

Stefan Treugutt

"Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”", Wacław Kubacki, wyd. M. Kot, Kraków 1951, Biblioteka Narodowa, nr 15, s. 244, 4 nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 43/3-4, 1166-1197

1952

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. RECENZJE I PRZEGŁĄDY

Wacław Kubacki, ARCYDRAMAT MICKIEWICZA. Studia nad III częścią „Dziadów”. Kraków 1951, Wyd. M. Kot, s. 244, 4 nrb. Biblioteka Naukowa, nr 15.

Omówienie studiów składających tom pt. *Arcydramat Mickiewicza* wymaga kilku uwag wstępnych. Książka ma w pewnej mierze charakter zbioru „studiów przygotowawczych”, jest kolejnym etapem w badaniach mickiewiczowskich autora *Pierwiosnków polskiego romantyzmu, Tyrteizmu Adama Mickiewicza, Palmiry i Babilonu*. O materiałowym, w pewien sposób fragmentarycznym charakterze badań trzeba pamiętać, gdy przy omawianiu bogatej treści książki wypadnie zwrócić uwagę na zagadnienia zbyt mało uwzględnione bądź zajmujące nieproporcjonalnie wiele miejsca.

Arcydramat, reprezentujący analityczny etap badań Kubackiego nad *Dziadami*, nie jest jednak zbiorem przyczynków. Autor przypomina, że „postanowił skupić uwagę na paru najważniejszych zagadnieniach ideologicznych i artystycznych” *Dziadów*, a materiały wybrał w ten sposób, by objąć „całość dzieła Mickiewicza”. Studium analityczne ze stałą „myślą o syntezie” — tak można by za Kubackim scharakteryzować jego książkę (por. s. 206 i 207). Bardzo bogaty materiał dowodowy, zebrany w *Arcydramacie*, nie został jednak należycie usystematyzowany, wnioski ogólne, doniosłe dla *Dziadów* i dla problematyki literatury okresu w ogóle, są często „schowane” wśród rozważań szczegółowych, nie zawsze są jednoznaczne. Powoduje to liczne trudności, z jakimi styka się czytelnik książki; końcowy rozdział sumujący nie wystarcza, by rozproszyć wszystkie nieporozumienia.

Trudności te pomnaża jeszcze jedna okoliczność, ważna dla należytego zrozumienia i oceny *Arcydramatu*: autor rozrzucił po całym tekście wiele sformułowań teoretyczno-metodologicznych, co było swego rodzaju koniecznością wobec licznych prób polemiki z dotychczasową wiedzą o *Dziadach* i epoce. Deklaracje metodologiczne autora nie zawsze są konsekwentne, nie zawsze odpowiadają jego praktyce badawczej, często są z praktyką wręcz sprzeczne. Nie przyczynia się to do jasności wykładu, utrudnia dostęp do materiału i wniosków krytycznych zawartych w książce.

*

Pierwsze studium (*Dramat romantyczny*) omawia ogólne zagadnienia przełomu romantycznego w dramaturgii — na tło tych uwag rzutuje Kubacki ogólne sądy o dramaturgii Mickiewicza.

Wspominając dotychczasowe sądy o „luźności” i kompozycyjnej fragmentaryczności *Dziadów* Kubacki wskazuje na ogólnikowość tych sądów i ich ograniczenie, polegające na przykładaniu do dzieła Mickiewicza ramek starej

tradycyjnej poetyki. Nawet Z. Niemojewska, która, jak pisze Kubacki, dała jedyną szerszą koncepcję kompozycji *Dziadów*, rzekomo wzorowanej na misterium średniowiecznym, niczego nie dowiodła „poza stwierdzeniem dość przypadkowego zresztą podobieństwa formalnego” (s. 7).

Kubacki bardzo dobitnie formułuje własne stanowisko, o ile idzie o interesującą go sprawę budowy *Dziadów*: odrzuca możliwości rozwiązania na drodze badań indywidualnej „techniki kompozycyjnej” czy przez wtłaczanie utworu w ramy jakiegoś „schematu gatunkowego, jak misterium” — czytamy: „Wyjaśnienia trzeba szukać na głównej scenie wszystkich rewolucji historycznoliterackich, w dziedzinie walk ideologiczno-politycznych. Z tej strony pada nowe światło na rozwój głównych rodzajów literackich na przełomie epoki feudalnej i rewolucji mieszczańskiej” (s. 7—8).

Postulat jasny — autor słusznie żąda, by zagadnienia formalno-literackie (tu: budowa *Dziadów*) badać jako genetycznie związane z przemianami treściowymi (dziedzina ideologiczno-polityczna), które z kolei są odbiciem wielkich ruchów i przemian społecznych. Tak ten postulat rozumiem.

Tradycyjne sądy o przełomie romantycznym w dramaturgii obfitowały w „nieporozumienia”. Jedno z nich — zdaniem Kubackiego — to popularne w historii literatury mniemanie, że dramat romantyczny albo fantastyczny powstał w wyniku pomieszania rodzajów literackich: liryki, epiki i obu form teatru starożytnego. Autor atakuje to twierdzenie: „Mieszanie rodzajów w dramacie romantycznym nie jest rzeczą ani pierwotną, ani istotną” (s. 12). Powoławszy się na sądy teoretyków i myślicieli z różnych okresów stwierdza po pierwsze, że „pomysły o mieszanii rodzajów” są starsze od romantyzmu, że przeżyły romantyzm i „ciągle jeszcze zaprzatają idealistyczną estetykę” (por. s. 8 i 11); po wtóre, że „zasługa wzruszenia kanonów starożytnej poetyki należy się nie romantyzmowi, lecz Oświeceniu”, „poetyki klasycystyczne dokonały pomieszania rodzajów i stylów”. Stąd wniosek: „[...]historia zagadnienia mieszania rodzajów rozwiewa mit o żelaznym gorsecie poetyki klasycystycznej” (por. s. 8, 11, 12).

Więc nie „mieszanie rodzajów” jest sprawą istotną dla przełomu romantycznego; kontrwniosek formułuje Kubacki wprost: „Najważniejsze cechy dramatu romantycznego pozwalają mówić o tym, że zastosowano do niego poetykę epopei. Sprawą niewątpliwie najbardziej ważną w dokonanej przemianie [...] było oparcie dramatu na nowej zasadzie kompozycyjnej: zamiast zwartej, jednoosiowej akcji otrzymaliśmy dzieła o budowie luźnej, wieloosiowej” (s. 12).

Wydaje się, że autor właściwie innymi tylko słowami powtarza starą tezę literaturoznawstwa burżuazyjnego, zaś „luźność” budowy, poetyka epopei zastosowana do dramatu to stare „pomieszanie rodzajów” z pozornym wyeliminowaniem jednego — liryki. Pozornym, bo z dalszych rozważań Kubackiego wynika, że jednym z zasadniczych elementów dramatu romantycznego, będącego syntezą „powszechności i indywidualizmu” jest „wybujały liryzm” (por. s. 25—26). Dodajmy, że terminem „mieszania rodzajów”, „syntezy romantycznej” itp. posługuje się Kubacki w całej pracy.

Lecz proste utożsamienie tradycyjnego „mieszania rodzajów” z twierdzeniem Kubackiego nie byłoby słuszne. Różnica polega na tym, że Kubacki nie mówi o „żywiolowym skojarzeniu” rodzajów, ich dowolnym pomieszaniu.

lecz o dominowaniu poetyki epopei, o procesie, który doprowadził do „syntezy epicko-dramatycznej”. Jak ma się takie postawienie sprawy do postulatu metodologicznego, cytowanego tu, że przełom literacki należy badać jako odbicie przełomu ideowo-społecznego? Kubacki o swym postulatcie nie zapomniał. „Nowe — pisze — rodzaje nie powstają mechanicznie przez kombinowanie starych gatunków, stylów czy form. Nowa koncepcja sztuki jest zwykle nową wizją świata (wyrazem nowego układu sił społecznych)” (s. 26); z czystym sumieniem można tu niezdecydowane słowo „zwykle” zamienić na „zawsze”. Mamy drugi punkt różniący twierdzenia Kubackiego od tradycyjnego „mieszania rodzajów”. „Dominowanie poetyki epopei” w dramacie romantycznym nie jest wynikiem abstrakcyjnego procesu mieszania form, Kubacki stara się dowieść, że „synteza epicko-dramatyczna” jest nosicielem określonych treści ideowych. Właśnie poprzez wprowadzenie do dramatu poetyki epopei. Posłuchajmy: „Nie lekceważąc znaczenia różnych pierwiastków formalnych i technicznych, główną jednak rolę w przełomie dramatycznym, rolę ideologiczno-artystyczną należy przypisać epice jako rodzajowi literackiemu o określonych tendencjach społecznych” (s. 34).

Jakież to „określone tendencje społeczne” ma epika jako rodzaj literacki? Otóż Kubacki powtarza za F. Schleglem, „że dzięki jakiemuś wybitnemu dziełu na czoło zainteresowań całego okresu wybija się jeden rodzaj literacki [...]”. W epoce przełomu romantycznego ideałem epoki była epopeja, a teatralno-muzycznym opera” (s. 19). Funkcję schleglowskiego „wybitnego dzieła” nadającego ton epoce spełnia w tym wypadku cały rodzaj literacki, epika, co wiąże się z renesansem Homera w XVIII i pierwszej połowie XIX w. Kubacki powołuje się na fakt, że epika była ideałem nie tylko Oświecenia, ale i Renesansu, a więc dwóch epok mieszczańskiej rewolucji przeciw feudalizmowi. „Epika zarówno w postaci poetyckiej, jak powieściowej była bronią renesansowej rewolucji” — pisze Kubacki, a dalej: „Dojrzeva czas, w którym powieść nazwie się mieszczańską epopeją. Epos, który od czasu Renesansu był ideałem twórczości, ustępuje wreszcie miejsca powieści” (s. 27).

Do „rewolucji mieszczańskiej” w teatrze doszło więc, wedle Kubackiego, poprzez rozkład epopei, zacieranie się różnic między eposem i dramatem, a dalej poprzez zastosowanie do dramatu — poetyki epopei. Epika, od czasów Renesansu aż do przełomu romantycznego ma mieć „określone”, mieszczańskie „tendencje”. O ile idzie o operę, która miała odegrać wybitną rolę w zachodzącej „rewolucji teatralnej”, to poetyki klasycystyczne wywodzą ją też z poetyki epopei, a więc jest to ten sam nurt ideowo-artystyczny.

W ten sposób przedstawia się, w dużym oczywiście skrócie, dowodzenie autora, iż „epizacja dramatu” w dobie przełomu teatralnego jest ideowym odpowiednikiem mieszczańskiej rewolucji. Dowodzenie to budzi daleko idące zastrzeżenia.

Przede wszystkim zakres stosowanych pojęć. Jest on tak obszerny, że traci wartość narzędzia interpretacyjnego, staje się abstrakcją. Jaką wartość poznawczą w stosunku do konkretnych dzieł literackich ma pojęcie „mieszczańskiej rewolucji”, jeżeli nie stosować będziemy dla kilkunastowiecznego okresu, od Renesansu do połowy niemal XIX wieku? Zgoda, to jest — najogólniej mówiąc — okres rewolucji mieszczańskich w Europie. Ale w ciągu tego okresu mamy do czynienia ze zjawiskami krańcowo różnymi: na fali buntów chłop-

skich doszło w Niemczech do feudalnego rozdrobnienia, w Hiszpanii i Francji do rozkwitu absolutyzmu, w Anglii do panowania burżuazji. A jak np. absolutyzm hiszpański różnił się od francuskiego, jak różne miał perspektywy rozwojowe? Cały wiek XVIII jest klasycznym przykładem, jak bardzo różnymi drogami zmierzały różne społeczeństwa ku rewolucji mieszczańskiej (lub odbyły ją w przeszłości, jak Anglia i Niderlandy). Ogólnikowy termin „rewolucji mieszczańskiej” pomija tak zasadnicze dla rozumienia dynamiki rozwoju literatury fakty, że mieszczaństwo w okresie objętym badaniem autora nie zawsze i nie wszędzie jest klasą rewolucyjną (np. we Francji porewolucyjnej jest klasą panującą i wsteczną), że mieszczaństwo niemieckie bez rewolucji doszło do sojuszu z junkrami, że w wielu krajach europejskich mieszczaństwo jako klasa dopiero się kształtowało itp., itp.

Wydaje się, że pojęcie epiki czy poetyki epopei, syntezy epicko-dramatycznej ma równie małą wartość poznawczą. Są to pojęcia zbyt szerokie, zbyt mało precyzyjne. Pod pojęcie epiki, szczególnie wtedy, gdy będziemy mówili o elementach epickich w dziełach innowydawczych jak liryka i dramat, da się przecież podciągnąć znaczna część literatury wszystkich czasów i narodów. Wrzucenie do jednego kotła Tassa, Ariosta, Cervantesa, Szekspira, teatru hiszpańskiego, Milтона, Klopstocka i Lessinga, Diderota, Jean Paula, Mickiewicza, dodanie dla okraszy teoretyków od Platona po Hegla nie da nam jakiejś uniwersalnej typologii „przełomu mieszczańskiego” zachodzącego poprzez różne formy „epizacji” sztuki słowa.

Odpowiedniość między ściśle określonym gatunkiem literackim a tendencjami ideowymi niewątpliwie istnieje, ale jest uchwytna na mapie literatury światowej w bardzo konkretnych punktach i w określonym czasie. Pojęcie „teatr szekspirowski” jest, jeżeli zatrzymamy się nawet przy formalnym sensie tego pojęcia, kategorią bardziej precyzyjną niż epika czy synteza epicko-dramatyczna. Zdawałoby się, że znacznie łatwiej można by tej formie przypisać określone tendencje ideowe niż całemu rodzajowi literackiemu, epice niż syntezie epicko-dramatycznej, występującej równie dobrze w początkach XVI w. w Hiszpanii u Rojasa, jak u naszego Krasińskiego w wieku XIX? I jak wygląda stosunek do „teatru szekspirowskiego” w okresie omawianym przez Kubackiego? Dla angielskiej Restauracji teatr Szekspira i jego epoki był jednym z elementów ideologicznej walki z rewolucyjnymi odłamami mieszczaństwa, „szekspirowska forma” walczyła Lessingowi w walce o nowy, mieszczański teatr. Podobnie dla poetów i teoretyków „okresu burzy i naporu” Szekspir był wzorcem wolnej, antyfeudalnej dramaturgii. Niemiecka „szkoła romantyczna” szukała u Szekspira fantastyki, czystej i wolnej od tendencji ideowych sztuki¹.

Epika była bronią postępowych pisarzy Renesansu, Kubacki ma tu zupełną rację, ale epika jako taka obsługiwała i obskuranci epos saski u nas. i antyurbanistyczny, profeudalny poemat opisowy. Jeżeli trzymamy się tradycyjnego podziału na rodzaje literackie, to np. powieść jako gatunek zmieści się w ramach pojęcia epiki. Kubacki sugeruje nam, że istniała jednolita linia rozwojowa, wiodąca poprzez rozkład poetyki epopei do mieszczań-

¹ Por. uwagi na ten temat w artykule G. Lukacsa, *Literatur als Ueberrau. Aufbau*, 1952, H. 6, s. 487–488.

skiej powieści. Sugestia nie jest słuszna. Powstanie powieści jako gatunku jest bezpośrednio związane z powstawaniem burżuazji i kapitalizacją życia społecznego. Mamy tu piękny przykład na odpowiedniość formy gatunkowej i tendencji ideologicznej. Ale jak długo ta ścisła odpowiedniość trwa? Przecież w okresie omawianym przez Kubackiego powieść zdążyła stać się rynsztunkiem profeudalnej reakcji (np. u preromantyków) i nie zawsze u ideologów mieszczaństwa była odbiciem tendencji rewolucyjnych itp. Dodajmy, że powieść mieszczańska jest jakościowo nowym gatunkiem literackim, powstałym nie jako kontynuacja eposu, ale równolegle do jej rozkładu gatunkowego.

„Rewolucji artystycznej — pisze Kubacki — może dokonać jedynie nowy typ kompozycji w szerokim tego słowa znaczeniu, czyli nowa społeczno-polityczna interpretacja życia” (s. 25).

Niepokój budzi łączenie znakiem tożsamości pojęcia kompozycji (nawet w szerokim sensie) ze społeczno-polityczną interpretacją życia. To wypadnie jeszcze rozważyć. Teraz chodzi mi o zadanie pytania, jaki okres literatury w omawianym odcinku czasu uważa Kubacki za „rewolucję artystyczną”? Za przełom w dramaturgii? Odpowiedzi dokładnej od autora nie usłyszymy, będzie to ogólnikowo traktowany „przełom romantyczny”, to znów walka o mieszczański teatr u Lessinga i Diderota w XVIII w.; pojęcia: Oświecenie, klasycyzm, poetyka klasyceistyczna są używane w bliskim lub zamiennym znaczeniu, a specjalną troską Kubackiego jest wyszukiwanie w literaturze i „estetycznej spekulacji XVIII w.” wszystkich elementów składowych przełomu. Okres przełomu traktowany jest bardzo ogólnie jako proces formowania się mieszczańskich form teatru. Znowu wracam do tego samego: rzeczywiście, wiek XVIII i znaczna część w. XIX jest okresem różnych przełomów w literaturze europejskiej, burzenia poetyk, cały ten proces wiąże się z narastaniem rewolucji mieszczańskich, z tendencjami demokratyczno-burżuazyjnymi, ale czy tak ogólne traktowanie zagadnienia może nam coś powiedzieć o przełomach dramaturgii w różnych krajach i w różnych warunkach? W każdym wypadku była to walka o nową treść, „nową interpretację życia”, ale że i warunki tej walki, jej cele, bywały różne, więc i różne były jej formy. Inny był stosunek młodego Goethego, Schillera i Herdera do Oświecenia i jego bojowych antyfeudalnych tradycji, gdy walczyli przeciw feudalnym ograniczeniom życia w Niemczech, inaczej to musiało wyglądać u nas, gdy sięganie do postępowych tradycji Oświecenia było utrudnione przez fakt, że przeciwnik — pseudoklasycy, reprezentował degenerujące się, nierewolucyjne tradycje przeszłościowego racjonalizmu. Jeszcze inaczej odpowiednik naszego przełomu romantycznego będzie wyglądał we Francji, gdzie romantyzm jest w swej genezie prądem wprost reakcyjnym. A jakże specyfikuje formy przełomu romantycznego u nas chociażby problem walki narodowo-wyzwoleńczej, a w Rosji sprawa narastającego ruchu dekabrystowskiego!

Schemat „epizacji dramatu”, mającej być odpowiednikiem „mieszczańskiej rewolucji w teatrze”, jest zbyt ogólny, by był przydatnym narzędziem interpretacyjnym. Mechanicznie przypisuje on trwale wartości ideowe określonym gatunkom, ba, rodzajom literackim.

Kubacki wypowiada bardzo wiele interesujących zdań o rozkładzie poetyki eposu, słusznie przypomina o rozpadzie poetyki klasyceistycznej, poetyki

feudalnej, ale jego schemat musi zawieść, gdy spróbujemy go stosować do historycznych, konkretnych przejawów dynamiki rozwoju literatury. Nie wytłumaczy on nam np. nagłego odrodzenia klasycystycznej tragedii przed rewolucją we Francji jako broni ideowej mieszczaństwa. Przy ahistorycznym, pozornie tylko ujmującym sprawę przełomu w kategoriach naukowej teorii odbicia, traktowaniu stosunku kategorii formalnych do ideologii (epika — rewolucja mieszczańska), zgubił Kubacki różnice między Oświeceniem a początkami XIX w., zgubił różnice między wstecznym i postępowym nurtem romantyzmu. Dlatego też przeczytamy w innym miejscu *Arcydramatu* takie „ogólne” stwierdzenie: „Romantyzm wyrósł z realistycznych tradycji Oświecenia” (s. 41).

Kubacki wysuwa hipotezę, że w dramacie romantycznym szczególnie doniosła funkcja przypada elementom epickim. Stwierdzenie interesujące. Gdyby Kubacki dowiódł, analizując reprezentatywne dzieła okresu, że poetyka epopei jest jakąś zasadą kształtującą kompozycję, można by wtedy pytać, jaki to ma w konkretnych wypadkach sens ideowy. Większość jednak materiałów zebranych przez autora to sądy teoretyków, „estetyczne spekulacje” epoki. Mogą być one cennym materiałem pomocniczym, nie mogą być podstawą do wyciągania wniosków ogólnych. Trzeba mieć w pamięci cenną dla metodologii badań literackich przestrożę Marksa: „Podobnie jak nie można sądzić o poszczególnym człowieku na podstawie tego, co on sam o sobie myśli, tak też nie można sądzić o [...] epoce przewrotu na podstawie jej świadomości”².

Zamiast analizy utworów mamy w pracy Kubackiego bardzo ogólnikowe stwierdzenie związku „epizacji” dramatu z mieszczańską ideologią. Obejmując ono tak duży okres czasu, tak różnorodne formy przełomów, że staje się już abstrakcją. W równie abstrakcyjny sposób ujmuje autor zagadnienie „dialektyki przełomu romantycznego”. Powołuje się na Schellingowską systematykę literatury. Wedle tej ostatniej liryka jest przedstawieniem indywidualności, epos — ogółu, powszechności, dramat zaś jest syntezą obu kategorii. Podobnie sądził Hegel. Jaki sens ma przypisywanie rodzajom literackim atrybutów abstrakcyjnych powszechników? Kubacki uważa, że to próba wyjaśnienia romantycznego przełomu, który znalazł artystyczny wyraz w nowym typie dramatu. Cechy tego dramatu, indywidualizm i społeczny charakter, mają się wywodzić ze składników rodzajowych: liryki i epiki. Indywidualizm (liryka) to bunt przeciw ograniczeniom w sztuce, w obyczajowości, to nowatorstwo, „obalenie szranków feudalnego systemu i podważenie absolutyzmu”, filozoficzna zaś interpretacja życia, ideał ogółu i powszechności jest „schemą epiką romantycznego dramatu”. Wniosek: „Te dwie przeciwne tendencje dramatu romantycznego (liryka — epika, indywidualizm — zbiorowość) w estetycznej syntezie Schellinga i Hegla dają dialektyczny obraz przełomu i tłumaczą występujące w epoce sprzeczności” (s. 26).

A więc z dobrą wiarą przyjmuje tu Kubacki jako coś „tłumaczącego” abstrakcyjne przeciwstawianie liryki epice, rozbudowuje to na dobitkę, tworząc jakieś sprzeczności między np. lirycznym „buntem” antyfeudalnym a epickim „ideałem powszechności”.

² Marks-Engels, *Dzieła wybrane*. T. I. Warszawa 1949, s. 338.

Polemizując z sądami literaturoznawstwa burżuazyjnego, solidaryzując się w licznych deklaracjach metodologicznych z naukową metodą badania literatury w oparciu o wskazania materializmu historycznego, autor *Arcydramatu* w praktyce badawczej bardzo często pozostaje dokładnie na tej samej płaszczyźnie, co idealistyczna nauka, wypaczająca istotny związek dzieła z rzeczywistością.

W związku np. z badaniem wpływu tradycji klasycznej na Mickiewicza Kubacki pisze nie bez racji: „Studia nad początkiem romantyzmu polskiego nie doceniły w Wolfie i w ogóle w filologii klasycznej, której adeptem przecież był Mickiewicz i jego filomaccy przyjaciele, walnego sprzymierzeńca romantyków w walce z pseudoklasyccyzmem” (s. 14). F. A. Wolf dokonał rzeczywiście swoistej „rewolucji filologicznej”, wskazał romantynom, że ani Arystoteles, ani poetyki pseudoklasyzystyczne nie potrafią objaśnić dzieła Homera, wciągnął do dyskusji zagadnienie epiki ludowej, poezji orientalnej; Wolf był na pewno „sprzymierzeńcem” Mickiewicza w poszukiwaniach nowej formy poetyckiej, jego teoria epopei pomogła Goethemu rozwiązać problem kompozycji *Fausta*. W pełni się na to z autorem zgadzamy. Nie zgadzamy się z nim, gdy po stwierdzeniu wpływu filologii klasycznej na przełom w dramaturgii konkluduje: „W ten sposób powstał nowy rodzaj dramatyczny” (s. 15). Nie mamy podstaw, by zdanie to uważać za metaforę. Zgadza się ono nadto z podkreślanym przez Kubackiego dominowaniem poetyki epopei w nowym dramacie. Ale zgadza się też z idealistyczną metodą badania przełomu romantycznego. Burżuazyjne literaturoznawstwo nie doceniło Wolfa i teorii epopei, ale „doceniało” należyte inne wpływy i oddziaływania ideowo-literackie. To jest ta sama płaszczyzna badań. Zgadza się w pełni na odkrywcze poszukiwania Kubackiego, o ile idzie o klasyczne podstawy kultury duchowej młodego Mickiewicza, musimy przypisać decydujące znaczenie dla dynamiki przełomu kryzysowi lat 1819—1822, a nie Wolfowi i wykształceniu filologicznemu, realnemu życiu narodu, społecznej i politycznej dynamice tego życia, z którym Mickiewicz jak każdy wielki pisarz był ściśle związany, a nie — teoriom i ideom, które mogły na pisarza oddziałać drogą filiacji literackich. Te ostatnie są bardzo ważne, jeszcze raz to podkreślam, ważne dla prawidłowej oceny form przełomu, jego specyfiki literackiej. Fakt, że Mickiewicz poruszał się w kręgu problematyki klasycznej, wolnościowej tradycji Demostenesa z jednej strony, a formalnej problematyki eposu i dramatu starożytnego z drugiej, jest faktem znaczącym, pomaga nam odszukać materiał, z jakiego Mickiewicz budował elementy swej dramaturgii, lecz nie odpowie na pytanie, dlaczego chciał tę nową dramaturgię budować, co chciał w niej nowego powiedzieć?

Jeżeli Kubacki w innym miejscu dowodzi, że Mickiewicz-klasyk znajduje „paralelizm metafizyczno-realistyczny” u Homera, a nie w misteriach chrześcijańskich, jak dotychczas utrzymywała krytyka, to podejmuje i w tym wypadku dyskusję z literaturoznawstwem burżuazyjnym na jego własnej płaszczyźnie komparatystyczno-filiacyjnej. W obu wypadkach nie znajdziemy odpowiedzi na zasadnicze pytania: czemu ten paralelizm służy, co wyraża?

Wspomniałem już sformułowanie Kubackiego, gdzie nowy typ kompozycji (w szerokim sensie) był utożsamiany z nową interpretacją życia. Rozważenie tego typu ustalania związków formy z treścią dzieła literackiego na innym

jeszcze przykładzie może nam pomóc w zrozumieniu przynajmniej części nieporozumień, z jakimi zetknęliśmy się w *Arcydramacie*.

Polemizując z wąskim pojęciem kompozycji, jakim operowała krytyka burżuazyjna, rzuca Kubacki własne określenie tego pojęcia. Wyróżnia szersze i węższe pojęcie kompozycji utworu. Kompozycja w sensie węższym to „zespół środków artystycznych”, kompozycja w sensie szerszym, to — „ogólna zasada ideowa” (s. 7).

Pytanie, jak rozumieć takie określenie kompozycji (w sensie szerszym oczywiście), jej stosunek do treści dzieła, ma duże znaczenie dla rozumienia szczegółowych wywodów krytycznych Kubackiego. Nie będę się powoływał na takie truizmy naszego literaturoznawstwa, jak priorytet treści w stosunku do formy, jak rozróżnienie, że konieczna łączność treści i formy, wzajemne oddziaływanie, a tożsamość tych kategorii — to rzeczy różne. Autor i my zgadzamy się na to chyba bez dyskusji. Zastanówmy się jednak, jakie „perspektywy” otwiera ujmowanie w kategoriach formalnych (jak kompozycja w szerszym sensie) zjawisk treści (tu: ogólna zasada ideowa), a więc utożsamianie tendencji ideowej z ogólnie rozumianą strukturą formalną. Krok dalej i powiemy jak Croce, że „nie ma znaczenia lub jest wyłącznie zagadnieniem wygody terminologicznej, czy się sztukę przedstawia jako formę, czy jako treść”³, a powierzchownie rozumiana „jedność” dzieła doprowadzi nas prostą drogą do „czystego”, autonomicznego pojęcia sztuki „prawdziwej estetycznej syntezy *a priori*”⁴. Wacław Kubacki jest o sto mil odległy od wiary w „czystą sztukę”, ale przypisywanie epice jako takiej określonych tendencji społecznych jest jednak konsekwencją niewłaściwego rozumienia wzajemnego stosunku treści i formy, ich utożsamiania.

Autor może odpowiedzieć, że ani przez chwilę nie myślał o utożsamianiu tych dwóch pojęć w całej rozciągłości, lecz że ogólna zasada kształtująca strukturę dzieła (z nazwy tylko formalna) jest w gruncie rzeczy tym samym co „ogólna zasada ideowa”. Posłuchajmy, co o tym pisze Konrad Górski: „[...]forma jest ideą, jest myślą kształtującą czyjejs inteligencji twórczej, stąd wniosek, że rozpoznanie formy w materii jest rozpoznanem czyjejs treści duchowej”⁵. Ma on tu na myśli „formę wewnętrzną”, którą określa za Maritainem „jako zasadę kształtującą, tajemnicę ontologiczną, jaką rzeczy noszą w sobie, właściwą zasadę ich zrozumiałości”⁶.

Czy pojęcie „ogólnej zasady ideowej”, równej „kompozycji w szerokim sensie”, nie jest bliźniaczym pojęciem dla takiej „formy wewnętrznej”? (Nie myślę tu oczywiście o przeprowadzaniu analogii między postawą metodologiczną Kubackiego i Górskiego, książka tego ostatniego wspomniana jest jako dogodny przykład estetyki idealistycznej, przykłady można by mnożyć.)

Intencja utożsamiania pojęć formy i treści prowadzi w idealistycznej estetyce do wyizolowania sztuki od innych form świadomości społecznej, do zepchnięcia genezy dzieła w ramy wewnętrznych przeżyć twórcy, zasilonych

³ B. Croce, *Grundriss der Aesthetik*. Leipzig 1913, s. 32.

⁴ B. Croce, *op. cit.*, s. 37.

⁵ K. Górski, *Poezja jako wyraz*. Toruń 1946, s. 23.

⁶ K. Górski, *op. cit.*, s. 137.

kompleksami filiacji literackich. Kubacki uznaje społeczne wyznaczniki dzieła, ale traktuje je tak ogólnie, że prowadzi to w praktyce do daleko idącego ograniczenia roli realnego wyznacznika społeczno-ideowego na rzecz filiacji i wpływów literackich.

Wspomnę jeszcze o jednej „perspektywie” przejścia na pozycje teoretycznego utożsamiania formy i treści. Może to powodować w praktyce sprowadzanie zależności między nimi do schematu zależności mechanicznej, do fałszywej tezy, że określone treści ideowe powodują określone i konieczne formy literackie. Automatyzm taki uniemożliwia zrozumienie dynamiki przełomu literackiego, zjawiska, którego cechą istotną jest rozsądzanie starych, konwencjonalnych form przez nowe treści. Nowa treść nie przynosi bowiem mechanicznie, w postaci „wizji”, „intuicji” czy „znaku” — gotowych form literackich.

W pracy Kubackiego spotkamy sporo sformułowań wprost wynikających z początkowego stwierdzenia, że konstrukcja jest zasadą ideową. Gdy np. Kubacki dowodzi, że w wypadku *Dziadów* „ich luźna, epiczna, wielowątkowa budowa odbija mieszczański przełom społeczno-polityczny”, co ma świadczyć o ich „rewolucyjnej formie” (s. 208), niech nas tu nie myli słowo „odbija”. Czy przytoczona tu formuła przeczy, jak chce Kubacki, tezom umieszczającym *Dziady* w nurcie „romantyki niemieckiej” lub wywodzącym je z misterii? Nie. Luźna, epicka, wielowątkowa budowa obsługuje i misteria średniowieczne, i wsteczny ruch niemieckiej *romantischer Schule*, i chociażby — *Niedokończony poemat* Krasińskiego, dramat bynajmniej nie rewolucyjny (takie ustawianie wzajemne formy i treści przypomina niedawne dyskusje, czy współczesny poeta może pisać rewolucyjne wiersze nie stosując formy wierszowej Majakowskiego; wiemy, na szczęście, że może).

Lojalnie trzeba przyznać, że Kubacki nie zajmuje postawy konsekwentnie przypisującej określonym formom stałe treści. Znajdziemy w jego książce zdania świadczące o uznawaniu prymatu treści nad formą, jak np. w związku z *Tragiczną historią doktora Fausta*: „Charakterystyczną rzeczą dla przełomu jest występowanie u Marlowa nowoczesnej humanistycznej myśli w starych średniowiecznych jeszcze obsłonach” (s. 158).

Wypowiedziane tu uwagi krytyczne nie mają, rzecz jasna, sugerować jakiegś nie istniejącej „niezależności” formy i treści. Chodzi o stwierdzenie, że stosunek obu kategorii nie jest łagodną „odpowiednością”, lecz przeciwnie walką nowego ze starym, żmudnym poszukiwaniem, nigdy — automatycznym stosunkiem szeroko rozumianych kategorii literackich (jak epika, poetyka epopei, synteza epicko-dramatyczna) do z góry określonych tendencji ideowych.

Interesujące są wywody Kubackiego o burzeniu przez narastającą rewolucję mieszczańską „hierarchii w dziedzinie poetyki”. Punktem wyjścia jest stwierdzenie idące po linii znanych już nam deklaracji metodologicznych: „związek poetyki z grupą, warstwą, klasą jest rzeczą znaną. Droga rewolucji artystycznej jest drogą społeczną” (s. 31).

Exemplifikacje tego stwierdzenia wskazują, że autor waha się między bardzo ogólnikowym traktowaniem związku literatury z życiem społecznym (o tym pisałem) a między ustalaniem stosunku pisarza do klasy społecznej na płaszczyźnie biografistyczno-socjologicznej. Będą to takie np. zdania: „Świeża nobilitacja Brodzińskiego nie ułatwiła mu zajęcia zdecydowanej po-

stawy wobec romantyzmu", czy: „Już L. Siemieński był zdania, że Franciszek Morawski byłby może nawet przeszedł do obozu romantycznego, gdyby nie osobiste stosunki z przywódcami pseudoklasykistycznej opozycji" (s. 31). Po zwróceniu uwagi, że pseudoklasycy warszawscy uważali literaturę romantyczną za sztukę dla pospólstwa, Kubacki twierdzi: „Pseudoklasycy warszawscy atakowali nie założenia nowej sztuki, lecz pozycję towarzyską i sytuację społeczną swych przeciwników: romantycy to »pińskie głowy«, a ich wódz Mickiewicz to »smorgoński poeta«" (s. 32). Kubacki z dobrą wiarą potraktował polemiczne chwytły dziennikarskie jako programowe wyznanie ideowe. Pseudoklasycy nie atakowali społecznej pozycji Mickiewicza w Moskwie ani Mochackiego⁷ w Warszawie, lecz właśnie „założenia", wietrząc za nimi narastającą falę rewolucji i wojny z caratem. Wydaje mi się, że specjalnie historyk literatury powinien mieć w pamięci dobitne słowa Marksa o różnicach, jakie istnieją „między politycznymi i literackimi przedstawicielami klasy a reprezentowaną przez nich klasą"⁷.

Przechodząc pod koniec pierwszego studium bezpośrednio do *Dziadów* Kubacki pisze: „Nieuwzględnienie epickiej genezy dramatu romantycznego stało się powodem wielu nieporozumień w studiach nad *Dziadami* [...] Tymczasem »schematyczność« dziejów Konrada, anonimowość i symboliczność bohatera [...], jego jakby depersonalizacja — to są cechy epickie [...]. Wiczień i Pielgrzym to są symboliczne fazy »uspołecznienia« bohatera indywidualisty, który z Gustawa (czyli z bohatera dramatu osobistego [...]) staje się Konradem, czyli bohaterem narodowym" (s. 34—35).

Z obawy zaś widocznie, by indywidualny bohater narodowy, Konrad, nie stał w sprzeczności z tezą o epickiej genezie i epickiej dynamice rozwojowej *Dziadów* (stąd przecież ma niby pochodzić „uspołecznienie" Gustawa, wiemy, że epika to „ogół", „powszechność"), Kubacki dodaje: „Bohaterem głównym III części *Dziadów* jest zbiorowość: młodzież wileńska, Polska walcząca i cierpiąca, a nawet w pewnym sensie cała ludzkość" (s. 35).

Problematyka *Dziadów*, podobnie jak problematyka genezy dramatu romantycznego, wynika dla Kubackiego z przełomu, jaki dramaturgia przeżyła w XVIII w. Toteż nie moralitety i nie okres drezdeński stworzyły podstawy ideowe *Dziadów*, lecz studia historycznoliterackie i filologiczne, osiemnastowieczne poetyki, a nie mistyczny romantyzm. Poetyki XVIII w. natchnęły Mickiewicza problemem „chrześcijańskiego Prometeusza", z nich też nauczył się on zastępować mitologiczny Olimp bóstwem chrześcijańskim lub najwyższą istotą. Mesjaniczny dramat Mickiewicza powstał ze skojarzenia dwóch planów epopei — ziemskiego i nadziemskiego.

Sądy podane tu w zarysie syntetycznym rozwija Kubacki w dalszych studiach *Arcydramatu*. Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że Kubacki w bardzo nowatorski i radykalny sposób rozprawia się z sądami literaturoznawstwa burżuazyjnego. Tak nie jest. Przesunął on wagę problematyki *Dziadów* z płaszczyzny ich chrześcijańskości i misteryjności w kierunku tradycji oświeceniowych i klasycznych — to prawda. Wypowiedział wiele cennych i odkrywczych sądów o „warsztacie literackim Mickiewicza" — i to prawda, w istocie jednak ogromna praca badawcza autora zużyta jest przede wszyst-

⁷ Marks-Engels, *op. cit.*, s. 255.

kim na wyszukanie nowych dziedzin filiacji i wpływów literackich, na wymianę, przynajmniej częściową, dotychczas ustalonych wzorców *Dziadów* na nowe. Poza te ramy, już przecież przez idealistyczne metody badań *Dziadów* zakreślone, z rzadka w *Arcydramacie* wychodzimy.

Warto jeszcze wspomnieć o swoistej drodze rozwoju Mickiewicza-artysty, jaką nam w wielkim skrócie kreśli Kubacki. Wyznacznikami są dwa „bieguny” twórczości romantyków: dramat i epika. Napisał Mickiewicz epiką *Grażynę*, potem pociągała go równie epika, jak kroniki dramatyczne; śladem ścierania się tych dwóch rzekomych pryncypiów twórczości romantyków jest *Konrad Wallenrod*. Jest on ogniwem w kierunku dramatu romantycznego, syntezy epicko-dramatycznej *Dziadów*. To dramat z epizodami epickimi, a „epicki obraz świata to prymat gromady ludzkiej”, epos jest poetyką zbiorowości, epicka konstrukcja *Dziadów* jest w zgodzie z ideą dramatu, czyli podporządkowaniem „prometejskiej jednostki” służbie narodu i ludzkości. Po *Dziadach* następuje rozkład syntezy epicko-dramatycznej: z jednej strony próby dramatów historycznych, z drugiej — epicki *Pan Tadeusz*.

Schemat ten mówi bardzo mało, nawet gdy weźmiemy pod uwagę, że dla autora szeroko rozumiane kategorie formalne mają określone treści ideowe.

*

Studium drugie zgodnie z tytułem (*Z literackiego warsztatu Mickiewicza*) zajmuje się przede wszystkim techniką budowania przez Mickiewicza dwóch zasadniczych planów dramatu, ich stosunkiem wzajemnym. Wnioski, jakie Kubacki wyciąga z bardzo bogatego materiału porównawczego, nie odpowiadają na ogół bogactwu poruszonych problemów (nie zapominajmy o analitycznym i niejako fragmentarycznym charakterze całej książki). Na plan pierwszy wysuwa się wspomniana sprawa dwóch planów dramatu. Z rozdziału poprzedniego wiemy już, że dwuplanowość dramatu Mickiewicza wywodzi się z poetyki epopei, poprzez poetyki XVIII w. i filologię klasyczną z paralelizmu „metafizyczno-realistycznego” Homera. Kubacki zajmuje się w tym rozdziale planem nadziemskim.

Podkreśla, że klasyczna machina niebieska uległa chrystianizacji od czasów Renesansu; wiek XVIII ostatecznie wprowadził na miejsce Olimpu pogańskiego „mitologię chrześcijańską (świętych, aniołów i diabłów)” — postawiono też wtedy sprawę „dziwności chrześcijańskiej” na płaszczyźnie fikcji literackiej. Cytuje Bodmera. Mickiewicz znalazł teorię i praktykę zagadnienia. Wspomina Kubacki archanioly w *Kartofli*, gdzie indziej powoła się na *Darcebankę*. Ważny dla interpretacji III cz. *Dziadów* wniosek: „Realistyczne założenia poetyki epoki i zamiłowania artystyczne Mickiewicza odbiły się w konstrukcji drugiego planu dramatu: planu nierealnego” (s. 41).

Poetyka epoki ma „realistyczne założenia”, bo, jak cytowałem przedtem: „Romantyzm wyrósł z realistycznych tradycji Oświecenia”.

Twierdzenie o „realizmie” scen nierealistycznych odnosi Kubacki nie tylko do *Dziadów* — w innym miejscu pisze: „[...]nowożytna i ziemska sfera teatru romantycznego zdradza skłonność do odrealniania widowiska; na odwrót, część średniowieczna i zaziemska moeno tkwi w realizmie, jaskrawości i rubasznosci” (s. 109).

Po podkreśleniu i wysunięciu na plan pierwszy „realizmu” scen nierealnych, Kubacki konsekwentnie obniża walor scen realistycznych, „dziedziny historii, wypadków i zdarzeń politycznych”. Czytamy: „Na planie realnym *Dziadów* dzieje się niewiele. W scenie bazylikańskiej czy w Salonie Warszawskim mamy tylko pozory akcji. Bal u Senatora swój ruchowy charakter zawdzięcza technice baletowo-operowej. Natomiast główna i bardzo skomplikowana akcja odbywa się na planie drugim” (s. 41).

Bardzo interesujący wywód Kubackiego wydaje się na pierwszy rzut oka paradoksem: tak też jest w rzeczywistości. Błąd podstawowy, który kryje się w całym naszkicowanym tu wywodzie krytycznym, polega na niesłusznym traktowaniu pojęcia realizmu i elementów realistycznych w dziele literackim. Realizm nie jest kategorią formalno-literacką, którą można rozpatrywać w oderwaniu od funkcji, jaką każdorazowo pełni utwór. Jeżeli u Bodmera postawienie sprawy „widzialności aniołów” jako fikcji literackiej nosi znamiona realizmu, to gdyby nawet Mickiewicz, po stu niemal latach po Bodmerze pisząc *Dziady* potraktował „aniołów, świętych i diabły” jako fikcję literacką w czysto bodmerowskim duchu, to wcale nie musiałoby to świadczyć o „realizmie” poetyki Mickiewicza. A przecież świat niewidzialny w *Dziadach* ma funkcje inne niż fikcja istot „możliwych”. Sugestie jednej techniki w posługiwaniu się cudownościami w *Kartofli*, *Darczance* i III cz. *Dziadów* nie wychodzą, że użycie słów Kubackiego w stosunku do misteryjnej koncepcji naszego dramatu u Niemojewskiej, „poza przypadkowe podobieństwa formalne”.

Technika „cudowności” jest w obu wypadkach inna, bo inna jest każdorazowo jej funkcja w utworach. W *Kartofli* np. gdy Dominik święty, „którego hasłem krzyże, tortury i wojna”, zachwala „chrzest wszczepiony przez Kastyłów szablę” — to funkcja „cudowności” jest prosta: drwina i krytycyzm w duchu racjonalistyczno-wolteriańskim. Ale już w *Dziadach* wileńskich i w *Balladach* zmienia się parodystyczny stosunek do „cudowności”, do „świata niewidzialnego”: celowo stosowane kryteria moralności ludowej są dogodniejszym orężem protestu społecznego młodego Mickiewicza niż stępione tradycje zeszłowiecznego racjonalizmu. *Dziady* drezdeńskie są utworem znacznie bardziej skomplikowanym od utworów okresu „przełomu romantycznego”, tym bardziej mało przydatny jest dla ich badania schemat, wedle którego miernikiem „realizmu” będzie obecność lub brak elementów literackich tradycji XVIII wieku.

Czy mamy w części III *Dziadów* do czynienia z techniką „cudowności chrześcijańskiej” postawionej na płaszczyźnie „fikcji literackiej”, racjonalistycznej drwiny? Nie. I wtedy gdy Mickiewicz idealistycznie formuluje postulat wiary we „wpływ świata niewidzialnego” na świat realny, i wtedy gdy Senator powoła się na swój „autorytet” w dziedzinie wiary: „Cesarz księży nie wzbrania, owszem sam posyła”, a od siebie doda, że „nikt jak ja religii nie ceni, nie lubi” — to w obu wypadkach geneza problematyki religijnej nie sprowadzi się do filiacji literackich. Nie w poetykach i nie w użyciu przez Mickiewicza tego lub innego schematu literackiego, ale w realnych problemach, jakie stanęły przed naszym życiem narodowym po klęsce 1831 r. należy szukać genezy ideowej i scen „realnych” i „nierealnych”.

Kubacki przesuwając sceny ziemskie dramatu na drugi plan — odmawia im „akcji”, posługując się chyba konwencjonalnym pojęciem intrygi dramatycznej.

nej, „dziania się”, „ruchowego charakteru”. Jest to tak samo niesłuszne, jak przypisywanie scenie u Senatora charakteru baletowo-operowego. *Dziady* są dramatem politycznym, w „realnych” scenach ziemskich mamy do czynienia z daleko idącym skrótem. Sceny są bardzo celowo dobierane, brak prawie motywacji indywidualnych losów bohaterów, zastępuje ją motywacja polityczna i ideowa, odwołująca się do znanej ówczesnemu czytelnikowi sytuacji w kraju przed wybuchem powstania 1830. Mickiewicz potrafił ukazać w kilku skrótowych scenach najbardziej typowe rysy narastającej przed r. 1830 rewolucji szlacheckiej. Ta typowość będzie zasadniczą miarą realizmu *Dziadów*, od tego, a nie od rzekomego „odbicia realistycznych założeń poetyki epoki” należy zacząć, gdy się ustawia wzajemny stosunek „dwóch planów” utworu.

Kubacki zastanawia się, czy „plan nierealny” jest planem fantastycznym jak w typowym dramacie romantycznym, czy planem metafizycznym jak w moralitecie i misterium. Odrzuca obie możliwości; pisze: „Jest to dramat psychologiczno-moralny, dla którego nie potrzeba szukać wzorów średniowiecznych, które zresztą nie mogą wyjaśnić oryginalnego, nowoczesnego dzieła Mickiewicza. Poetyka klasycystyczna знаła typ podobny nazywając go »dramatem filozoficznym«. Tematem takiej »akeji« była zmiana poznania albo zmiany pożądań i charakteru” (s. 41–42).

Obserwujemy znaną już nam tendencję Kubackiego do zamiany jednego wzorca literackiego innym wzorcem. Lecz formuła „dramat psychologiczno-moralny” nie wyjaśni nam stosunku „scen nierealnych” do polityki i historii. Ziemskie sceny *Dziadów* mimo swej skrótowości, a i symboliki, w typowy sposób obrazujące elementy narastania rewolucji w dziesięcioleciu przedpowstaniowym, są realną podstawą, z której wyrasta „metafizyczna nadbudówka” scen planu nierealnego. Proces ukazany na jednym planie rozwija się dalej „przed trybunałem niebieskim”. Jaki proces? O byt narodowy, o podstawy tego bytu wstrząśnięte klęską powstania listopadowego. Mickiewicz pisze *Dziady*, gdy zarysowana przez niego w scenach „realnych” linia rewolucji narodowej osiągnęła swój punkt szczytowy i załamała się. W słowach Kubackiego o „zmianie poznania” tkwi jądro prawdy. Konrad prawuje się z Bogiem nie tylko o klęskę narodową, ujawnia jednocześnie swą słabość, słabość indywidualisty, samotnego i dumnego „zbawcy” narodu. O jego słabości, o słabości patriotów sprzed roku 1830 świadczyła klęska powstania. Nie tyle klęska militarna we wrześniu 1831 r., co ich klęska polityczna już nazajutrz po wybuchu, w dniu 29 listopada.

Metafizyczny dramat Konrada w *Dziadach* jest kontynuacją i rozwinięciem narodowego i społecznego dramatu naszkicowanego w typizujących sytuację scenach „planu ziemskiego”. Tak wygląda ich wzajemny stosunek.

Kubacki ten stosunek odwraca, analizuje „metafizykę” *Dziadów* w abstrakcji, w oderwaniu od jej podstawy, niesłusznie zepchniętych na plan drugi scen realnych, bezpośrednio wiążących się z problematyką polityczną. Oczywiście, historyzmu i społeczno-politycznej funkcji scen realnych nie potrafimy ocenić, jeżeli historyzm ich potraktujemy „dosłownie”, odnosząc sprawę do wąskiego filomackiego podwórka. Na szersze, typizujące traktowanie zagadnienia wskazuje sam Mickiewicz, gdy wprowadza pozornie słabo z dramatem młodzieży związaną scenę Salonu Warszawskiego.

Możemy zadać sobie pytanie, czy „metafizyczna” kontynuacja dramatu politycznego, poruszającego najbardziej realne zagadnienia narodowego bytu, nie świadczy o ograniczeniach realizmu Mickiewicza, o niemożliwości postawienia na „planie realnym” dalszego rozwinięcia dramatu? Niewątpliwie tak. Słuszny i niesłychanie nowatorski w 1832 r. atak na podstawy ideowe samotnego bohatera, dumnego zbawcy narodu, przybiera formy metafizycznego sporu o granice poznania, o sens rozwoju historycznego; wnioski krytyczne, kontrargumenty Mickiewicza przybierają formę opatrnościowych wizji mesjanicznych. Nie ułatwia to zrozumienia utworu, świadczy o tym, jak skomplikowany był proces przełamывania i krytyki dotychczasowego stosunku do zagadnienia wolności politycznej i społecznej narodu, który ujmujemy w skrótowej formule „rewolucjonizmu szlacheckiego”. Z tego też punktu widzenia, wydaje mi się, jedynie słusznie możemy oceniać idealizm historiozofii III cz. *Dziadów*, stosunek do opatrności, która w ogniu Konradowej walki o „rząd dusz” staje się nie wrogiem, lecz sprzymierzeńcem przyszłej, nieuchronnej „wojny ludów”, rewolucji.

„Z punktu widzenia materializmu prymitywnego, zwykłego, metafizycznego, idealizm filozoficzny jest tylko bzdurą. Przeciwnie, z punktu widzenia materializmu dialektycznego idealizm filozoficzny jest jednostronnym, przesadzonym[...] rozwinięciem[...] jednego z drobnych rysów, jednej ze stron, krawędzi poznania do absolutu[...] — czytamy Lenina w Zeszytach Filozoficznych. — Poznanie człowieka nie jest (*respectively* nie kroczy) — czytamy dalej — linią prostą, lecz linią krzywą, nieskończenie bliską szeregowi kręgów spirali” [podkr. autora]”⁸.

Atak na racjonalizm ma swe uzasadnienie społeczne i polityczne. Formy tego ataku świadczą o sprzecznościach ideowych postawy Mickiewicza — możemy w pewnym stopniu mówić o „idealistycznym regresie” nie tylko od czasów młodzieńczego racjonalizmu, ale i od postawy zajętej w *Konradzie Wallenrodzie*; ale motywując ten *sui generis* regres nie należy ani przez chwilę zapominać, że jest on jednocześnie świadectwem nowego, wyższego etapu poznania dynamiki życia narodowego, że w idealistycznej postawie filozoficznej Mickiewicza w *Dziadach* „jednostronnie” i w osłonie dyskusji metafizycznej znalazło to swoje odbicie.

Kubański zbyt ogólnikowo przeciąga linię między racjonalizmem, będącym dla niego synonimem postępowości, a walką z nim, motywowaną patriotyzmem Mickiewicza. W konkluzjach końcowych książki czytamy: „Jako człowiek postępowy i natura bojowa był Mickiewicz racjonalistą. Jako patriota zaś zwalczał racjonalizm, który służył interesom zaborców” (s. 216).

Niesłuszna jest sugestia, jakoby patriotyzm Mickiewicza stał w sprzeczności z jego rewolucjonizmem i postępowością społeczną. Przeciwnie — głęboki patriotyzm podyktował Mickiewiczowi społeczną krytykę ograniczeń szlacheckiego rewolucjonizmu. Właśnie patriotyzm pomógł potem, u progu Wiosny Ludów, zerwać z nierewolucyjną, wsteczną postawą mistrza Andrzeja. Postępowości i rewolucyjności w tej epoce nie można utożsamiać z osiemnastowiecznym modelem racjonalizmu. „Poznanie ludzkie nie kroczy linią prostą” — a doszukiwanie się realizmu w scenach *Dziadów*, w jakich

⁸ Cyt. za W. I. Leninem, *Marks, Engels, marksizm*. Warszawa 1949. s. 244.

rzeczywiście odbija się realna problematyka (choć w postaci zamaskowanej), na tej zasadzie, że wykrywamy w nich elementy tradycji osiemnastowiecznej „fikcji literackiej”, nie wiele nas zbliży do rozwiązania problemu.

Kwestionując założenia Kubackiego o ile idzie o genezę i sens ideowy dramatu Mickiewicza, nie trzeba lekceważyć wyników jego badań szczegółowych. Są one często odkrywcze, acz ich cenę w znacznej mierze zmniejsza fakt, że autor stale tkwi w magicznym kręgu wpływów i filiacji literackich. Chodzi mu o „ustalenie konkretnych związków między faktami historyczno-literackimi”, zapomina, że ustalenie najbardziej nawet konkretnych związków między takimi faktami jest w wyjątkowych tylko wypadkach podstawą do ich objaśnienia i oceny.

Kubacki idąc śladami badań Pigionia i Borowego starannie wyszukuje związki między użytymi przez Mickiewicza „warsztatowymi” elementami „teatralizacji przelomu wewnętrznego” Konrada, a współczesnymi, obiegowymi wówczas teoriami. Tak ma się np. rzecz z odbiciem, jaki znalazła w *Dziadach* popularna w XVIII i początkach XIX w. dyskusja między fizjologiczną i idealistyczną teorią snu. Objaśnienia roli snu w *Dziadach* stoją w oczywistej łączności z magnetyzmem, okultyzmem i teoriami teozoficznymi, nie są wzorowane na koncepcjach średniowiecznych. Szkoda, że Kubacki nie spróbował przy tej okazji wyjaśnić, dlaczego Mickiewicz opowiedział się za idealistyczną koncepcją snu, jaki to ma związek z opatrnościowymi wizjami przyszłości narodu, z przeświadczeniem, że opatrność jest „sprzymierzeńcem” rewolucji. Okazałoby się, że funkcja idealistycznej koncepcji snu w *Dziadach* nie pokrywa się bez reszty z jej reakcyjną funkcją naukową.

Po przedstawieniu „krótkiego rodowodu literackiego” motywu snu Kubacki stwierdza: „W świetle przytoczonych tekstów literackich [...] dzieje Konrada są przykładem zarówno typowości, której wyrazem jest pewien schemat literacki, jak realizmu psychologiczno-obyczajowego” (s. 48).

Typowości dziejów Konrada, którą Kubacki najnieślusniej równa ze „schematem literackim”, nie odnajdziemy na kartach książek, ale przez zestawienie z historią polityczną i społeczną narodu. Kategorii „typowości” i „realizmu” nie można, jak już wspomniałem, traktować w oderwaniu od ideologii, mówiąc o typowości zawsze myślimy o typowości społecznej przedstawianych zjawisk, a nie o schemacie literackim.

Kubacki gromadzi obfity materiał porównawczy w związku z „sakralnym charakterem” motywu Bożego Narodzenia i Wielkanocy, motywu wtajemniczenia, przemiany duchowej — rozpatruje wątki eschatologiczno-chrześcijańskie, masonskie, teozoficzne, zastanawia się nad motywem „upokorzonej dumy”. Znowu brak nam interpretacji, odpowiedzi na pytanie, skąd właśnie po upadku powstania w takim nasileniu pojawia się u Mickiewicza motyw „przemiany duchowej”, „upokorzenia”, dlaczego łączy się z ogromnym wpływem patriotyzmu, wiary w naród, w nieuczzone rozumy wierzących „prostaczków”.

Zainteresowania badawcze Kubackiego stale zmierzają w kierunku rewizji dotychczasowych prac o wpływach, jakie na *Dziady* mogły oddziaływać i zastąpieniu ich nowymi kręgami filiacyjno-genetycznymi. Tak będzie w wypadku, gdy Kubacki stwierdza w *Dziadach* „ślady świadomej stylizacji misteryjnej”, lecz nie w duchu tradycji średniowiecznych, ale „starożytno-teozoficznej”.

Za konstatacją tak ważnej dla problematyki *Dziadów* sprawy znowu nie idzie interpretacja, zbadanie, jaką funkcję pełni określony typ stylizacji w dramacie.

Przy takim traktowaniu zagadnienia grozi autorowi stale możliwość odwrócenia się od „realnego kontekstu społeczno-politycznego”, wedle jego własnego określenia, do badania „czystego” warsztatu. Znamienna jest w tym wypadku uwaga przy stwierdzeniu, iż „komórką mesjaniczną *Dziadów* jest myśl misteryjna o śmierci jako drodze do nowego życia”. Czytamy tam: „Pasja narodowa z *Widzenia ks. Piotra* i jej biblijno-kabalistyczne egzegezy odwróciły uwagę od misteryjnej tradycji i literackiego warsztatu Mickiewicza” (s. 54).

Kubacki nie popada w kabalistyczne egzegezy Mickiewiczowskiego profetyzmu — to prawda, ale czy nie ma tu tendencji do odwracania się od „narodowych pasji” *Dziadów* w stronę jednostronnego badania warsztatu literackiego Mickiewicza? I wtedy, właśnie na płaszczyźnie „literackiego warsztatu”, obok „mesjanicznej komórki *Dziadów*” (odrodzenie przez śmierć), na jednej płaszczyźnie znajdzie się i klasyczny motyw Akteona i młodzieńczy *Tukaj*. Właśnie brak badania funkcji ideowej motywów sprawia, że obok mało interesującej wzmianki, że wizja szarpania ciała Bajkowa jest „odmianą motywu Akteona”, niknie godna rozwinięcia analogia z mękami piekielnymi, na jakie Dante skazywał swych politycznych wrogów.

Po przeglądzie różnych elementów i literacko-misteryjnych tradycji mistycznych szlotek i ekstaz Konrada i ks. Piotra. Kubacki dochodzi do jednego z ważniejszych stwierdzeń swej książki: „Rozważania te pozwalają nam na konkretnych przykładach przez analizę zaniedbanych a wielce charakterystycznych motywów oświecić wkład bezpośredni i pośredni misteryjnej pogańskiej starożytności do dzieła o moralnym odrodzeniu Konrada, czyli o »chrześcijańskim Prometeuszu«” (s. 61).

Wspomniane tu elementy pogańsko-misteryjne znalazły odbicie w Renesansie i Oświeceniu. Jest to znana już nam linia dowodzenia autora *Areydratu*, która stara się ukazać możliwie wiele związków *Dziadów* z tradycjami wieku XVIII, atakując jednostronne wywody genetyczne, wiążące utwór z tradycjami średniowiecznymi.

Motywy i wędrujące przez różne epoki „symbole” stają się w interpretacji Kubackiego elementami niezwykle doniosłymi dla genezy *Dziadów*; czytamy między innymi: „Przedstawiona symbolika odrodzenia moralnego — dziecięstwo boże, nowa młodość, nowe życie — rozwiązuje równocześnie zagadnienia konstrukcyjne *Dziadów*, tłumaczy połączenie dramatu osobistego z dramatem politycznym, powiązanie klęski powstania listopadowego z procesem filareckim przez regres do młodości, przez przeniesienie się wspomnieniami w krainę pamiątek” (s. 62).

A więc: nie „mesjaniczna komórka” doczekała się wyjaśnienia, ideologicznej interpretacji, lecz przeciwnie, sama „wyjaśnia”. Tłumaczy w szczególności „regres do młodości”, stąd dalsze konsekwencje konstrukcyjne i ideowe. „*Dziady* są dziełem wspomnień” (s. 65) — pisze Kubacki. Na ten regres miały się złożyć, obok idei starożytnych misteriów i teorii teozoficznych, jeszcze pierwiastki romantyczne, ideał dojrzałości męża i prostoty dziecka, wreszcie moment psychologiczny: poczucie winy wobec powstania. *Dziady* w takiej interpretacji są „ekspiacją i rekompensatą”. Pojawił się więc obok

genetyki literackiej, wpływów, także moment realnego związku *Dziadów* z historią; ale jakże ubogi, zwięzły do przeżyć „skruchy”. Kubacki nie bierze pod uwagę kwestii, dlaczego Mickiewicz, pisząc *Dziady*, będące przecież bezpośrednią reakcją na klęskę powstania, tematycznie nawiązuje do ruchu przygotowującego powstanie, rysuje go w kilku skrótowych, typizujących obrazach. Odpowiedź na to pytanie wymagałaby wyjścia poza krąg dociekań genetycznych, poza tradycje i wątpliwą psychoanalitikę.

Przy okazji niefortunnego wywodu o przyczynach „regresu” znajdujemy bardzo cenną uwagę o pokrewieństwie „mędrca” z *Romantyczności* ze Stwórcą atakowanym w *Improwizacji*. „Bóg w *Improwizacji* wyrósł na protektora Oświecenia [...]. To jakby Śniadecki w metafizycznej projekcji” (s. 64). Uwagę można by bardzo interesująco rozwinąć i wyjaśnić bardziej szczegółowo, z jakimi konkretnymi problemami mamy do czynienia w „metafizycznej projekcji” dyskusji w *Improwizacji*. Dałoby się chyba ustalić, że „fałszywy” Stwórca atakowany przez Konrada, protektor absolutyzmu i „świętego przymierza”, a „prawdziwa” Opatrzność, ukazująca nowe drogi narodu, „sprzymierzona” z ideą rewolucyjnego wyzwolenia narodów, to pojęcia bynajmniej nie jednoznaczne dla Mickiewicza.

*

Kolejne, trzecie studium (*Symbole i komentarze*) poświęcone jest problematyce „realnego planu dramatu”.

Najpierw sprawa głównego bohatera, Konrada. Krytyk stwierdza niedostateczność motywacji tej postaci w samym tekście: „Rola tytułowa nie tłumaczy się dostatecznie jasno” (s. 66).

Interesujące w szczegółach poszukiwania pierwowzoru Konrada, ideowych elementów, jakie się na tę postać złożyły, nie idą, mym zdaniem, słuszną drogą. Kubacki rozważa, o ile Konrad jest kontynuacją postaci Gustawa, a obaj literackimi sobowtórami Mickiewicza, o ile na tę postać złożyły się cechy ideowe innych osób z otoczenia poety (Czeczot, Jankowski) — badania rozszerza na jeszcze jedną kategorię pierwowzorów, motywy literacko-ideowe tego typu, co „upiór-zemsta”, „upiór-pieśń”, „Tyrtusz-Halban”. Tą drogą nie będziemy mogli dotrzeć do sedna zagadnienia: do ustalenia, o ile Konrad jest postacią typową, o ile można go nazwać typowym przedstawicielem ruchu rewolucyjnego tego okresu. (Nie myślę tu o pojęciu typowości jako schematu, szablonu literackiego, a więc w znaczeniu użytym przez autora *Arcydramatu*). W ideologii Konrada, podobnie jak w kryzysie tej ideologii, skupia się wiele centralnych zagadnień — żywotnych i dla Mickiewicza, i przede wszystkim dla ówczesnego bytu naszego narodu. To świadczyłoby za typowością postaci. Z drugiej jednak strony, czy można mówić o typowości wobec bardzo daleko idącej „skrótowości symbolicznej” Konrada? wobec eliminacji cech indywidualnych do takich granic, że Konrad przestaje być pełną, żywą postacią? Badanie utrudnia niepomniernie fakt, że najważniejsze bodaj dla interpretacji postaci bohatera problemy nie są traktowane wprost, lecz są, użyję tu trafnego sformułowania Kubackiego, „metafizycznymi projekcjami” spraw realnych.

Miedzy uwagami syntetyzującymi zawartość omawianego studium wspomina Kubacki o wyzyskaniu w swej pracy „zdobyczy metody filologicznej,

biograficznej i komparatystycznej dla głównego celu badawczego, jakim jest poznanie dzieła w żywym kontekście społeczno-politycznym". Dalej, krytykując dotychczasowe badania genezy polskiego mesjanizmu, pisze: „To, co było sprawą fikcji literackiej, okazało się zagadnieniem politycznym, wyrazem programu społecznego” (s. 209).

Postulowany „żywy kontekst społeczno-polityczny” przybiera w praktyce badawczej Kubackiego formy dość osobliwe. Gdy pisze on o ogólnych ideałach epoki, z jakich wyrastali filomaci i cytuje przy okazji zdanie z encyklopedii Sulzera o „tyrtejskim” powołaniu poety, to wniosek wygląda tak: „Późniejszy rozwój wielkiej poezji romantycznej i kierunek społeczno-polityczny, jaki mu nadał Mickiewicz, zwykli historycy literatury łączyć jednostronnie z porozbiorową i popowstaniową sytuacją Polski, nie doceniając należycie wszechstronnej pracy przygotowawczej, jakiej dokonał w tej dziedzinie wiek osiemnasty” (s. 72).

Zestawienie obu twierdzeń jest wymowne. Nie będziemy kruszyć kopii o zasługi i błędy krytyki burżuazyjnej w stosunku do genezy mesjanizmu polskiego. Jeżeli jednak tendencję do wiązania „rozwoju” i „społeczno-politycznego kierunku” romantyzmu polskiego z życiem narodu po 1795 r. nazwie Kubacki tendencją „jednostronną”, to trzeba zapytać, jak nazwać tendencję do wiązania tego rozwoju z ogólnoeuropejskimi tradycjami sprzed 1795? Nie myślę przeczyć istnieniu tych tradycji oraz ich bardzo doniosłej roli. Trzeba jednak wyraźnie odgraniczać bojowe tradycje oświeceniowe od teozoficznych, tradycje jakobińskie od mdłego racjonalizmu „liberalnej opozycji” po roku 1820. Najważniejsze zaś, trzeba hierarchizować zjawiska rozpatrywane jako wyznaczniki dynamiki rozwoju literatury. I Sulzer, i „estetyczna spekulacja” całego XVIII w., plus tradycje teozoficzne i pogańsko-misteryjne, nie są nawet w drobnym ułamku tak decydującym dla rozwoju polskiego romantyzmu wyznacznikiem, jak powstanie i klęska 1830–1831 r. Nie mówię już o „wyznaczniku” tego wymiaru, co utrata bytu narodowego. Nie wiemy bynajmniej wszystkiego o związkach literatury tego okresu z centralnymi problemami życia narodowego. Nie znaczy to, by nie trzeba było badać i innych uwarunkowań rozwoju naszej literatury, właśnie np. tradycji XVIII w. Ale podstawowe jakieś wyczucie problematyki historycznej powinno powstrzymać autorów od formułowania zdań o „jednostronności” wiązania literatury narodowej „z sytuacją Polski”.

Wąska, „warsztatowa” płaszczyzna badawcza sprawia, że liczne polemiki z krytyką burżuazyjną, idące zwykle nawet w słusznym kierunku, są niedopowiedziane do końca, często wręcz pozorne. Po stwierdzeniu w *Dziadach* (cz. III) „regresu do młodości”, tym staranniej doszukuje się Kubacki źródeł dramatu w tradycjach okresu filomackiego, w kręgu wpływów filologii klasycznej i Oświecenia. „Dotąd mesjanizm w badaniach historycznoliterackich zamykano w obrębie wpływów biblijnych” — pisze Kubacki. — „Tymczasem historia upoważnia nas do rozszerzenia zakresu tego zjawiska i pozwala obok wymowy prorockiej postawić Demostenesa jako wzór natchnionej inwektywy politycznej” (s. 88).

Polemika z krytyką burżuazyjną polega i w tym wypadku na podstawieniu jednego wpływu na miejsce drugiego (a nawet równoległym ich traktowaniu). Już wspominałem, że wpływ Demostenesa jest bardzo znamienity,

ma Kubacki rację, gdy przypomina nam jako fakt ważny zamiar pisania przez młodego Mickiewicza tragedii o sławnym mówcy, równie słusznie wskazuje na ideologiczne przyczyny przynaglań do kończenia tragedii ze strony filomackich przyjaciół poety. „Studia filologiczno-historyczne przechodziły w politykę” (s. 79) — zgoda, ale dlaczego? właśnie w Polsce w latach kryzysu 1818—1822? Przecież rewolucjonizowały się wszystkie koła młodzieżowe nie dlatego, że interesowano się Demostenesem, Brutusem i filologią klasyczną (wspomniana przez Kubackiego Dekada Polska pisała z entuzjazmem o Brutusie „tyranobójcy”, jej główny redaktor, Wiktor Heltman, miał zamiar popularyzować „życie i dzieła pisarzy starożytnych”). Odwrotnie, specjalne zainteresowanie wolnościowymi tradycjami literatury klasycznej wyrastało z faktu rewolucjonizowania się kół młodzieżowych, przechodzenia ich od form pracy oświatowo-samowychowawczej do form konspiracji politycznej. Zachwyt nad Demostenesem ma w kołach filomackich sens polityczny. Równie słusznie wskazuje Kubacki na żywe wśród filomatów tradycje schyłku niepodległości i Kościuszki. Ale zjawiska tego nie wyjaśni się w kategoriach wpływów i tradycji, przeciwnie, zjawiska takie wymagają wyjaśnienia, analizy konkretnej sytuacji, która sprawiała, że np. tradycja Demostenesa mogła być żywa i miała postępowy sens polityczno-ideowy. Pseudowyjaśnieniem jest powołanie się na fakt, że sytuacja Aten i Rzeczypospolitej była podobna. Na tę wątpliwą analogię już współcześni się powoływali. A jeszcze przedtem Orzechowski. A więc nie tylko wyraziciele rewolucyjnych tendencji. Nie ma żadnego „tyrtejsko-demostenesowskiego” nurtu wolnościowego w ogóle, łagodnie idącego przez wieki. Są natomiast sytuacje, jak w wypadku filomatów ok. 1820 r., że narastający ruch narodowo-wyzwoleńczy objawia się, między innymi, poprzez powołanie się na te lub inne wzory „inwektywy politycznej”.

Odbiegliśmy w toku tych rozważań od problematyki *Dziadów* cz. III. Nie podobna się bowiem z autorem zgodzić, by: „Mesjanizmem demostenesowsko-woronieczowskim oddychało grono filomackie na długo przed *Księgami Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego* oraz *Dziadów* częścią trzecią” (s. 87), a więc, by istniała prosta linia od filologiczno-wolnościowych zainteresowań filomatów do genezy *Dziadów* cz. III. Trzeba też wspomnieć, że jeżeli terminem „mesjanizm” obejmujemy i Demostenesa, i Woronicza, i *Księgi*, to stanie się on tak ogólnikowy, że przestanie być terminem wyjaśniającym i straci przydatność. Warto od razu zastanowić się nad często przewijającym się na kartach *Arcydramatu* terminem „tyrteizm”. Objaśniając symbol obrazu kruka (bardzo chyba trafnie jako symbol klęski, zapowiedź rewizji poglądu na świat, programu narodowego i romantycznego „nadczołwieczeństwa”) Kubacki pisze: „Świadomie mówię o symbolu tyrtejskim, zamiast pisać o symbolu walki narodowej, albowiem tyrteizm jest pojęciem szerszym. Jest to głęboki nurt wolnościowy, idący poprzez myśl filozoficzną, społeczno-polityczną i literacką osiemnastego stulecia” (s. 102).

Kubacki przekłada termin szerszy, ogólniejszy nad bardziej precyzyjny. A przecież wiemy, że jeżeli termin „realizm” użyty ogólnie jest mało precyzyjny, to już termin „realizm krytyczny”, „realizm typu szekspirowskiego” itp. mają dużą wartość dla badań historyczno-literackich. „Tyrteizm typu osiemnastowiecznego”, mieszczący się w ramach jeszcze bardziej ogólnego pojęcia, tyrtejskiego wątku „pogańskiego” i z nim zamiennie używany, nie

jest terminem dogodnym dla analizy *Dziadów*. Przez swą ogólnikowość i odwoływanie się do osiemnastowiecznych i starszych tradycji tym bardziej przyczyni się do abstrakcyjnego, „warsztatowego” traktowania elementów składających się na budowę Mickiewiczowskich *Dziadów*.

Bardzo dokładnie analizuje Kubacki stosunek *Dziadów* do Mozarta a szczególnie ich stosunek do słynnych oper tego kompozytora, *Wesela Figara* i *Don Juana*. Mozart był ulubionym kompozytorem Mickiewicza, z autografu kórnickiego *Dziadów* wiemy, że „dawna nuta”, przy której Konrad improwizuje u Bazylianów, to znana aria *Non piu andrai* z pierwszego aktu *Wesela Figara*. Wspomniane dwie opery Mozarta wywarły, zdaniem Kubackiego, pewien wpływ bezpośredni na *Dziady*. Podstawą dla zależności jest stwierdzenie wspólnoty ideowej, głębszej niż osobiste muzyczne upodobania Mickiewicza. *Don Juan* łączy bowiem w sobie „w formie wysoce dramatycznej żywioł ziemski z żywiołem nadzmysłowym”. Kubacki wskazuje na pokrewieństwa wątku *Don Juana* z problematyką Fausta. „W *Don Juanie* Mozarta otrzymaliśmy jak gdyby syntezę klasycznego prometeizmu i mistycznych pierwiastków pochodzenia barokowego” (s. 91); w starej legendzie o Don Juanie dokonało się „uchrześcijanienie motywu Prometeusza, o czym podobno marzył Mickiewicz”. Linie przecięć koncepcji *Dziadów* z motywem *Don Juana* i *Fausta* wyznacza Kubacki na tak obszernym polu ogólnych analogii literackich, że pozbawia je jakiegś możliwej konkretyzacji krytycznej.

O ile idzie o *Wesele Figara*, szczególną, „ideologiczną rolę” przypisuje Kubacki wspomnianej arii barytonowej Figara, *Non piu andrai*. Aria ta, której i tekst włoski, i opis akompaniamentu znajdujemy w *Areydramacie*, zawiera „pobudkę tyrtejską i znany nam już z twórczości Mickiewicza temat przekształcenia się kochanka w żołnierza” (s. 92).

To ten sam krąg „rekompensat literackich”, co scena pożegnania Tadeusza z Telimeną, a przedtem przemiana „kochanka Aldony” w wojownika. „Aria *Non piu andrai* stanowi człon ukrytej w *Dziadach* spowiedzi” (s. 93). Kubacki obszernie wywodzi, że „winę erotyczną” Mickiewicza wobec sprawy narodowej („w czasie powstania pędził żywot Mozartowskiego Cherubina”) można rozszerzyć z Ankwiczówny (tego „dowiódl” Blüth) na pobyt w Wielkopolsce. Dodatkowo wiąże się jeszcze z Mozartem przez występowanie w *Dziadach* „motywu Komandora” z *Don Juana* (piorun i przestrogi w scenie bału u Senatora).

W tym fragmencie swej pracy Kubacki podąża, niestety, za „najlepszymi” windakiewiczowskimi tradycjami nauki o genetyce literackiej, kojarzenia wątków literackich „jako takich”. Jaskrawo to widoczne przy szczególnie niefortunnym powołaniu się na scenę pożegnania Tadeusza z Telimeną (choć *mutatis mutandis* scena ta ma mimo wszystko więcej wspólnego z arią *Non piu andrai* niż *Dziady*). Co do tekstu cytowanej arii, to jest on nieco rozwiniętym i upatetycznionym odpowiednikiem sceny 10 z aktu I *Wesela Figara* Beaumarchais. Upatetyczniony chociażby przez krótką – dobitną formę wierszową. Za oryginałem pozostał charakter żartobliwej przestrogi, dawanej na drogę lekkomyślnemu Cherubinowi, trochę rozczulenia nad niepewnymi losami tego dziecka. „Tyrteizmu” tu tyle, co i w reszcie komedii Beaumarchais. A muzyka? Aria jest rzeczywiście znacznie bardziej bojowa, pełna szlachetnego patosu, dobitniejsza niż tekst. Muzyka Mozarta (z 1785!) wspaniale

odpowiada, jeżeli tak można w ogóle zestawiać, rewolucyjnemu rozmachowi genialnej komedii. Czy nie dałoby się zestawić na tej płaszczyźnie muzyki Mozarta z Konradową pieśnią zemsty? Być może, chociaż brak nam obecnie kryteriów porównawczych.

Po bardzo dowolnych analogiach „mozartowskich” omawia Kubacki symbol kruka z tzw. małej *Improwizacji*. Znajdujemy tu bardzo ciekawą uwagę o metodzie badania symbolu literackiego, którą ze względu na jej przydatność praktyczną zacytuje w większym fragmencie: „Chybione próby interpretacyjne nie powinny nas zniechęcać ani tym mniej uprawniać do odrzucenia a limine wszelkich prób rozwiązywania poetyckich symboli pod pozorem, że nie zawsze mogą być ścisłe. Są okresy literatury, w których symbole grają dużą rolę jako środki wyrazu, aprioryczna tedy niechęć do tego rodzaju badań byłaby krzywdą dla wielu dzieł[...]. Są symbole, których zbadanie pogłębia znajomość dzieła, i są takie, których rozwiązanie, gdyby się udało, spłycałoby wartość literacką dzieła. Do ostatniego typu należy sławne »czterdzieści i cztery«. Badanie to będzie metodologicznie błędne bez względu na zastosowane metody, albowiem sens artystyczny tego symbolu wymaga, żeby on pozostał nierozwiązany[...]. Mickiewicz w profetycznej części dramatu dał próbkę stylu profetycznego — tak powinien brzmieć rzeczowy komentarz” (s. 96—97).

Co oczywiście nie zwalnia od obowiązku wyjaśnienia, dlaczego i po co jest w *Dziadach* „część profetyczna”, i jaką pełni funkcję. A o tym już Kubacki nie wspomina, dodaje tylko, „że tego stylu nie podszeptała mu muza, lecz że wzorował go na istniejących językach prorockich”.

Genetyczne badanie obrazu kruka prowadzi Kubackiego do trafnego wniosku, że to „motyw heroizmu, Farysowej walki”, podjętej w nierównych warunkach z przeciwnikiem usymbolizowanym na bajecznego Simurga, ptaka-górę. W konkretnym wypadku *Dziadów* Farys-Konrad nie pokonał kruka, „zawiodło Mickiewiczowskiego bohatera »potężne oko«, o którym pisał Wacław Borowy. Farys ma za sobą bolesne doświadczenia z powstania listopadowego, nie z poetyckiej, lecz z historycznej próby sił” (s. 99)⁹.

Wyjaśnienie symbolu, powiązanie go z realnym tłem społecznym, na którym rozwija się symbolika *Dziadów*, pozwoliło Kubackiemu na trafne umieszczenie małej *Improwizacji* w kontekście dramatu jako ważnego ogniwa „ideowo-poetyckiego” między Konradową pieśnią zemsty i *Improwizacją*.

Niestety, takiej właśnie konkretyzacji w rozwiązywaniu symboliki *Dziadów* brak dalszym, bardzo interesującym rozważaniom o kojarzeniu przez myśl oświeceniową walki politycznej z buntem religijnym (to problem „Boga-cara” z *Improwizacji*). Bunt Konrada „nie jest wynalazkiem Mickiewicza”, to „truzizm deistyczno-racjonalistyczny”. „Deista pod obuchem katastrofy narodowej zbuntował się przeciw Bogu[...]”. Deistyczne stanowisko protestującego przeciw Opatrzności Konrada Mickiewicz „kompromituje”, przeciwstawiając mu mesjanizm ks. Piotra, „rozpaczlivą, ostateczną postać obrony przed zwątpieniem w sens bytu” (s. 104).

⁹ Przy omawianiu symbolu kruka Kubacki przytacza inne obrazy czarnego ptaka, „symbolu niewoli politycznej” w poezji polskiej tego okresu: wiersz Goszczyńskiego *Powstanie 29 listopada*; *Hymn* Słowackiego, fragment z *Wacława dziejów* Garczyńskiego — o reprezentatywności tego typu symboliki w tym okresie świadczą wiele utworów. Do cytowanych przez autora można dodać np. *Sępa Sybiru* Goławskiego.

Z jednej strony mamy więc deistyczne, bojowe tradycje buntu przeciw Opatrzności, załamane przez klęskę narodową i „skompromitowane” przez Mickiewicza, z drugiej — mesjanizm. Nie tylko „prometejski” deistyczny bunt wywodzi się z wieku XVIII, również mesjanizm: „Przezwyciężenie nacjonalizmu, przebaczenie carowi, pojednanie ofiar z katem to mistycznie zamaskowany powrót na kosmopolityczne pozycje XVIII wieku, zwycięstwo sentymentalnego ideału ludzkości” (s. 104).

Obserwujemy całkowite bankructwo metody „filologiczno-komparatystycznej”. Odwołanie się do XVIII w. doprowadziło tu do bardzo poważnych nieporozumień. Bunt „romantycznego nadezłowieka” i jego załamanie rozumiemy przecież tylko na tle krytyki ruchu rewolucyjnego sprzed powstania, a nie na tle sztywnych schematów „wpływu” deizmu i kosmopolityzmu wieku poprzedniego. „Mesjanizm” Mickiewicza nie ma z kosmopolityzmem nic wspólnego! Tak samo, jak nie jest kolejnym etapem „osobliwej sztafety”: Woroniecz — Brodziński — Mickiewicz. „Przypadkowe podobieństwa formalne” nie mogą nas łudzić. Jeżeli używamy tradycyjnego terminu „mesjanizm”, nie upoważnia nas to do mieszania zjawisk tak różnych, jak Woronieczowskie żale nad upadkiem Ojczyzny z bojowym patriotyzmem Mickiewicza czy np. z wiarą w „automatyzm” odrodzenia Polski w jakimś *Przedświcie*, a tym bardziej z „sentymentalnymi ideałami” XVIII w. Nie mamy powodu idealistycznych, zupełnie nierealnych koncepcji roli narodu, jakie Mickiewicz wysuwa w *Dziadach*, uważać za szczególniejsze „osiągnięcie” polskiej myśli politycznej, można i trzeba tu wyraźnie stawiać sprawę ograniczeń tej myśli na gruncie idealizmu historycznego, sprawę swoistego nacjonalizmu. Lecz to zupełnie co innego niż mówienie bez pokrycia o „przebaczeniu carowi”, o „pojednaniu ofiar z katem”. Krytyk nie tylko eliminuje w całej książce sprawę patriotyzmu *Dziadów*, omawia ją i maskuje rozważaniami „warsztatowymi”, ale chwilami zdradza niezrozumienie utworu, i to co do tak zasadniczych spraw, jak stosunek Mickiewicza do caratu. „Mesjanizm” dramatu łatwo wytłumaczyć, jeżeli się sięgnie, jak Kubacki zrobił przy interpretacji symbolu kruka, do historii narodu, a nie do wątpliwej wartości „sztafet” wątków i motywów.

Niesłusznie zarzucam Kubackiemu, że nie odwołuje się do historii. Robi to wyjaśniając „socjologicznie” sprawę prometeizmu i mesjanizmu na emigracji po 1831 r. „Mesjanizm odpowiadał nienaukowej formacji znacznej części szaraczków emigracyjnych. Deistycznej elicie przypadł do gustu prometeizm, bunt przeciw zastanemu urządzeniu świata” (s. 105).

Oczywiście sformułowanie to nie ma nic wspólnego z historią. To wyniesiony schemat. Nie „elita”, lecz „szaraczkowie” z Ludu Polskiego najostrzej występowali przeciw „zastanemu urządzeniu świata”. Występowanie w różnych okresach u różnych narodów nacjonalizmu w specyficznej postaci jakiegoś „mesjanizmu” nie wiąże się bynajmniej z wykształceniem i nauką głoszących takie hasła. O „nienaukowych formacjach” społecznych nie ma co mówić, bo ten termin nie nie znaczy.

Następnym zagadnieniem, jakim zajmuje się Kubacki, jest stosunek Konrada do postaci ks. Piotra. Zagadnienie dla rozumienia *Dziadów* niesłychanie ważne. Kubacki wyczerpująco zajmuje się „mechanizmem psychologicznym i literackim” tej pary. Dochodzi do stwierdzenia „dwupostaciowości bohatera”, „rozdwójenie Konrad — ks. Piotr to wybieg literacki”. Kubacki

powołuje się na pojęcie „pojednania” z teorii klasycznej tragedii: ks. Piotr ma dokonać takiego pojednania. Pod względem psychologiczno-ideologicznym zachodzi w *Dziadach* tylko „pozór pojednania”. Brak bowiem ewolucji postaci Konrada pod wpływem „społeczno-religijnego” symbolu, jakim jest ks. Piotr. Ewolucji takiej dopatruje się Kubacki już poza literaturą, w życiu Mickiewicza: to okres towiańszczyzny.

Wydaje mi się, że nie ma podstaw do zlewania w jedno postaci Konrada i ks. Piotra. To posuwałoby symbolikę *Dziadów* poza granice koncepcji Mickiewicza. Ma rację Kubacki, gdy pisze o tym, że ewolucja postaci Konrada nie jest pokazana, ale — chyba jest dostatecznie wyraźnie zapowiedziana na to, by ją poprowadzić w kierunku rozwinięcia przez Mickiewicza nowej koncepcji walki o wyzwolenie narodu (a nie — towianizmu). Walki na wyższym etapie niż ruch przedpowstaniowy, i tu „pokora”, żarliwa wiara patriotyczna „prostaczka” ks. Piotra ma być swoistym katalizatorem, który przyspieszy rozwój Konrada. Ks. Piotr ma własny indywidualny byt w dramacie, nie jest szczególnie wyraziście motywowany, ależ to samo można powiedzieć o większości postaci w *Dziadach* — wszystkie są ukazane bardzo skrótowo. Myślę, że genezę tej postaci można by chyba wiązać z rolą, jaką Mickiewicz przypisywał niższemu, patriotycznie nastawionemu duchowieństwu w dziele walki wyzwolenczej. Wskazówką mogłaby być pisana w kilka lat po *Dziadach* francuska nowela Mickiewicza *Pierwsza bitwa*. Znajdujemy tam opis triumfalnego wmarzsu do powstańczej Warszawy partyzantów z lasów augustowskich (fakt fikcyjny), chłopów, idących ze swymi „kapłanami”; pochód tych „niepozornych patriotów” otwiera kapucyn z krzyżem w ręku. Bliski ludu patriota, wierzący prostaczek, jest jednocześnie kapłanem: taki „sakralny” charakter postaci był potrzebny Mickiewiczowi przede wszystkim ze względu na szczególną rolę Opatrzności w *Dziadach*; trudno, by „kmoł” ks. Piotra, Kaprał, miał bezpośrednio wizje o przyszłych losach narodu.

Bardzo cenne są uwagi Kubackiego o technice kontrastu w budowie *Dziadów*. Kubacki podkreśla, że kontrast to nie tylko pojęcie przeciwieństwa, ale i związku. Stąd rola „porządkująca i spajająca” kontrastu, a utwór tego typu, co *Dziady* „w kompozycji kontrastowej znajdował trafne rozwiązanie: z jednej strony dzięki ukrytej w kontraście zasadzie skrótu bronił przed rozprasaniem się i rozwlekłością, a z drugiej stanowił czynnik wyższej, bo wewnętrznej koncentracji” (s. 111).

Ale technika kontrastu, skrótowe przedstawienie problemu przełomu Konradowego nie musi bynajmniej powodować konieczności, by postać braciszka Piotra musiała się roztopić w „iluzjonistycznym rozwiązaniu kontrastu Konrad — ks. Piotr”. Trzeba jeszcze dodać, że takie rozwiązanie niesłychanie obciążałoby postać Konrada, zamieniając ją w abstrakcyjny symbol „walki przekonań”, „zmiany poznania”.

Bardzo interesujące są wywody Kubackiego w związku z omówieniem roli „głosów” z lewa i prawa w czasie *Improwizacji*. Kubacki uważa je za próbę bagatelizowania przez poetę światoburecznych tyrad Konrada. Mają to być „różne literackie wybiegi w celu dezawuowania Konrada”. „Głosy” miały przywrócić równowagę między „wybujałą” sceną *Improwizacji* i resztą utworu. Wartość rozważań krytyka niepomiernie zmniejsza się przez brak interpretacji funkcji ideowej omawianych „chwytów” literackich. Formalno-warsztatowa

plaszczyna, na jakiej porusza się tu Kubacki, bardzo zacieśnia jego horyzont krytyczny w stosunku do *Dziadów*. Na tym tle dochodzi znowu do szeregu poważnych nieporozumień. „Unicestwienie” Konrada przez kontrastowe przeciwstawienie mu ks. Piotra ma być tylko „pozorem”, „efektem iluzjonistycznym”. Przecież to stwierdzenie sugeruje, że cała problematyka *Dziadów*, problem krytyki, zmiany przekonań, rewizja romantycznego „nadczłowieczeństwa”, to tylko „pozór”, „wybieg literacki”. Tak nie jest. „Nawet egotyzm Konrada — pisze Kubacki — wada moralna, wyszedł tak jaskrawo z powodu błędu artystycznego: szkicowości reszty dziejów Konrada w stosunku do monologu” (s. 113). Dowiadujemy się dwóch rzeczy: po pierwsze, że egotyzm Konrada, cały problem „samotnego bohatera”, zbawcy narodu, jest po prostu „błędem artystycznym”; po drugie: egotyzm ten to „wada moralna”. Przy takim traktowaniu problematyki utworu staje się całkowicie „zbędne” badanie związków dramatu z sytuacją popowstaniową, z problemem walki narodowej, odpada zagadnienie typowości bohatera itp. Formalne traktowanie zagadnień sprawia, że polemika Kubackiego z badaczami rozpatrującymi krytycyzm *Dziadów* ze stanowiska „krytyki religijnej”, traktujących *Dziady* jako dokument psychologiczny przełomu religijnego, jest krytyką problematyczną: Kubacki „likwiduje” sporne zagadnienia sprowadzając je do zagadnień „fikcji”, co najwyżej tradycji literackiej i kulturowej.

To samo występuje przy traktowaniu sprawy diabłów w *Dziadach*. Kubacki atakuje sądy wywodzące te diabły z Wiktora Hugo, z misteriów, niemieckiej romantyki. Podstawia inne wpływy: tradycje klasyczne i racjonalistyczne. Diabeł w *Dziadach* gra rolę „artystyczną” i „symboliczno-pedagogiczną”. To znana poetyka przedromantyczna, Wolter i Schiller. I ta uwaga, i wiele innych, ciekawie naświetlających „warsztat” poety przy tworzeniu scen diabelskich, nie mówią, jaka jest ich funkcja.

Omawiany tu rozdział nie spełnia obietnic autora: o „planie realnym” *Dziadów* dowiedzieliśmy się tylko pośrednio, przy analizie i omawianiu pewnej ilości symboli i motywów. Brak zupełny analizy trzech podstawowych scen realistycznych. Komparatystyka i badanie tradycji literackich zepchnęło na plan drugi ustalenie historycznych związków utworu z problematyką aktualną po powstaniu listopadowym.

*

Specjalne studium poświęca autor *Artydramatu* problemowi wielkiej *Improwizacji*. Kubacki polemizuje z tendencjami krytyki do wyodrębniania *Improwizacji* z całości dramatu. Stąd obok znanego z badań T. Sinki określenia *Improwizacji* jako „ody filozoficznej” wprowadza dla jej określenia pojęcie „monologu”, przy czym „improwizacja-monolog” znajduje swą „specyfikację jako recytatyw” (*Dziady*, jak wiemy z rozdziału pierwszego, są związane zdaniem Kubackiego „gatunkowo i historycznie” z operą). Kubacki powołuje się na fakt, że improwizacje Mickiewicza odbywały się przy muzyce, czyli „formalnie rzecz biorąc były recytatywami”. Tu spotykamy dość niespodziany wywód: „Małą *Improwizację* wygłosił Konrad z towarzyszeniem fletu, dużą zaś *Improwizację* przy muzyce sfer, pod wtór wielkiej harmoniki świata” (s. 124). Czy to też był „formalnie rzecz biorąc” recytatyw?

„Dla naszych rozważań nad *Improwizacją* Konrada jako formą ekstazy — pisze dalej Kubacki — ważny jest pierwiastek psychopatologiczny, widoczny w pojęciu recytatywu” (s. 125). Pamiętamy, że Kubacki przypisuje określonym typom formalno-literackim określone wartości ideowe, toteż nie zdziwi nas wniosek: „Wzburzenie uczuć Konrada, wypowiadające się recytatywem doprowadziło do wybuchu prometejskiego” (s. 125). A więc jednak to jest „recytatyw z towarzyszeniem muzyki sfer, harmoniki świata”!

Do psychologizycznego interpretowania ideologii Konrada, czego dowód mieliśmy w rozdziale poprzednim, gdy mówiło się o jego „wadzie moralnej”, przybył nowy „wyznacznik”: recytatyw jako nosiciel „pierwiastka psychopatologicznego”.

„Od dawna zaprzętał badaczy prometeizm Konrada” — pisze Kubacki (s. 126). Analiza pojęcia „prometeizmu” staje się też podstawą interpretacyjną *Improwizacji*. Kubacki traktuje termin „prometeizm” bardzo szeroko, nie chodzi mu o wykazanie istnienia w *Improwizacji* bezpośrednich związków z historycznym mitem o Prometeuszu czy z jego literackimi opracowaniami. Polemizując z Kallenbachem, który zestawiał monolog Konrada z *Prometeuszem* Goethego, Kubacki pisze: „Nie ma powodu ograniczać Mickiewicza do znajomości jednej ody, skoro roztrząsał to zagadnienie [chodzi tu o problem twórcy — przyp., S. T.] cały »*Sturm und Drang*« oraz romantyzm niemiecki” (s. 130). Na pojęcie prometeizmu jako kategorii ogólniejszej, składają się, jak przypomina Kubacki, motyw twórczości, motyw cierpienia z miłości dla ludzi i motyw buntu; w wypadku Konrada dorzuca jeszcze Kubacki wieszczostwo. A więc w pojęciu prometeizmu zawarte będzie określenie pewnej postawy życiowej, bardzo zresztą ogólne, mało lub wcale nie związane z historycznymi procesami. Do kategorii postaci prometejskich w *Dziadach* zaliczają się: Konrad, ks. Piotr, Oleszkiewicz. Kubacki zdaje sobie dobrze sprawę, że tak szerokie pojęcie, jakiś „prometeizm w ogóle” nie wyjaśni specyfiki *Improwizacji* Konrada ani *Widzenia* ks. Piotra, stanowiącego „drugą połowę wielkiej frazy ideologicznej” (znana nam teza Kubackiego o „dwupostaciowości głównego bohatera” podkreśla jeszcze traktowanie *Improwizacji* i *Widzenia* jako jednej antytetycznej całości). Uściślenie terminu ma iść dwiema drogami przez ustalenie, kiedy i w jaki sposób Mickiewicz zetknął się z mitem prometejskim i z zagadnieniem prometeizmu, oraz poprzez „krótki rys historyczny rozwoju myśli prometejskiej od starożytności do chrześcijaństwa”.

Badania prometeizmu *Dziadów* brały za punkt wyjścia przekaz Odyńca o zainteresowaniu się Mickiewicza zimą 1829 r. *Prometeuszem* Ajschylosa, planami poety o stworzeniu „chrześcijańskiego Prometeusza”. Kubacki przekonująco atakuje przekaz Odyńca, jakoby Mickiewicz dopiero w Rzymie zetknął się z zagadnieniem prometeizmu. Równie przekonująco wskazuje, że za pośrednictwem Sulzera, a może i dzieła ks. Brumoy o teatrze greckim, zapoznał się Mickiewicz z tym problemem już w czasach filomackich. „Z ogłoszonego przez Stanisława Pigonia listu, przypuszczalnie Malewskiego do Mickiewicza, wiemy, że poeta nosił się już dawniej z zamiarem napisania utworu w rodzaju III cz. *Dziadów*” (s. 134—135).

Zdaniem więc Kubackiego genezę prometejskiego utworu należy przesunąć wstecz, znowu do epoki studiów klasycznych i filomackiego „tyteteizmu”. Tu kryje się poważny błąd. Z faktu, że Mickiewicz zapoznał się już wcześniej

z problemem Prometeusza nie wynika wcale, by już wtedy „nosił się z zamiarem napisania utworu w rodzaju III cz. *Dziadów*”. Właśnie z listu Malewskiego, na który się Kubacki powołuje, wynika, że „chrześcijańskie poema”, jakie zdaniem Malewskiego powinien Mickiewicz napisać, powinno być napisane jako ideowe świadectwo doświadczeń klęski powstania (list jest z grudnia 1831: „już odtąd — pisze Malewski — to jest od klęski powstania człowiek powinien inaczej pojmować swój byt na ziemi: wierzyć, że jego siła nie jest siłą boską, która by w każdej chwili poruszona wydawała gromy i zmieniała postać rzeczy na ziemi”¹⁰). Przecież to krytyka, choć z pozycji innych niż Mickiewiczowskie-kapitulaneckie, „samotnego nadczłowieka”, rewolucjonisty sprzed r. 1830).

Znajomość zagadnienia prometeizmu już w okresie filomackim nie może być podstawą do przesuwania genezy *Dziadów*, utworu najściślej związanego z doświadczeniami klęski powstania listopadowego, na czasy poprzedzające powstanie, ba, poprzedzające w pewien sposób i narastanie ruchu, który do powstania doprowadził — szlacheckiego rewolucjonizmu (podkreślamy, że z okazji polemiki z przekazem Odyńca Kubacki wypowiada cenne uwagi na temat poprawnego metodologicznie korzystania w badaniach nad Mickiewiczem z *Listów* i *Wspomnień* Odyńca).

Jeżeli prometeizm, znany Mickiewiczowi już w czasach filomackich, miał lec, zdaniem Kubackiego, u podstaw koncepcji ideowej *Dziadów*, to w pełni jest zrozumiałe, że krytyk będzie się zajmował z okazji *Improwizacji* i *Widzenia* nie związkami tej „frazy ideologicznej” z rzeczywistością historyczną, lecz w pierwszym rzędzie — związkami z różnymi wariantami prometeizmu w ich rozwoju od starożytności poczynając, ze szczególnym uwzględnieniem wieku XVIII.

Wiek Oświecenia wraz z rozwojem nauk przyniósł odrodzenie wiary w potęgę człowieka, poczucie jego nieograniczonej mocy; obok tego nurtu istnieje równoległe nurt drugi, problem granic ludzkiego poznania, umiarkowania, ascezy, „wyrzeczenia się wysokich zapędów”. „Podobny schemat dwudzielny, wzniesienie człowieka, aby tym boleśniej odsłonić potem jego nędzę, widzimy w dziejach Konrada” (s. 145). Jest to swoista dialektyka „wielkości i nikczemności” człowieka.

Zespół motywów prometejskich doczekał się modyfikacji na terenie „obu najważniejszych systemów moralno-religijnych europejskiego obszaru kulturalnego — hellenizmu i chrześcijaństwa”. Prometeizm schodzi ze sceny boskiej, humanizuje się, ale — jak pisze Kubacki — „hellenizm nie stwarzał warunków odpowiednich dla rozwinięcia się prometeizmu ludzkiego” — brak tam było odpowiedniego „dystansu” między światem ludzi i podobnych do ludzi bogów. bez takiego dystansu „nie ma miejsca na prawdziwy konflikt”. Toteż prometeizm u starożytnych przeradza się w stoicyzm, „laicystyczna droga prometeizmu prowadziła od buntu do hartu ducha[...] od czynu do rezygnacji” (s. 146).

W religiach monoteistycznych, a więc i w chrześcijaństwie, prometeizm nieuchronnie przeistacza się w lucyferyzm. Schematy modyfikacji prometeizmu łączy następnie Kubacki z problematyką *Dziadów*: „Wyraźny dystans między Bogiem i człowiekiem, występujący w monoteizmie, jest zasadniczym

¹⁰ S. Pigoń, *Głosy sprzed wieku*. Wilno 1924, s. 164.

założeniem prometeizmu ludzkiego; przezwyciężenie zaś tego dystansu — to czyn prometejski. Akt prometeizmu staje się siłą rzeczy aktem wewnętrznym. Dramat zmienia się w monolog, ode, dytyramb — tu tkwi zaród formy literackiej *Improwizacji*” (s. 146—147).

Nowy Testament wniósł pojęcie „wolności synostwa bożego”. Jest w tym, wedle Kubackiego, „zaród mistycznego prometeizmu”. Ideą prometejską jest przecież „bohaterstwo i poświęcenie”, poświęcenie się na ofiarę stało się „sprawą bożą”, probierzem „przebóstwienia człowieka”, a właśnie „Konrad ma się narodzić nowym człowiekiem”. Odrodzenie człowieka jest motywem misteryjnym. W podobnie symbolicznych jak w *Widzeniu ks. Piotra* misteryjnych kategoriach ujął Garezyński dzieje powstania listopadowego (wiersz *W rocznicę*). Misteryjne elementy „wybraństwa i ofiary” grają doniosłą rolę w mesjanizmie. „Przez ofiarę z siebie mistyk wechodzi w rolę zbawcy” (s. 152) — tak właśnie, jak Konrad w *Dziadach*. W *Widzeniu* zbawcą narodów, mesjaszem, staje się Polska. W partii Konrad — ks. Piotr wystąpi tak znamienita dla prometeizmu oscylacja między poczuciem mocy i słabości, wzniesienia i upadku, dumy i pokory w symbolizacji moralnej. Elementy misteryjno-prometejskie są, jak widzimy z przytoczonego tu w skrócie rozumowania, istotnym komponentem ideowym mesjanizmu *Dziadów*. Nie tylko *Dziadów*, gdyż Kubacki idąc za dotychczasowymi badaniami zjawiska mesjanizmu stwierdza istnienie „konwenansu mesjanicznego w poezji polskiej w pierwszych dziesiątkach XIX wieku”, wywołanego potrzebą „pociechy politycznej po upadku państwowości”.

Wspominałem już, że niesłuszne jest wrzucanie do wspólnego kotła „mesjanizmu” różnych przejawów patriotycznego żalu i idealizacji roli narodu. Jeśli chodzi o ogromny materiał porównawczy, jaki gromadzi Kubacki dla objaśnienia dialektyki „wielkości i nikczemności” człowieka w *Dziadach*, jest to na pewno interesujący i ważny przyczynek do badania, z jakiego materiału literackiego budował Mickiewicz swój „profetyczny styl”, dalej nawet — jak wyszukiwał całe schematy misteryjne i mistyczne „odrodzenia” i „przemiany”. Badania takie zyskują pełną wartość, gdy wiąże się je z rzeczywistością historyczną, z jakiej utwór wyrasta, z realną problematyką ideową, jaka się w nim odbija. Tego Kubacki nie robi.

Kubacki polemizuje z sądem W. Borowego, iż „system teozoficzny jest kluczem koniecznym do interpretacji poematu” a nie powoływanie się na „prometeizm”. Doceniając w pełni znaczenie magnetyzmu oraz magicznych prób interpretowania związków człowieka z naturą jako ważne dla interpretacji *Dziadów*, pisze Kubacki: „Idealistyczna estetyka romantyczna nie pozwala na zlekceważenie koncepcji poety Prometeusza-twórcy” (s. 156). Czy jednak występowanie w estetycznych systemach romantyzmu analogii „stworca-artysta”, przypisywanie tworzeniu artystycznemu znamion mistycznego kreacjonizmu upoważnia nas do przyjęcia pojęcia prometeizmu za główną podstawę interpretacyjną dla ideologii *Dziadów*? Oczywiście nie.

Improwizacja Konrada, pochwała rozumu i wielkości człowieka jest dla Kubackiego „prometeizmem klasycznym”, jest to w odmianie racjonalistycznej „bunt antyfeudalny w polityce i antykościelny w teorii władzy i naukach przyrodniczych” (s. 211—212); druga połowa „frazy ideologicznej”, *Widzenie*, jest „upadkiem Prometeusza”, nauką pokory, jest to „reakcja antyracjonalistyczna”, tu występuje zagadnienie „prometeizmu chrześcijańskiego”.

Czy to już „uściśnione” przez badania historyczne pojęcie prometeizmu klasycznego i chrześcijańskiego oddaje usługi przy badaniu *Dziadów*? Czy można je uważać za podstawę interpretacyjną utworu? Oczywiście nie.

Pojęcie prometeizmu mimo prób uściślenia cierpi na wieloznaczność, może „obsługiwać” zjawiska ideologicznie bardzo różne. W praktyce badawczej Kubackiego nieokreśloność tego pojęcia występuje wyraźnie. Posłuchajmy takiego sformułowania: „W czasach nowożytnych prometejskie poczucie znaczenia człowieka występuje w mistyce i teozofii, czyli w radykalnych, niezależnych odmianach myśli moralnej. Ważne to ze względu na fakt, że do tego właśnie typu myśli prometejskiej nawiązywał Mickiewicz w pewnym okresie swego życia i twórczości (Boehme, St. Martin). Tak pojęty antyracjonalizm nie ma nic wspólnego z religianctwem i wstecznymi tendencjami społeczno-politycznymi” (s. 211).

Znamy w historii myśli społecznej wypadki, gdy postępowe idee ukrywały się w mistycznej masce (mistyka np. muenzerowskiego typu), zależy to w każdym wypadku od konkretnej sytuacji społecznej. Ale są to wypadki wyjątkowe. Ślady koncepcji i frazeologię teozoficzną Mickiewicza interpretować na komparatystycznym tle wpływów i zależności ideowych mamy prawo. Jeszcze raz podkreślam, że to może dostarczyć interesujących materiałów porównawczych, może rozwiązać pewne zagadnienia literackie, warsztatowe, ale nie potrafimy z badania takiego wycisnąć ani części materiału, który pozwoliłby stwierdzić, że *Dziady* są wsteczne lub postępowe. Trzeba odwołać się do historii, do realnej dynamiki życia narodowego, a nie do ogólnikowych stwierdzeń, że strata państwowości wywołała konwencję mesjaniczną w poezji polskiej na przeciąg niemal połowy wieku. Używanie pojęcia „prometeizm” prowadzi do skierowania uwagi badawczej na zagadnienia filiacyjno-porównawcze, siłą rzeczy prowadzi do bezpłodnych badań „rozwoju” motywu, odrywa od realnych wyznaczników ideowych dzieła.

Jeszcze jedna sprawa: na przykładzie analizy „rozwoju” myśli prometejskiej w wieku XVIII, jaką znajdujemy u Kubackiego, widzimy, że użycie pojęcia „dwudzielnego” schematu prometejskiego prowadzi do zatarcia prawdziwych granic między postępową a wsteczną myślą wieku Oświecenia. W wypadku *Dziadów* prowadzi do eksponowania wszystkich klasycznych, rzekomo jeszcze „pogańskich” elementów buntu (niezrozumiałe, dlaczego „pogańskie” tradycje misteryjne mają być „lepsze”, bardziej postępowe od średniowiecznych), a więc elementów poddanych przez Mickiewicza krytyce; w analizie tej części utworu, którą można nazwać jakimś „programem” Mickiewicza, krytyk nie bada, jaki jest realny sens polityczny nowatorskiego, rewolucyjnego postawienia sprawy bytu narodowego, jakie kryje się w „metafizycznej projekcji” sporu o duszę Konrada, ale wykrywa tam po prostu odmianę „prometeizmu chrześcijańskiego”. Mało mówiący podział prometeizmu na osiemnastowiecznego na klasyczny, „buntowniczy” i ascetyczny, mistyczno-chrześcijański staje się podstawą dla interpretacji ideowej *Dziadów*.

Warto wspomnieć, że pojęcie „prometeizmu”, jeszcze w szerszym stopniu niż pojęcie „tyrteizmu”, jest dla Kubackiego swoiście uniwersalnym narzędziem poznawczym. W konkluzjach zamykających inną książkę tego autora znajdziemy sformułowanie: „Po racjonalistycznym prometeizmie Goethego, po metafizycznym Byrona i mistycznym Mickiewicza, Puszkina stworzył nowo-

czesną odmianę prometeizmu: prometeizm humanistyczny"¹¹. Tak szerokim i mało mówiącym określeniem można z łatwością objąć większość bohaterów literackich wszystkich czasów, poszukując w nich objawów „buntu w ogóle” przeciw jakimś instancjom wyższej „hierarchii w ogóle”. Łatwo więc na jednej płaszczyźnie rozpatrywać np. Konrada Wallenroda i bohatera *Sedna sprawy* G. Greena¹².

Badania wpływów literackich i ideowych, a jeszcze bardziej rozważania komparatystyczne, zajmują większość książki Kubackiego. Dogodnym przykładem obrazującym jego metodę jest zestawienie *Dziadów* z *Faustem*. Kubacki trafnie wskazuje, że w burżuazyjnej nauce o literaturze „nie zbadano należycie stosunku obu dzieł do siebie, przesadzano natomiast w wyszukiwaniu zależności” (s. 160). Kubackiemu nie idzie o wyszukiwanie zależności werbalnych, wpływów, zestawia ideologiczną wymowę *Improwizacji* z monologiem Fausta. Zestawienie takie przeprowadza na płaszczyźnie „prometeizmu” obu utworów, wspólnych źródeł teozoficznych. I Goethe w *Fauście*, i Mickiewicz w *Dziadach* dochodzą, wedle sugestii Kubackiego, do idealizmu poznawczego: „mechanizm prometeizmu: poczucie dostojności i godności ludzkiej, porównanie z bóstwem i w następstwie tego bunt, nieuznawanie władzy boga nad światem i sobą”. Dalej *quasi*-konkluzja: „Mistyk zamyka się w swym wnętrzu” (s. 167).

A więc drogą zestawienia na abstrakcyjnej płaszczyźnie prometeizmu dwa utwory, z których jeden stawia na nowym etapie sprawę bytu narodowego, a drugi genialnie obiektywizuje w obrazie artystycznym dialektykę stosunku jednostki do przyrody i społeczeństwa, sprowadzone zostały do wygodnego mianownika „mistyki”.

*

W ostatnim studium *Arcydramatu (Corollaria)* zajmuje się Kubacki „kilku sprawami szczegółowymi”, wiążącymi się z problematyką *Dziadów*. Najpierw zagadnienie „demonizmu psychologicznego”. Tragizm prometeizmu polega między innymi na tym, że „człowiek przedstawia niebezpieczeństwo sam dla siebie”. Poczucie wyjątkowości osłabia w nim „cenzurę moralną i społeczną [...]”. Jest to mechanizm psychiczny »nadezłowieka«, o którego monadycznej, czyli elementarnej duszy rozprawiał nieledwie we wszystkich swych dziełach Nietzsche” (s. 169).

Powołanie się na Nietzschego od razu tak uogólnia problem „nadezłowieczeństwa”, że odcina krytyka od możliwości konkretnej, historycznej analizy tego zjawiska w *Dziadach*. Dodatkowo świadczy o tym fakt, że szukając przykładów „demonizmu psychologicznego” w twórczości Mickiewicza wskazuje Kubacki na przykład pointy w balladzie *Czaty*. (Tu nasuwa się pytanie, czy kozak „palący w leń wojewodzie” jest przykładem „tragedii prometeizmu”? i jakiego, czy „pogańskiego”?) Jeszcze bardziej niefortunne przykłady z *Pana Tadeusza*: również „sensacyjne” rysy demonizmu psychologicznego zdradza ciskający

¹¹ W. Kubacki, *Palmira i Babilon*. Pamiętnik Literacki, XLJ, 1950, z. 1. Wydanie książkowe — Wrocław 1951, s. 68.

¹² Nie jest to zestawienie dowolne; zrobił to niedawno Konrad Górski na łamach Tygodnika Powszechnego.

nożem Wojski, a nawet pocziwy Tadeusz. Gdzie? w scenie uwłaszczenia chłopów, gdy mówi: „Jestem człowiek, sam własnych kaprysów się boję”, itd.

Bardzo natomiast interesujące są wywody Kubackiego na temat funkcji Ducha zamykającego prolog *Dziadów*. Uważa on, że Mickiewicz umyślnie podkreślił tam „romantyczno-idealistyczne” tendencje do wyolbrzymiania ludzkiej potęgi (znane słowa: „Ludzie! każdy z was mógłby, samotny, więziony, Myślą i wiarą zwać i podźwigać trony”, by tym przygotować upadek Konrada. Ten „duch” to projekcja wewnętrznej pokusy Konrada: „Winą Konrada tedy nie jest niewłaściwe skierowanie energii duchowej (czy ty w piekło uderzysz), lecz już samo uwierzenie, że człowiek o własnych ludzkich siłach może dokonać wielkich rzeczy. Zasługą zaś ks. Piotra nie będzie umiejętność wybierania drogi (czy w niebo zaświecisz), lecz ominięcie tego problemu” (s. 175). Szkoda, że Kubacki nie rozwinął szerzej zagadnienia „rewizji romantyzmu” w *Dziadach*, nie objaśnił, co to za „wielkie rzeczy” zamyślał Konrad, na czym polegało „ominięcie problemu” romantycznego nadczłowieka przez ks. Piotra. Znajdujemy zamiast tego fałszywą analogię, źle świadczącą o historycznym przygotowaniu krytyka: „Refleksjom Mickiewicza i Małewskiego nad klęską listopadową odpowiada reakcja organiczników na upadek powstania styczniowego. Pierwszej, moralno-religijnej rewizji romantyzmu u Mickiewicza (mesjanizm, wznowienie problemu Opatrzności) odpowiada w pozytywizmie rewizja druga, społeczno-polityczna” (s. 175–176). Nie tu. Bogiem a prawdą, niczemu nie odpowiada.

Rozważa Kubacki motyw lotu i spadania, zestawia odpowiednie ustępy z *Dziadów*, zastanawia się nie tylko nad literacką ale i „psychopatologiczną” stroną tego motywu – należy on do „dedalowych symbolów”. „Geneza prometejska symbolu wlotu i upadku nie ulega wątpliwości” (s. 183). O półmetaforycznym charakterze pojęć takich, jak „tyrteizm”, „faustyzm”, „dedalizm”, nade wszystko zaś – „prometeizm” świadczy fakt, iż Kubacki, wspominając o prometejskich buntach człowieka od starożytności po czasy współczesne, powołuje się na pozytywistów uważających, że „nauki przyrodnicze są nowoczesnym Prometeuszem ludzkości”.

„Problem teodycei zajmuje dużo miejsca w wieku XVIII – pisze Kubacki w następnym punkcie swych rozważań. – Wokół niego krąży myśl filozoficzna, naukowa, polityczna i historiozoficzna Oświecenia. Bez znajomości tego zagadnienia nie rozumie się należycie sprzeczności epoki, całej doniosłości dokonanej w XVIII stuleciu rewolucji umysłowej, przełomu romantycznego i polskiego mesjanizmu” (s. 187).

Ma Kubacki niewątpliwie rację, problem teodycei jest dla badania epoki wyjątkowo ważny, wspominaliśmy o doniosłej roli Mickiewiczowskiej koncepcji „Opatrzności-sprzymierzenia rewolucji” w *Dziadach*. Zastanówmy się jednak nad kolejnością badania zagadnień, jaką postuluje Kubacki. Czy zbádanie problemu teodycei pozwoli nam zrozumieć „sprzeczności epoki”, czy też raczej sprzeczności te pozwolą nam wyjaśnić maski ideowe i „metafizyczne”, a i literackie razem z problemem teodycei?

Zasadnicze sprzeczności ideowe wieku Oświecenia ujmuje Kubacki w dwa nurty starożytności, „pulsujące w epoce Oświecenia”: stoicyzm i epikureizm. Epikureizm to „naukowy, przyrodniczy punkt widzenia, to zaprzeczenie Opatrzności”, stoicyzm jest „moralnym, celowo-opatrznociowym punktem wi-

dzenia [...]. Obrona Opatrzności, walka z deizmem była walką polityczną, skierowaną przeciw rewolucyjnemu mieszczaństwu [...]. Odnowienie nauki o Opatrzności przypada na Restaurację, na czas stłumienia ruchów wywoleńczych i uporządkowania stosunków w Europie według zasad świętego przy mierza. Utwierdzony absolutyzm starał się wskrzesić i ożywić wiarę w Opatrzność. W skolataniej Polsce nauka o Opatrzności znalazła nadto podatny grunt w potrzebie pociechy i nadziei w nieszczęściach narodowych" (s. 191).

Nauka o Opatrzności, jej obrona i atak na nią mogą w różnych czasach pełnić różne funkcje ideologiczne. Podobnie jak „prometeizm”, na co wskazuje sam Kubacki: „Problem Opatrzności łączy się wewnętrznie z tematem prometejskim”. Zagadnienie Opatrzności jest według Kubackiego punktem, w którym zbiegają się najważniejsze wątki *Dziadów*: prometeizm, romantyczny bunt przeciw absolutyzmowi i mesjanizm. Kubacki wskazuje na „zwyrodnienie” racjonalizmu, który przeszedł na służbę absolutyzmu. przypomina też, że wskutek opóźnienia procesów ekonomiczno-politycznych na ziemiach polskich „bunt” Mickiewicza przebiegał inaczej niż u rewolucjonistów na Zachodzie. Podkreśla też, że w antyracjonalistycznych wycieczkach poety dużą rolę odegrało rozczarowanie do rewolucji mieszczańskiej, do ograniczoności jej skutków. (Tu trzeba by przypomnieć, że w Polsce daleko było jeszcze w owych latach do rewolucji burżuazyjnej, że cały polski postępowy romantyzm wyrasta na fali przygotowań do rewolucji demokratyczno-burżuazyjnej. Czy wobec tego nie lepiej w wypadku Mickiewicza mówić o „anty-orleanizmie”, o atakach na specyficzne formy sojuszu burżuazyjno-feudalnego, a nie ogólnie o krytyce i rozczarowaniu wobec rewolucji?)

Rozważania Kubackiego o różnych wariantach stosunku do Opatrzności, o specyfice stosunku do podstawowych prądów filozoficznych epoki na terenie polskim i o sprzecznościach ideowych Mickiewicza — są rozważaniami bardzo często słusznymi. Cierpią na podstawową wadę: ogólnikowość, „sumaryczne” traktowanie „sytuacji polskiej” (okresu po upadku niepodległości), brak powiązania wywodów filiacyjno-komparatystycznych z tłem społeczno-politycznym. Toteż trudno *Zamknąć* książki, gdzie znajdziemy większość tych swiostych, jednoczaniowych „analiz” tła historycznego *Dziadów*, uważać za wystarczające „odciążenie” dla jednostronnie warsztatowo-porównawczych badań we wszystkich omówionych studiach.

*

Książka Kubackiego o *Dziadach* ma charakter fragmentaryczny. Nie zajął się w niej autor analizą podstawowych dla rozumienia utworu scen realistycznych. Nie określił typu realizmu. Nie ustalił, jakiego typu stosunek wynikania istnieje między historią i polityką w dramacie a jego „nadziemskim” ciągiem dalszym. Nie zajął się Kubacki sprawą typowości postaci Konrada, jego stosunkiem do przodujących wówczas idei narodowo-wyzwoleńczych, do problemu „szlacheckiego rewolucjonizmu”. W całej książce istnieje tendencja do wyszukiwania (jednostronnego i pedantycznego) genezy wszystkich elementów ideowych dramatu w nurtach kulturalno-ideowych XVIII w. To, co było „materiałem literackim” dla Mickiewicza, krytyk niejednokrotnie traktuje z „dobrą wiarą” jako desygnat wartości ideowych, określonych na setki nierz lat przed powstaniem *Dziadów*. U podstaw leży fałszywe rozumienie związku

między kategoriami formy i treści w dziele literackim. Podstawowym brakiem omawianej tu książki o *Dziadach* jest niedocenienie związku, jaki ma dramat Mickiewiczowski z sytuacją bezpośrednio po r. 1831, niedocenienie ogromnego patriotycznego żaru przepajającego cały utwór, patriotyzmu bojowego, nie mającego nic wspólnego z „pojednaniem ofiar z katem”. Kryzys ideologii Konrada, „krytyka romantyzmu” w *Dziadach* znajduje omówienie nie na tle załamania się koncepcji rewolucyjnych sprzed r. 1830, lecz jest traktowana przede wszystkim na płaszczyźnie osiemnastowiecznego „dramatu filozoficznego”. Uderzają czytelnika *Arcydramatu* sprzeczności istniejące między metodologicznymi deklaracjami autora a jego praktyką badawczą, ograniczoną do badania dzieła literackiego w kręgu idei i wpływów, a nie w „żywym kontekście” społecznego i politycznego bytu narodowego.

Starałem się ukazać wszystkie poważniejsze nieporozumienia i braki książki Kubackiego, która, trzeba dodać, powstała dawno, w latach okupacji, wcześniej niż poprzednio wydane prace autora, opracowane później i będące wyrazem dojralszej fazy jego ewolucji naukowej; ewolucji, jak świadczą ostatnie studia o rzymskim okresie Mickiewicza, zmierzającej do zerwania z metodologicznymi ograniczeniami *Arcydramatu*. Wyrządziłem tej książce krzywdę. Zbyt bowiem mało miejsca poświęciłem w recenzji (niepomiernie długiej) omówieniu ogromnego materiału porównawczego, jaki autor zebrał, a także omówieniu wielu trafnych, odkrywczych spostrzeżeń szczegółowych czy ogólniejszych, jakie znajdzie czytelnik *Arcydramatu*. Książka nie jest wystarczającą syntezą *Dziadów*, nie jest nawet omówieniem najważniejszych problemów naszego narodowego arcydzieła, jest jednak niezastąpionym dla badacza Mickiewicza zbiorem materiałów oraz sądów krytycznych z dziedziny genetyki porównawczej. Jeżeli liczne polemiki Kubackiego z literaturoznawstwem burżuazyjnym nie zawsze są doprowadzone do końca, czasem nawet mają charakter pozorny, to zawsze mogą się stać punktem wyjścia dla pracy nad pogłębieniem naszej wiedzy o *Dziadach*. Będą na pewno punktem wyjścia dalszych badań mickiewiczowskich autora *Arcydramatu*.

Stefan Treugutt

Stanisław Lempicki, RENESANS I HUMANIZM W POLSCE. Materiały do studiów. Słowo-wstępne Kazimierza Budzika. Warszawa 1952. Sp. Wyd. „Czytelnik”, s. VIII, 474.

W literaturoznawstwie burżuazyjnym sporo miejsca poświęcono epoce polskiego Renesansu, interesującego badaczy bogactwem problematyki, różnorodnością faktów, a nade wszystko nagłym, bujnym rozwojem literatury. Zbyteczne byłoby dowodzić dziś, jak w gruncie rzeczy ułamkowe były te badania, jak dowolna i błędna, bo nie na naukowej metodzie oparta, ocena epoki, jak mylne interpretacje twórczości poszczególnych pisarzy. Mimo to dziś jeszcze zwrócimy się do niejednej z tych prac i odnajdziemy w nich materiał niezbędny w badaniach naukowych, a tym cenniejszy, że z powodu zniszczenia wielu bibliotek polskich często do samych źródeł sięgnąć nie można. Taką właśnie wartość materiałową posiada dla historyka literatury i kultury polskiej tom prac Stanisława Lempickiego zatytułowany *Renesans i huma-*