stwierdzenia, że Słowacki „wiele Towiańskiemu zawdzięczał” (s. 343). Czeką na odpowiedź pytanie, na ile przedmiot badań oraz współczesne prądy pisarstwa naukowego mogą usprawiedliwić odstępstwa od świętych reguł monografistyki.

Kwestia adresata omawianej książki nie pojawia się *expressis verbis* u Kowalczykowej. Styl częstokroć potoczny wskazywałby na czytelnika popularnego. Waga niektórych spraw, szczegółowość problematyki dotyczącej dzieł znikających z szkolnego kanonu lektur, nowe ustalenia faktograficzne wskazywałyby raczej na czytelnika profesjonalnego.

Dotychczasowe ujęcia twórczości Słowackiego jakby ilustrując zarzut „bluszczości”, podnoszony już przez współczesnych poeci, a sformułowany przez Tarnowskiego, opatrywały poszczególne dzieła komentarzami drobiazgowo rozpatrującymi zapożyczenia od pisarzy współczesnych i wcześniejszych. Wpisywały dzieło poety w szeroki kontekst polskiej i europejskiej tradycji literackiej. Monografia Kowalczy-

kowej zwraca uwagę na mniej zbadane obszary tego kontekstu kulturowego: architekturę, malarstwo, inscenizacje teatralne. W tych dziedzinach udało się autorce powiedzieć coś nowego, pokazać wpływ sztuki, która zaprogramowała Słowackiego i nie tylko wyraziła się w poszczególnych utworach, ale ukształtowała poetę znacznie głębiej.

Pierwsza, najobszerniejsza część książki to ogólny rys twórczości poety do momentu jego przyjazdu do Paryża (choć chronologia nie ma tu waloru decydującego); kolejne pokazują twórczość Słowackiego w przekrojach genologicznych i tematycznych. Takimi kluczowymi problemami są tu: dziedzictwo baroku (architektura), dramaty, wyobraźnia, historia i współczesność.

Coraz częściej badacze zajmują się wpływem baroku na Słowackiego, i to na różnych poziomach. Wpływ wileńskiego baroku na poetę należy do zaniedbanych wątków; tutaj teza autorki, że „to właśnie Wilno uformowało jego wyobraźnię, to wileńska młodość znajduje się u genezy jego zdumiewająco barokizującego romantyzmu” (s. 37), zyskała szczegółową argumentację, popartą znajomością historii wileńskiej architektury. W rozdziale *Sztuka i pejzaże Wilna* Kowalczykowa pokazała, w jaki sposób architektoniczne i malarskie realia miasta nauki gimnazjalnej i uniwersyteckiej poety utrwaliły się w nim w tym okresie na całe właściwie życie artystyczne. Śledząc muzealne doświadczenia, wizyty w galeriach, tropiąc ślady konkretnych obrazów i badając specyfikę percepcji malarstwa dowiodła, że wpłynęło ono na metodę opisu literackiego: „Słowacki patrzył jednak na obrazy nie jak profesjonalny krytyk, lecz na swój własny, indywidualny sposób. Jakiś akcent czy motyw uważał za najważniejszy, od razu koncentrował na nim uwagę, odczytywał zawartą w nim ideę, potem w innych partiach obrazu znajdował jej dopełnienie” (s. 214). Fascynacja malarstwem uruchamia nie tylko wyobraźnię, ale jest też wstępem do iluminacji: „doskonałość obrazu sprawia, że poeta przestaje zauważać to, co na nim bezpośrednio dane; kontakt z dziełem malarskim wprowadza go w stan widzenia, odsłania przed nim prawdę o historii i o Bogu. Słowacki widzi i objawia — a widzi rzeczywistość na tych obrazach bezpośrednio nie istniejącą [...]” (s. 243).

Aby pokazać rozmiar wpływu barokowej architektury Wilna, potem innych miast, forsuje Kowalczykowa swoją tezę o urbanistycznych fascynacjach Słowackiego. W książce, w której tak podkreślany jest nurt tradycji szlacheckiej, nie ma nic o tak charakterystycznych dla romantyzmu Słowackiego intymnych związkach z naturą. Natura w różnych planach stanowi stale obecny i podlegający doniosłym metamorfozom wątek twórczości Słowackiego, promieniujący znacząco na pozostałe jej aspekty. Może pretendować do roli kluczowej w rozumieniu świata poetyckiego i osobowości poety; całkowite niemal pominięcie problemu obrazu i idei natury jest poważnym mankamentem książki.

Budzą więc sprzeciw sformułowania typu: „Rzadko w poezji romantycznej spotyka się taką jak u Słowackiego fascynację widokiem miasta, rozległą panoramą, malowniczą i dramatyczną naraz, wpisywaną tylekroć także do wierszy, poematów, prywatnych listów. Wizje Wilna, Drezna, Krzemieńca, Warszawy, Paryża, piękno dymów kominów fabrycznych nad Londynem...” (s. 204). Tę intuicję poświadczają zaledwie pojedyncze wiersze i fragmenty, choć nawet czasem świetne, jak wiersz *Uspokojenie*. Poza nielicznymi urywkami listów, które należałoby jednak czytać z wycuciem relacji adresat — nadawca, świadczą one o czymś przeciwnym, o istotowej niechęci do miasta. Paryż (ze znaczącą apostrofą strofy wtórej tak zatytułowanego utworu: „Nowa Sodomo!”) jawi się jako diabelski smok trafiony spisą świętego Jerzego, w *Uspokojeniu* pobrzmiewa echo *Apokalipsy*. Słowacki jest przede wszystkim poetą natury jako żywiołu prawdziwie twórczego i rodzącego; znacznie częściej niż pojedyncze wiersze o miastach (a nawet w samych tych wierszach!) zdarzają się refleksje zdecydowanie antyurbanistyczne. Wzmianki w listach do domu — pojawiające się szczególnie

w pierwszym okresie, kiedy jak Kordian poznawał Europę — były przeznaczone dla krzemienieckich parafian, których najsilniejszym przeżyciem metropolii było Wilno. W poetyce listu nie odczuwa się więc autentycznego zachwyty, lecz chęć olśnienia miastem wielkim, pejzażem nowym, nieznanym, przesadnie przeto przedstawionym. Nie jest tych wzmianek zresztą tak wiele.

Nie ulega wątpliwości, że nie tylko dramat jako rodzaj literacki, ale i teatr, i inscenizacja zajmowały w życiu Słowackiego miejsce ważne. Szczególnie w zestawieniu z Mickiewiczem podnoszono znaczenie dramaturgii Słowackiego, i jako pole zainteresowań nie jest ono zaniedbane przez badaczy jego twórczości. Aspekt ten fundował także szersze spojrzenie na całość dzieła poety, wnosząc pojęcia teatralizacji, dystansu czy też swoistej dialogowości jako cech właściwych piśmiennictwu Słowackiego.

Kowalczykowa skrupulatnie przebadala teatralne doświadczenia Słowackiego, inscenizacje, które widział albo mógł widzieć, głównie w Paryżu. Słusznie chyba założyła, że ukształtowały go one w sposób bardziej istotny niż lektura dramatów (np. Szekspira). Zajął się kwestią różnic w percepcji dramatów Słowackiego przez widza i przez czytelnika. Jest to o tyle istotne, że dramaty te były przez długi czas tylko czytane. A to w zasadniczy sposób wpływa na charakter odbioru: „widz od początku sceny ogląda wnętrze, zagospodarowane przez reżysera wedle znanego mu tekstu całości. Czytelnik najpierw »widzi« tyle tylko, co zna z didaskaliów; resztę wypełnia jakoś przez własną wyobraźnię — i dopiero potem, w trakcie lektury, mebluje sobie przestrzeń wymienianymi w dialogach rekwizytami” (s. 195). Autorka zwraca uwagę na zasadniczą różnicę między wrażeniami opartymi na lekturze tekstu a tymi, które są dostępne w zaprojektowanej wizji scenicznej dramatu. Nie zauważa się przecież na ogół, że makabryzmy rzezi hajdamackiej w *Śnie srebrnym Salomei* usunięte są poza scenę, dostępne tylko w relacji: „O tym, co poza sceną, opowiadają różne postacie” (s. 188–189).

Poświęcając osobny rozdział wyobraźni poetyckiej Słowackiego, autorka nie docenia wagi czynników, które opozycji wyobrażane — przeżyte, zwłaszcza po r. 1842, nadają wymiar istotny. Dyskusje mające dociec, co Słowacki „widział”: czy miał objawienie, czy tylko bardzo go pragnął, wybiegają zbyt daleko poza nasze możliwości odpowiedzi. Pozostanie to kwestią osobistą czytelnika, czy dał się przekonać, czy dał wiarę. Ale nie można zapomnieć przecież, że oprócz literackich opisów mamy też do czynienia z intymną notatką, która nie była skierowana do czytelnika i nie była wyrazem czystej fantazji poety.

Racjonalizacja nie znanych ogółowi śmiertelników doznań z pogranicza mistycyzmu banalizuje, a właściwie wręcz unicestwia problem interesujący i wymagający poważnego potraktowania. Objawienie w ujęciu autorki jest konwencją stylistyczną, prawdziwym zaś autorem — wyobraźnia: „odwołując się do wyobraźni fantazyjne opowieści bywały utrzymane w konwencji stylistycznej »przypomnienia« [...] lub objawienia prawdy przez wieszczka w obecności wpisanych w dzieło słuchaczy [...]” (s. 289).

Interpretacja jednostronna, usuwająca poza pole rozważań złożone zjawiska z pogranicza jawy i świata nadrealnego, jest ryzykowna. Taka absolutyzacja wyobraźni nie może jednak być kluczem do skomplikowanej osobowości poety-mistyka. Już bardziej nadaje się do opisu fenomenu historyzmu Słowackiego, choć też go nie wyczerpuje.

Do charakterystyki dzieła Słowackiego wprowadza Kowalczykowa kategorię groteski, dochodząc do ciekawych wniosków; to najbardziej dla mnie interesujący i inspirujący fragment książki. Wydaje się, że trudności, które niekiedy napotyka autorka w innych częściach swojej pracy, wymijane ogólnikami, można by rozświetlić posiłkując się efektami dociekań nad groteskowością. Stanowi ona pomost, który można przetrząsnąć ponad epokowym dla Słowackiego rokiem 1842. Groteskowe widzenie świata przygotowywało nie tylko wyobraźnię, ale i rozum czytelnika, przez negację płasko rozumianej rzeczywistości. Pozwalało dotrzeć nad granice istnienia

przez ogołocenie umysłu z trywialnego racjonalizmu, kategorii czasu i przestrzeni. Stanowiło więc nieświadomy swego właściwego celu, przeprowadzany na sobie i na czytelnikach, niezwykle ważny etap procesu inicjacji, dopełniony później przez objawienie. Groteska była szkołą paradoksu, absurdu, tego najniższego szczebla, który rozum musi pokonać na drodze do Prawdy. Była znakomitą, bo wielostronną i nowoczesnym środkiem gry pomiędzy znaczącym a znaczącym. Dla badaczy Słowackiego jest godną poważnego rozpatrzenia propozycją interpretacji, łączącą w naturalny sposób dzieło i osobowość poety.

Rozważania Kowalczykowej o grotesce godzą w sposób naturalny dwa najbardziej przez antagonistów Słowackiego podnoszone zarzuty: anachronizmów i makabryczności („dziwactw”) fabuły. Anachronizmy i makabryczności stają się w tej perspektywie dwiema stronami tego samego medalu: wprawiają w falujący ruch czas i przestrzeń, sprzyjając wszelkim możliwym i niemożliwym metamorfozom, przy których żałośnie i blade wyglądają „obrazy [...] dosyć wysilonej wyobraźni *Pieśni Maldorora*”<sup>1</sup> Lautréamonta. W późniejszej twórczości mistycznej – jak pisze Kowalczykowa – brak groteskowej parodii, ale jest jej posiew serio; owocuje ona niezwykłymi obrazami *Króla-Ducha*, które – jak pisze Pivińska – „zdają się wyprzedzać szokujące obrazy surrealistów, a jednocześnie są jakby zakorzenione w dawnej heraldyce, w barokowych emblematkach, w dawnych tradycjach ezoterycznych, alchemicznych”<sup>2</sup>.

Na tle romantycznej teorii i praktyki autorka pokazuje nowatorstwo groteskowego ujęcia świata przez Słowackiego. Jak wkomponowane jest w logikę jego twórczości i jak przygotowuje czytelnika do oczyszczenia, ogołocenia rozumu przed przyjęciem Prawdy. Zaiste: „Świat Słowackiego jest kontrastowy, przeniknięty niepokojem, który we wszystkim potencjalnie tkwi, nagle wybucha, napętnia grozą. Jest jakby ustawicznie przygotowany do metamorfoz, ustawicznie im w wyobraźni podlega” (s. 287).

W rozważaniach nad groteską i w ogóle nad wyobraźnią zaakcentowała autorka moment fascynacji śmiercią, jej cielesną stroną, tańcem śmierci, który zresztą odniosła tylko do tradycji barokowej. Ale czy można się zgodzić z twierdzeniem: „Osoba ludzka bywała [...] w jego utworach utożsamiana z ciałem, a ciało poddawane przerażającym i wymyślnym zabiegom unicestwiającym. Ciało – śmierć – i ohyda rozkładu, ostatecznego końca ludzkiego istnienia” (s. 278)?

Można znaleźć spektakularne przykłady antyklerykalizmu Słowackiego, jednak nie przenosi się on tak prosto i bezpośrednio na jego stosunek do religii. Trudno dopatrzeć się jakiegokolwiek motywacji – i to zarówno w życiu, jak i w twórczości poety – dla następującej opinii: „Jeśli brak autentycznej wiary w życie pozagrobowe (a trudno ją znaleźć w dziełach Słowackiego poprzedzających przełom religijny z 1842 r.) – to dłuższe przetrwanie przypada kościom (symboliczna czaszka) i równie symbolicznym prochom” (s. 285). Nie tak trudno znaleźć te przejawy wiary w życie pozagrobowe. Nie można się zgodzić z wnioskiem wypływającym z takiego rozumowania: że mianowicie Słowacki przed przełomem religijnym 1842 r. nie zakładał nieśmiertelności duszy. W retoryce jego wypowiedzi po tym przełomie można, co prawda, wskazać fragmenty zdolne wzbudzić jakieś wątpliwości. Wtedy jednak swą przeszłość rekapitulował z perspektywy już „hiperwiary” – potwierdzonej wiary mistyka.

Nie można przystać na propozycję ryczałtowej rekapitulacji pojęcia Boga z okresu genezyjskiego – rozmija się ona z tym, co jednak można w sposób pewny wydedukować z pism Słowackiego: „Bóg-duch występuje w genezyjskim procesie historii w trzech postaciach: Bóg-absolut, duch globowy, czyli całość zeń wyodrębniona, i duchy indywidualne” (s. 359). Ta swoista deifikacja kosmosu, odarta z przedstawionego przez poetę jego pochodzenia od Absolutu, podana jako pewnik, wzbudza wątpliwości natury zasadniczej. Pojęcie Boga akurat, z podstawowym dogmatem Trójcy, nie daje pewnych

<sup>1</sup> M. Pivińska, *Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 406.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

podstaw do pisania o różnicach w stosunku do teologii katolicyzmu. Nie jest więc prawdą, że, jak pisze Kowalczykowa: „Bóg Słowackiego z *Genesis* z *Ducha* bardzo się różni od koncepcji zaaprobowanej przez Kościół katolicki, od teologicznych ujęć Kościołów chrześcijańskich” (s. 359). Nie ma też u Słowackiego „jednorodności” duchów z Bogiem — zostały one przecież wyłonione z Absolutu, natomiast wolna wola („niezawisłość ducha”) nie tylko nie jest sprzeczna z doktryną katolicką, ale stanowi jej kamień węgielny. Nic się nie ostoi z takich argumentów na rzecz tezy o odstępstwach systemu genezyjskiego od ortodoksji, jak „aktywizm tej koncepcji, a także akcentowanie zarówno jednorodności z Bogiem, jak i niezawisłości ducha [...]” (s. 359). Ten skomplikowany problem wymaga rzetelnej analizy porównawczej genezyjskiej filozofii Słowackiego z doktryną katolicką w celu ukazania istotnych różnic. Przecież Słowacki starał się je zacierać i wydawało mu się, że nawet wiarę w metempsychozę można umotywić tekstem *Ewangelii!*

Analiza genezyjskiego okresu twórczości musi się więc siłą rzeczy rozmiącać z podstawami zbyt dowolnie interpretowanego systemu, dość przecie konsekwentnie eksplikowanego i rozwijanego we wszystkich dziełach powstałych po 1842 roku. Nie można mylić występującego u Słowackiego uznania konieczności z moralną aprobatą i pisać o „moralnej aprobacie koniecznego okrucieństwa” (s. 368). Kowalczykowa suponuje wręcz, że dogmat genezyjski Słowackiego anulował nawet dekalog: „Grzechem bowiem nie jest występek przeciw dekalogowi, ale hamująca ducha pasywność” (s. 368).

W słowach Księdza Marka doszukuje się Kowalczykowa motywów kanibalistycznych: „Jakże nie przystoi do świątobliwości Księdza Marka kanibalistyczna metaforyka: »za naród cierpiałem, / Ja sam, który memi jelity / Pasłem serca — i serca kawałem / Nakarmiłem tych, co serca nie mieli«” (s. 286). Centrum katolickiej wiary stanowi niesymbolicznie pojmowany sakrament spożywania Ciała Chrystusa (Eucharystia); można by też odwołać się do archetypu „zjadania boga” — to chyba odpowiedniejszy kontekst dla interpretacji tego, mesjanistycznego przecie, dramatu Słowackiego.

Interpretacje poszczególnych utworów zawarte są zgodnie z zasadą problemową w różnych częściach, niezależnie od chronologii. Główne aspekty utworów widziane są (poza ujęciem chronologicznym) z perspektywy kategorii gatunkowych, estetycznych. Na ogół więcej uwagi poświęca autorka tym tekstom, których interpretacja wnosi nowe elementy. Z częścią jej obserwacji wypada się zgodzić, inne zaś są dyskusyjne. Można odczytywać *Godzinę myśli* jako odpowiedź na *Dziadów* część III Mickiewicza, ale grubą przesadą jest pisanie o płynącym spokojnym nurtem poemacie jako „gwałtownej replice” (s. 34). Kowalczykowa wyzyskuje nowe źródła do sprostowania lub uściślenia niektórych szczegółów biografii, danych faktograficznych; koryguje dreźnieński adres Słowackiego (s. 92), przekonywająco motywuje przesunięcie o rok wcześniej daty napisania *Genesis* z *Ducha*.

Ładnie pod względem poligraficznym wydana książka nie została przez redakcję potraktowana z należytą pieczołowitością. Szczególnie warstwa językowa pozostawia wiele do życzenia. Redakcja nie poprawiła wielu usterek językowych; triumf święci współczesny język dziennikarski — mamy m.in. „funkcje promocyjne” autokracji (s. 62), „kampanię reklamową” Januskiewicza (s. 386), „wiodących” bohaterów (rusycyzm, niestety dość rozpowszechniony). Nie ma niezbędnego w książce tego typu indeksu utworów, przynajmniej Słowackiego, brak tym bardziej dotkliwy przy rezygnacji z chronologicznego toku analizy twórczości na rzecz kompozycji rozpatrującej twórczość poety w zmiennych przekrojach.

Nie wypełniając jednak funkcji monografii, choćby „komplementarnej” (co — jak pisałem wyżej — jest jakby sprzeczne w założeniu), książka stanowi w gruncie rzeczy zbiór studiów. Świadome przyjęcie takiej formuły pozwoliłoby uniknąć konieczności uzupełniania wątków znajdujących się na uboczu zainteresowań autorki. Skoncentrowanie się na tym, co stanowi widoczną jej pasję — i jej siłę — a więc

na uniwersalnym kontekście sztuki, malarstwa, teatru, a także rozszerzenie rozważań problemowych, np. o grotesce, byłoby korzystne dla książki. Te fragmenty pracy przynoszą też najważniejsze, nierzadko nowatorskie osiągnięcia w dziedzinie badań życia i twórczości Juliusza Słowackiego. Stanowią najmocniejszą stronę pomyślanej jako „nieortodoksyjna” monografia książki.

Marek Troszyński

Stefan Chwin, LITERATURA I ZDRADA. OD „KONRADA WALLENRODA” DO „MAŁEJ APOKALIPSY”. Kraków 1993. Oficyna Literacka, ss. 458.

Książka Stefana Chwina przynosi cenną analizę świadomości politycznej twórców literatury, publicystów i polityków od czasów ukazania się *Konrada Wallenroda* po współczesność. W pryzmacie idei wallenrodycznej i antywallenrodycznej autor interpretuje ponadto wiele utworów literackich z przeszłości oraz współczesnych, w tej też perspektywie ocenia działaczy politycznych, ludzi pióra i sztuki, tworzących zwłaszcza po r. 1945, ujawnia taktykę polityczną sił bezpieczeństwa w Sierpniu 1980 – słowem, opisuje świadomość polityczną narodu na przestrzeni prawie 200 lat naszej historii.

Jest to zamysł ogromny i – wydawałoby się – przekraczający możliwości kompetencyjne krytyka literackiego. Praca tak szeroko zakrojona wymaga przecież dobrej znajomości historii politycznej Europy oraz historii gospodarczej, historii literatury i socjologii, psychologii, polityki współczesnej, zagadnień biografistyki itp. Powinna być zatem interdyscyplinarna. Tymczasem – wbrew pozorom – nie jest i *de facto* być nie może, chociaż jej autor odważnie udowadnia dużą swą wiedzę z niektórych tu wymienionych dziedzin.

Tytuł na okładce, *Literatura a zdrada*, sugeruje opozycyjność obu jego elementów, zatem analizę problemu zdrady w literaturze i jego krytyczną interpretację. Jednakże na karcie tytułowej pojawiła się formuła: *Literatura i zdrada*. Mamy tu więc do czynienia z nową sytuacją – gdy literaturę można traktować jako partnerkę w zdradzie, jej współuczestniczkę. To drugie ujęcie zagadnienia, mające szerszy zakres, lecz treść węższą, wymaga nieco innej metody, raczej z obszaru polityki i socjologii literatury niż historii literatury. Skoro tak, to spodziewać się należy opisu motywów zdrady w jej różnych wcieleniach, nie zaś ich krytycznej analizy. I takim oczekiwaniom autor – wydaje się – sprostał. Zabrakło natomiast ostrej selekcji materiału, która uniemożliwiłaby mieszanie zjawisk ważnych z marginesowymi, wartościowych artystycznie ze słabymi, a to utrudnia lekturę książki. Wystarczy bowiem, że w jakimś utworze pojawił się, niekiedy epizodycznie, motyw zdrady albo w wypowiedzi pisarza czy działacza politycznego problem maski, aby wallenrodizm stał się najistotniejszą wykładnią ideowo-artystyczną dzieła, apostazja zaś jedyną płaszczyzną egzemplifikacyjną politycznego działania. Toteż bilansowanie tak ujętej problematyki musi prowadzić do chwiejności kryteriów patriotyzmu i zdrady, a także często do ryzykownej interpretacji.

Książka Chwina składa się z trzech części. W części I autor analizuje i interpretuje *Konrada Wallenroda* oraz omawia oddziaływanie idei wallenrodycznej na pokolenie romantyków. Ostatni rozdział tej części zawiera rozważania o sensie samobójczej śmierci Wallenroda, która według Chwina ma znaczenie symboliczne. Konrad ginie z mieczem w rękę, jak rycerz, nie jak szpieg. Podeptanie przez niego maski i ujawnienie się jest to, zdaniem krytyka, „rytuał oczyszczenia duszy splamionej dwuznacznością etosu działań tajnych” (s. 71).

Najobszerniejsza i najbardziej kontrowersyjna część II dotyczy literatury i zdrady po Jałcie. Zawiera w sobie zagadnienia niejednorodne. Część III zaś zdaje się mieć właściwy wymiar historycznoliteracki, umiejscawia bowiem *Konrada Wallenroda* na tle