

Józef Spytkowski

"Przed wszystkim Sienkiewicz",
Zygmunt Falkowski, Warszawa 1959,
Instytut Wydawniczy PAX, s. 504 :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 52/3, 259-266

1961

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.

Konsekwencją formalną jest tu nadanie prostym wyrazom ich znaczenia wtórnego, czasem „etymologicznego“, i — słynna ciemność języka Norwida. Oczywiście uwagi te nie wyczerpują problemów rozprawy Borowego, wykazują jedynie, w jaki sposób badacz opracowuje zagadnienie indywidualności Norwida-poety i jego miejsca w literaturze polskiej.

Rozprawa *Główne motywy poezji Norwida* daje nam znacznie więcej, niżby się tego, sądząc z tytułu, można spodziewać. Mamy tu nie tyle wyliczenie ważniejszych motywów, ile ich systematykę. Grupę pierwszą stanowią motywy związane z historią. Celność oceny Borowego tkwi już w samej gradacji motywów: „Można by powiedzieć, że w całej poezji Norwida czuje się jakiś wicher historii. Same wyrazy »historia«, »dzieje« i ich pochodne należą — obok wyrazu »prawda« — do najczęściej u niego powracających [...]“ (s. 25). Sformułowanie to znajduje rozwinięcie na następnych stronicach. Są tu utwory poświęcone „wielkim współczesnym“ i „wielkim postaciom przeszłości“, obecność historii we wszystkich problemach, „zmysł historyczny“, „męka oczekiwania historycznego“ (ta ostatnia teza posiada bardzo efektowne i trafne sformułowanie: „dramatyzm historycznego czekania to jeden z najbardziej własnych motywów poetyckich Norwida“, s. 34). Interpretacja Borowego wzbudza jednak pewne zastrzeżenia: problem historii nie został przez niego potraktowany historycznie. Nie uwierzył on w możliwość wpływów filozofii Hegla na poglądy Norwida (co podkreśla przy innej okazji); analizy estetycznej, jaką tu się posługuje, nie zaopatrzył w nadbudowę ideologiczną, stąd Norwidowska historia jest u niego pojęciem prawie abstrakcyjnym (nawet nie jesteśmy pewni, czy łączy je Borowy z pojęciem prawdy). Poezje oderwane zostały od pism teoretycznych Norwida, dlatego nie wziął badacz na serio tezy poety o epokach „niehistorycznych“ i „niehistoryczności“ w ogóle, tezy tak zasadniczej w poglądach historiozoficznych poety. Dlatego zawiodła interpretacja fragmentu *Promethidiona* (s. 36—37); zakończona zupełnie błędnym stwierdzeniem: „To więc, co wydaje się brakiem historii, jest tylko pewną jej odmianą“ (s. 37). Podobnie opracowane zostały następne kompleksy motywów: „atom“ i „człowieczeństwo“. Na zakończenie rozważań nad „wielkością poezji Norwida“ (s. 57) — bo takie było założenie pracy — podaje Borowy zawsze aktualne i celne stwierdzenie Miriami o „jednolitości duchowej“ dzieła Norwida.

Uzupełnieniem omawianych dwu rozpraw są notatki z 1941 r. O „*Pierścieniu wielkiej damy*“ Norwida i O „*Promethidionie*“, drukowane tu po raz pierwszy. Uwagi Borowego skupiają się tylko na niektórych problemach, tezy nie są rozwijane szerzej, podane zostały w formie roboczej, skrótovej. Szczególnie ciekawe jest wyliczenie „plusów“ (8) i „minusów“ (6!) estetyki wyłożonej w *Promethidionie*. Szkice te na pewno będą uwzględniane przez badaczy *Pierścienia* i *Promethidiona*.

Tadeusz Żabski

Z y g m u n t F a l k o w s k i, PRZEDE WSZYSTKIM SIENKIEWICZ. (Warszawa 1959). Instytut Wydawniczy Pax, s. 504.

W kłopotliwej sytuacji znajduje się recenzent, któremu przypadł obowiązek omówienia książki Falkowskiego, odznaczającej się wielu zaletami i tyłuż niedociągnięciami. Zaletą tego zbioru jest eksponowanie obszernego materiału, co daje świadectwo szerokości kultury literackiej autora i dłuższego obcowania z nowszą literaturą krytyczną. Pod nagłówkiem *Przed wszystkim Sienkiewicz* znalazły się studia o autorze *Trylogii* obejmujące znacznie więcej niż połowę

zbioru. Resztę wypełniają, jako dodatki, szkice o Schillerze i Goethem zatytułowane *Marginalia Schillerowskie*, szkic o *Penthesilei* Henryka Kleista pt. *W asyście demona* oraz dłuższy esej o Norwidzie. Pisane w różnym czasie, były one drukowane częściowo w *Życiu i Myśli* i w *Tygodniku Powszechnym*. Książka więc imponuje rozległością zainteresowań i erudycją, autor sięga do literatury antycznej i do okresu romantyki niemieckiej; Falkowski dał się poznać jako norwidolog, a poza tym, warto przypomnieć, jest autorem wydanego w 1929 r. zarysu monograficznego o Reymoncie, i poeata. Jako krytyk przyswoił sobie wiele metod. Posługuje się opisem i esejem biograficznym, umie stosować freudowską psychoanalizę czy też sięgnąć po wskazówki do psychografii. Jednym słowem umie konstruować szkic literacki, zaciekawiać wielostronnością podejść do tematu, szczególnie zaś efektami sformułowań słownych. Meandry, dygresje, przemilczenia, refreny, amplifikacje i nawroty do tematu, by go za każdym razem inaczej nawiązać, wreszcie zniewalające do uwagi błyskotliwe pointy — to stała dążność jego pióra. Dbalność o kostium słowny to bodajże najprzedniejsza ambicja Falkowskiego-poety, który we własnych przekładach cytuje trudny wiersz Schillera.

Poetyckiej ambicji towarzyszy u niego inna dążność, sprzeczna z tamtą, a widoczna w stałym posługiwaniu się cytatem i odsyłaczami do wykorzystanej lektury, widoczna też w nomenklaturze poszczególnych rozdziałów — ambicja naukowa. Ale tu, niestety, pióro zawodzi, ponieważ pracowicie zebranego materiału nie traktuje on jako argumentów zmierzających do konkretnych wniosków. Zadowolona się zazwyczaj takimi środkami dowodzenia, jak powołanie się na cudzą opinię, nierzadko na anegdotę lub wyizolowany urywek z tekstu omawianego autora czy opracowania. Luźne podniety, ciekawostki i sensacje urzekają Falkowskiego, który nie troszczy się zbytnio o hierarchię ważności problematyki. Trudno by się też było dopatrzeć w jego szkicach przyczynowego szeregowania faktów, a więc środków dowodowych podporządkowanych jednemu celowi. Dąży on raczej do przesunięcia przed czytelnikiem mozaiki spostrzeżeń, napomknień i uwag eksponowanych w sposób dość luźny. Osobliwości z ich sygnałami słownymi stają się dla niego w większości wypadków celem wywodów. Wszystko to sprawia, że przy pozorach naukowości szkice jego nie wykazują charakteru naukowego. Są to ciekawie podane impresje, dalekie od postulowanej w badaniach literackich ścisłości sformułowań. Autor zresztą uprzedził czytelnika we wstępie, iż traktuje swoje szkice jako eseje.

Tym kłopotliwsza więc sytuacja recenzenta, który z obowiązku musi legitymować sądy autora sprawdzianami historycznoliterackimi i zastanawiać się, czy warto, w takim razie, uzupełniać luki, skoro, być może, są one świadomym zamierzeniem autora. Ale i etykieta „uczonych esejów“, którą by się chciało nakleić pod tytułem książki, nie przystaje do tych szkiców. Esey to zwykle próba nowych oryginalnych spostrzeżeń, świeżych oświeleń, wyostrzonych sądów o zjawisku, krótko mówiąc — próba ukazania nowej problematyki. U Falkowskiego zaś niejedna nowość okazuje się po chwili zastanowienia znaną prawdą, chociaż przystrojona w odświeżoną szatę słowną. Jego eseje należałoby dla ścisłości określić mianem impresji na tematy przeczytanej lektury o dziełach i pisarzach, może nawet przeglądami, bo na taką nazwę zasługuje wstępny, najobszerniejszy szkic pt. *Kult i anatema*. Jest on próbą przeglądu sprzecznych sądów wypowiedzianych o Sienkiewiczu od r. 1883, tj. od ukazania się *Ogniem i mieczem*, aż po nasze czasy.

Przy tego rodzaju przeglądach, jak opinie o autorze na przestrzeni wielu lat, zainteresowanie budzą nie tyle poszczególne wypowiedzi tego czy tamtego krytyka lub pisarza, do których łatwo sięgnąć w razie potrzeby, ile raczej pozycja wypowiedzającego, jego przekonania będące odbiciem przynależności do ugrupowań spo-

lecznych, stronnictw politycznych, programów i orientacji literackich. Umiejętnie ukazane dzieje sławy autorów, publikowane u nas ostatnimi czasy, przynoszą w rezultacie pouczające wnioski o ewolucji gustów różnych kręgów kulturalnych. Przy Sienkiewiczu próby takie podejmowano już wielokrotnie, chociaż nie wyszły one dotąd poza studia cząstkowych zarysów, a to z powodu dużej ilości materiału. Recepcja pisarza to problem interesujący dla socjologa i historyka literatury, ale wymagający ujarzżenia zróżnicowanego żywiułu poprzez selekcję i krytyczną ocenę. Dość wskazać przykładowo na ilość artykułów opublikowanych choćby tylko w 1900 r. z okazji jubileuszu pisarza czy później, około r. 1933, z okazji 50-lecia *Ogniem i mieczem*. Tych ostatnich starczyłoby na wcale interesujące studium o objętości książkowej. A cóż dopiero myśleć o tylu wypowiedziach i polemikach w przeciągu lat kilkudziesięciu. Dałoby się z nich ułożyć obszerną historię, może nawet jakiś „dramat losu“ o dziejach sławy pisarza. W taki bowiem schemat układają się podzielone opinie o Sienkiewiczu: z jednej strony uwielbienie dla artyzmu, któremu towarzyszy nie zmniejszająca się do dziś poczytność, z drugiej — protesty przeciwko ideowej wymowie i społecznej treści jego dzieł.

Rzucająca się w oczy dramatyczność losów spuścizny pisarza pociągała niejednego ze współczesnych krytyków. Urzekła ona też Falkowskiego, który z okazji zestawiania sądów Witkiewicza i Brzozowskiego przyznaje wprost, że „z odnośnych wyjątków ich dzieł można by zestawić dramatyczny dialog“ (s. 50). A że i we wstępie do swojej książki manifestował zainteresowania „przepaścistością dramatu“, one więc zadecydowały o metodzie jego szkicu. W myśl założeń autora ma on działać na czytającego samą wymową dialogów, czyli urywkowych opinii eksponowanych w postaci dobranych cytatów. Wypełnił też nimi całe stronicę eseju, który robi wrażenie rozumowanych wypisów. Rola autora ograniczyła się do spinania tych urywków klamrami pomysłowych komentarzy, podanych w błyskotliwych formułach słownych. Szkic więc w zasadzie poświęcony jest nie tyle recepcji Sienkiewicza, ile raczej paradoksom wypowiedzi o pisarzu.

W zwięzłym stosunkowo przeglądzie podał autor sądy skontrastowane, zagęszczając wywody w celu wydobywania efektywnych starć i zderzeń: „kult i anatemą“, „Sienkiewicz wielki czy mały?“ Wprawdzie autor respektuje niezawodną w każdym przeglądzie dziejów więź chronologiczną i dzieli całość na cztery fazy polemiki o Sienkiewicza, nie przeszkadza mu to jednak zestawiać obok siebie urywki opinii odległych. Wystarczy drobny przykład: wypowiedź Brzozowskiego z 1903 r. sąsiaduje z sądem tegoż krytyka z 1906 r. i kontrowersją Witkiewicza z r. 1912 (s. 50); wypowiedź Nałkowskiego przytacza w ramach sądu Andrzeja Stawara, tego ostatniego zaś koryguje „zrównoważonym marksizmem“ Samuela Sandlera (s. 123). Autor uznaje więc potrzebę umotywowania poszczególnych wypowiedzi, ale jego próby interpretacji przyczynowej nie dorastają do poziomu podręcznikowego, ponieważ dokonuje ich przy pomocy cudzych sądów, jak np. na s. 58—60 przy objaśnianiu *Sienkiewiczianów* Nałkowskiego poglądami Bergsona, ilustrowanego cytatem z Fortunata Strowskiego. Nie wyświeśla więc motywów tak znaczących opinii, jak te np., które pasowały Sienkiewicza na wodza narodu, lub te, które zdzierały zeń nimb hetmaństwa. Autor woli przemawiać do czytelnika nagą wymową dialogów zręcznie wykrojonych, wobec których zachowuje się z bezstronną rezerwą, niby dramaturg wobec figur puszczonych w działanie.

Szkic Falkowskiego świadczy, że nie czas jeszcze na wszechstronną i wyczerpującą analizę dziejów recepcji Sienkiewicza, że przez najbliższe lata trzeba się będzie zwracać bezpośrednio do tekstów zawierających opinię o pisarzu. Dobrze się więc stało, że rychło po jego publikacji ukazał się wybór najciekawszych sądów

o twórczości Sienkiewicza w wypisach z obszernym i rzeczowym wstępem Janiny Kulczyckiej-Saloni¹.

W *Kulcie i anatemie* materiał ilustrujący wypowiedzi o Sienkiewiczu układał się w formie chronologicznej samorzutnie, bez specjalnych zabiegów ze strony autora. Zbliżoną do wypisów metodą opracowany został drugi z kolei szkic, pt. *W pracowni epika*. Zamierzał w nim autor wykazać wpływ *Listów z podróży* do Ameryki na kształtowanie się wyobraźni i techniki epickiej pisarza. Eliminacja materiału ilustrującego wykonana została starannie, mniej zaś interesująco wypadła próba systematyki samych *Listów* czy wywody na takie tematy, jak np. narodziny gatunku (list — epika). Tu czytelnik chciałby się poinformować, jak się przedstawiał „list z podróży“ przed Sienkiewiczem, co pisarz przejął z tradycji i w jaki sposób ożywił konwencjonalny gatunek, traktowany przez poprzedników w sposób schematyczny. Wytrawny eseista nie puściłby płazem takiej okazji.

Falkowski tymczasem pomija ciekawy żywot gatunku dziennikarskiego w określonym historycznie środowisku i próbuje metody psychologicznej. Przekonuje więc czytelnika, że „każdy najzwyczajniejszy krajobraz, każde najpospolitsze zdarzenie w podróży musiało być wpierw przeżyte, nim zostało opisane. Więc jakże tu wydzielić czyste przeżycie i tworzyć osobną grupę: opis przeżyć? Mimo to jednak, po gruntowniejszym rozpatrzeniu się w tekście listów z podróży wysledzimy tam miejsca bardziej chłonne, gdzie ładunek spostrzeżeń rzeczowych nie zatrzymuje się na powierzchni, lecz obsuwa się w głąb. Wsypa go w siebie wrażliwość artysty. Wsypa, rozpuszcza, przetwarza jego skład, subiektywizuje. W końcu opisywany przedmiot, zdarzenie, zjawisko służą jedynie za pretekst do tego poddawania się nastrojom i wrażeniom“ (s. 174).

Przytoczony urywek wywodów przypomina nieporadne wypracowanie seminaryjne. W podobny sposób pisze autor o różnicach między narracją a swadą (s. 199), między opisem a wykładem (s. 167), czy też snuje wywody statystyczne o zanikaniu formy dialogu w późniejszych partiach listów (s. 206, 217). Tego typu pozorne wnioski i odkrycia wypełniają całe stronicę szkicu. Autor wyizolował Sienkiewicza ze środowiska historycznego, dla którego on wówczas pracował i do którego gustów musiał pióro nagiąć. Tymczasem realne względy zapotrzebowania redakcyjnego wyjaśniłyby i trafniej, i zwięźlej to, nad czym Falkowski rozwodzi się na wielu kartach, np. proporcje między dialogiem, „wykładem“ a opisem. Wszakże list z podróży, adresowany do czytelników w kraju, którzy na filmy jeszcze nie uczęszczali, musiał rozwijać kalejdoskop egzotyizmu i być wypełniony opisami wojażera, dyskretnie zestawiać osobliwości podróży ze stosunkami krajowymi.

Pod koniec swojego szkicu konkluduje autor, że „podróżowanie było prawdziwym rogiem obfitości“ (s. 243), czyli wojaże zamieniły się w uniwersalny bodziec twórczości Sienkiewicza. Z tej nikłej przesłanki wyciąga rewelacyjne wnioski (s. 237): fakt, że odsetek kobiet w Ameryce był podówczas mały, wywarł przemożny wpływ na kontrastowanie męskiej siły z kobiecą słabością: Ursus — Ligia, Skrzetuski — Helena, Zbyszko, Jurand — Danusia itd. W zapędzie wywodów odmówił autor Sienkiewiczowi znajomości bogatej tradycji średniowiecznej epiki rycerskiej. Nie ma powodów do pomniejszania wpływu podróży do Ameryki na zawiązek pewnych utworów. Wie o tym Falkowski, wiedzieli też współcześni czytelnicy, znający przeróżne schematy kontrastowania kobiecej słabości z męską siłą, popularne zwłaszcza w rzeźbie i malarstwie, jak choćby motyw „porwania Sabineki“. Mimo to częste u Sienkiewicza porywanie rodzaju żeńskiego przez płeć

¹ *Henryk Sienkiewicz*. Materiały zebrała i wstępem opatrzyła J. Kulczycka-Saloni. Warszawa 1960.

silniejszą określali żartobliwie „metodą indiańską“. Wpływy podróżowania, jeżeli rozważać serio, nie sięgały tak daleko, by wolno było uznać je za uniwersalny klucz do wyjaśniania genety każdego motywu, a taką próbę podejmuje Falkowski, gdy usiłuje przekonać swego czytelnika, jakoby „od autora-podróżnika udzielił się bohaterom głód przestrzeni. Zagłoba, Skrzetuski, Bohun jeżdżą wzdłuż i wszerz po Ukrainie. Skrzetuskiego miłość zaskoczyła w podróży, tak samo Zbyszka z *Krzyżaków*“ (s. 245). Uwierzylibyśmy autorowi, gdyby prawdą było, że Sienkiewicz nie znał Ariostów, Tassów, Beniowskich ani żadnego z romansów przygód. Toteż raczej na wiarę przyjmujemy i to, że autor *Ogniem i mieczem* nie znał stępów rosyjskich nawet z polskiej beletrystyki i dopiero z Ameryki przeniósł je na Ukrainę (s. 239).

Na s. 143 przekonuje nas Falkowski o tym, w jaki sposób w *Listach z podróży* do Ameryki dokonała się przemiana Sienkiewicza-dziennikarza w dojrzałego artystę-epika, który zerwał z manierą gazetową i wyzbył się żonglerki słownej, że więc *Listy* to decydujący przełom w twórczości pisarza. Uwierzyć by temu można, gdyby nie drobny fakt, że Sienkiewicz jeszcze przed podróżą do Ameryki pisał i ogłaszał utwory powieściowe, a więc obok biurka felietonisty miał pod ręką „pracownię epika“. Być może, autor przypomniał sobie, że jego szkic uderza w próżnię i z tego może powodu złagodził własne wnioski w następnym rozdziale, pt. *Szkic do portretu artysty*. Tu na s. 256—258 głosi coś wręcz przeciwnego: że Sienkiewicz żył jeszcze długo rozpędem dziennikarstwa, że pewne cechy kompozycyjne przenosił z gazet do powieściopisarstwa. Autorowi nie zależy więc na samych wnioskach, lecz na rozwinięciu przed czytelnikiem panoramy spraw ciekawych. Dlatego informuje, że „przywieziony z Ameryki w wybornie zapamiętanej, charakterystycznej osobie kapitana Rudolfa Korwin Piotrowskiego prototyp Zagłoby przeobraził się w łącznika między dziennikarzem i powieściopisarzem“ (s. 259), że „zapuszczając się głębiej w genealogię romansu przygód można by w nim wysledzić skojarzenie publicystyki z pasją do opisywania nieznanych lądów i ludów“ (s. 260).

W ostatnim eseju, zatytułowanym *Szkic do portretu artysty*, stara się autor określić trwale cechy talentu pisarza i raz jeszcze przebiega jego drogę twórczości, mówiąc o nowatorstwie, malarskim widzeniu świata, o baśniowości. Szkic rozpoczyna się od określenia „galijskich cech“ Sienkiewicza. Autor zestawia urywki wspomnień młodości Sienkiewicza i Alfonsa Daudeta (s. 254—255), na jakie natknąć się nietrudno w każdej literaturze, a które mają być dowodem „galijskości“ polskiego pisarza. Powołuje się przy tym na autorytet Wilhelma Feldmana i Antoniego Potockiego, by zakończyć konkluzją: „Wpływy dalekiej romańskiej kultury sprawiły, że [Sienkiewicz] »stał się« artystą, któremu nasza proza zawdzięcza wielką odnowę“.

O łacińskim typie umysłowości Sienkiewicza pisano u nas wielokrotnie — on sam chwalił pisarzy za „aryjskość duszy“ — toteż mimo woli nasuwa się uwaga: cóż by zrobił wytrawny eseista z takiego problemu jak „galijskość“, która służy do pasowania na mistrzów różnych autorów za pełnię klasycznej gracji! A więc wyjaśniłby rodowód tego sprawdzianu, poinformowałby, kiedy ten własny *esprit* uświadomili sobie krytycy znad Sekwany i jakimi drogami dotarł on do nas. Tymczasem pióro Falkowskiego ześlizguje się ku cytatom, którymi wypełnia braki własnej argumentacji. Nic przeto dziwnego, że w dalszym ciągu szkicu rad by widzieć w Sienkiewiczu Sarmatę o „dynamice rasowo polskiej“ (s. 308), rad by ukazać jego bogatą, skomplikowaną indywidualność.

Temu też celowi służą dalsze wywody, w których autor poszedł za cudzymi spostrzeżeniami. Metodą psychoanalizy omawia zespół „kompleksów“ pisarza oraz

ich rozładowanie w twórczości. Rozwodzi się nad intymnymi ciekawostkami z jego życia prywatnego, by z ich pomocą wyjaśnić niektóre sceny powieści, mówi o „kompleksie Petroniusza“, odczuwaniu erotyki, o tym że Sienkiewicz stworzył własny styl w erotyce polskiej (s. 300), wspomina o jego chorobliwej predylekcji do opisów męczarni i okrucieństwa (s. 305). Obszerniejsze wywody poświęca „kompensacji psychicznej neurastenika“, który, skutkiem niespełnionych osobiście pragnień siły, obdarzał junactwem i mocą bohaterów swoich powieści, Podbipiętów i Ursusów. Autor szkicu przy tym nie kwestionuje przydatności tych ułamkowych prawd ani też nie stara się skonfrontować pozornych wniosków z ich alternatywami: wszakże, w takim razie, poczynawszy od Homera po Słowackiego, wszyscy twórcy eposowych herojów mogliby być podejrzani o podobne kompleksy, pisarze zaś z nizin społecznych winni by sobie „kompensować“ niespełnione marzenia w taki chyba sposób, że wyprawialiby się po tematy do pałaców i salonów. Autor stale miesza, a nawet utożsamia, fikcję artystyczną z przeżyciami osobistymi pisarza, dlatego na przeciwnym biegunie „kompleksu siły“ ustawia dla równowagi „kompleks schyłkowości“ (s. 304), wyrażający się istotami słabymi i wyrafinowanymi (Ligia, Danusia, Płoszowski), i dochodzi do wniosku, że Sienkiewicz jednoczy siłę ze słabością. Zgodnie z założeniem wyniesionym na kartę tytułową kończy pochwałą pisarza-artysty.

Falkowski unika metody historycznej, w której nie czuje się pewnie, chociaż ułatwiłaby mu ona objaśnienie fikcji artystycznej przyczynami zewnętrznymi. Pociągają go analizy innego typu, takie, które umożliwiają wyprowadzenie tejsze fikcji z biograficznych przesłanek pisarza. Na warsztat takiej metody wpraszała się dramatyczna z natury osobistość Kleista, najniezwyklejszego z romantyków, u którego „nie cień śmierci padał na światło życia, ale światło śmierci padało na cień życia“ (s. 366). Temu to pisarzowi poświęcił autor szkic odrębny, pt. *W asyście demona*, ukazując wybitną indywidualność, tragicznie rozbitą i miotaną przez czynniki irracjonalne.

Szkic jest przedrukiem posłowania, jakie Falkowski napisał do *Penthesilei* Kleista w przekładzie Witolda Hulewicza, wydanej jeszcze w roku 1938. Włączony obecnie do książki o Sienkiewiczu, odcina się od pozostałych esejów osobliwą metodą. Polega ona na ukazywaniu kompleksów pisarza, które traktuje się jako podstawowe problemy. W wypadku Kleista są to bieguny popędów — miłosnego i niszczycielskiego: śmierć i miłość, śmierć i życie. Do tej metody dostosował Falkowski-poeta formę wykładu, która wciąga czytelnika w głąb metapsychologii, a uwolniona spod kontroli metaforyka przekształca się w kunszt nazewnictwa rozpalony do temperatury barokowego opisu. Przy czytaniu względnie jasnych szkiców o Sienkiewiczu mieliśmy przed sobą bądź co bądź wywody, tu zaś z trudem chwytamy bieg myśli autora, który mówi o demoniczności nadmiaru i o samozagładzie Kleista, rzucając jego biografię w cztery etapy samounicestwienia: „Kleist rozwijał się poprzez samozniszczenie. Od wybuchu do wybuchu. I odradzał się, jak Feniks, z własnych popiołów“ (s. 357). Nie są to, rzecz jasna, oryginalne pomysły autora, który wskazuje źródła swojej inspiracji. Na podobne informacje nie trudno się natknąć w każdej obszerniejszej biografii Kleista. Podobną metodę „zasadniczych problemów“ zalecał przed laty Rudolf Unger.

Podobną biografią, chociaż, należy zaznaczyć, napisaną z większym umiarem, jest — ostatni w zbiorze — szkic o Norwidzie. Tu już pierwsze karty pokazują, że pisze je żyty z tematem norwidolog, przy tym poeta, który programowo nie dba o zaokrąglanie napoczętych wątków myślowych i napomknieniem, muśnięciem pióra, to znowu przemilczeniem kwituje ciekawe skądinąd spostrzeżenia. Zagadkę zastępuje enigmatem, jak np. wstępne wywody o „kompleksie utajania trzeciego

wymiaru“ (s. 411) przez Norwida, widocznym w jego malarstwie i poezji. Ciekawie wypadła próba socjologicznego określenia postaw tego poety. Tu autor nawiązuje do spostrzeżeń Borowego, gromadząc dowody na szlacheckość mentalności Norwida, wykazuje poszlachecką niezdolność do fanatyzmu i zaciętości w sprawach społecznych przy równoczesnej pasji do prywaty, do wynoszenia spraw osobistych (s. 436); zapatrzenie się w uroki kultury mieszczańskiej z jednej strony, z drugiej — nieporadność osobistą poety na bruku paryskim i rozgoryczenie do stylu życia w mieście.

Studium o Norwidzie zbliża się do „portretu artysty“, jaki próbował autor nakreślić przy Sienkiewiczu. Jest to z pewnością najlepsza część zbioru. Oczywiście, że i tu nie obeszło się bez przegięć, spowodowanych sięganiem po kuszące eseiste ciekawostki, ale jest ich bez porównania mniej. Trudno się jednak pogodzić z wywodami na temat „patriotyzmu kulinarnego“ Norwida, przy którym autor odsłonił jeden ze swoich sekretów konstruowania szkicu. Oto w pamiętniku Zofii Komierowskiej, emigrantki, natknął się Falkowski na spis potraw (s. 440), a że i Norwid do autorki pamiętnika zachodził, należało poszukać w jego tekstach śladów kuchni emigranckiej. Trafili się wprawdzie tylko odosobiony i wąty cytat (s. 455), ale wsparty *Panem Tadeuszem* rozrósł się u Falkowskiego w dłuższą dygresję. Nie podnosi też walorów tego ciekawego skądinąd szkicu przerzucanie się do metody postulatywnej, do prób dopasowywania Norwida do przejętego z innych czasów ideału pokory i franciszkanizmu (s. 428—429). Mimo podobnych odchyień — trzeba stwierdzić bezstronnie — studium o Norwidzie wyróżnia się korzystnie i własnym spojrzeniem autora, i niepoślednią dozą krytycyzmu. Tu zalety i niedostatki pióra Falkowskiego balansują w „chwiejnej równowadze“.

W krótkiej recenzji można było co najwyżej naświetlić metodę tych szkiców. Szczegółowy ich rozbiór pomnożyłby listę uwag. Skoro jednak sam autor zdeklarował się we wstępie do swej książki jako eseista, trudno wymagać, by stosował takie metody, jakie obowiązują badacza literatury. Eseście wolno pominąć to i tamto, i nikt mu z tego tytułu nie powinien czynić wymówek. Mijałoby się więc z celem sporządzanie kompletu braków, które mogą się okazać świadomym zamierzeniem autora. Należy przecież, chociaż ogólnikowo, zaznaczyć, że tematy poruszane przez Falkowskiego bywały już przygodnie na warsztatach badaczy Sienkiewicza. Falkowski legitymuje się lojalnie z cudzych uwag i sądów przy cytatach, pisząc od siebie korzysta z prawa eseisty, można by więc sporządzić osobny rejestr odsyłaczy do autorów, którym — być może — niczego nie zawdzięcza, którzy jednak na ten sam temat już się wypowiedali, oczywiście w innych formułach słownych. Dla przykładu warto wskazać, że poświęcając wiele uwag „magii plastyki“ Sienkiewicza, jego wzrokowo-malarskiemu chwytaniu tematu, Falkowski nie informuje czytelnika, iż zarówno przed lapidarną formułą Brzozowskiego z r. 1903: „Sienkiewicza ze światem łączy tylko oko“, jak i po niej pisano na ten temat wielokrotnie i przy wielu okazjach. Falkowski włamuje się do podwoi otworzonych przez innych, kiedy w dłuższych wywodach próbuje zdefiniować ironię Norwida (s. 412—417), gdy głosi: „był on ironistą rasowym. Jego ironię można by porównać z magiczną formułą wyzwalającą ukryty sens rzeczy“ (s. 417), a nie wymienia w swej książce choćby nazwiska autora, który pisał na ten sam temat w osobno wydanym studium²; pisze o roli baśni u Sienkiewicza, a nie nawiązuje do uwag Zygmunta Szweykowskiego, Karola Wiktora Zawodziń-

² S. K o ł a c z k o w s k i, *Dwa studia*. (Fredro — Norwid). Warszawa 1934.

skiego czy Andrzeja Stawara; pisze wreszcie tak obszerny szkic o *Listach z podróży* do Ameryki, a pomija rozprawę na ten sam temat Zdzisława Najdera³, itd.

Oczywiście, że w zbiorze szkiców o 500 stronicach znajdujemy wiele spostrzeżeń nie budzących sprzeciwu i sformułowań zachęcających do skupienia uwagi. Ale droga do nich zatarasowana eklektyczną metodą autora. Szkice jego nie przyniosą korzyści badaczowi, który w najlepszym razie uzna je za ekspozycję problematyki, ale nie jej załatwienie. Jako lektura popularyzująca byłyby za odporne i zbyt ekscentryczne. Chyba dla amatorów impresji, reportaży krytycznych z przeczytanej lektury, jakie były w modzie w początkach naszego stulecia.

Józef Spytkowski

Kazimierz Wyka, MODERNIZM POLSKI. (Kraków 1959. Wydawnictwo Literackie), s. XIII, 338, 2 nb. Biblioteka Studiów Literackich.

1

Losy wydawnicze *Modernizmu polskiego* decydują o tym, że książka ta posiada dwie aktualności: w pewnym sensie żyje czasem, w jakim powstała, odbijają się w niej wyraziście tendencje, które nurtowały naukę o literaturze w tak żywym dla niej okresie, poprzedzającym wrzesień 1939, kiedy, jeśli nawet nie zdobywała monumentalnych rezultatów, to występowała z rzeczą dla dalszego rozwoju o wiele ważniejszą: nowymi propozycjami; ale żyje także tym czasem, w którym dane jej było zetknąć się z czytelnikami — odbierana jest nie jako pozycja z naukowego archiwum, ale jako dzieło, w którym opis konkretnego materiału, a także pewne propozycje metodologiczne — zachowały pełną żywotność. Taka dość niecodzienna sytuacja zmusza do patrzenia na książkę Kazimierza Wyki z dwu perspektyw: historycznej i współczesnej, zmusza do patrzenia jako na wynik niezwykle dynamicznej sytuacji historii literatury polskiej u schyłku dwudziestolecia oraz jako na książkę, która jest niebagatelnym głosem we współczesnych dyskusjach metodologicznych.

Z pozoru *Modernizm polski* stoi na uboczu ówczesnych propozycji metodologicznych, z pozoru stoi z daleka od tych propozycji przekształcenia i unowocześnienia nauki o literaturze, które wówczas dominowały. Znajduje się bowiem daleko zarówno od problematyki fenomenologicznej, formułowanej przez Ingardena, jak też od programów i batalii polskich formalistów. Trudno znaleźć w tej książce jakiegokolwiek pogłosy *Das literarische Kunstwerk* czy studiów Manfreda Kridla, Franciszka Siedleckiego lub Dawida Hopensztanda. A „zwalczany czy popierany, stał się jednak formalizm — cytuję Konrada Górskiego — najważniejszym wydarzeniem polskiej historii literatury w drugim międzywojennym dziesięcioleciu i przesłonił sobą inne, sporadyczne inicjatywy nowatorskie, które nie zdołały rozwinąć się w odrębne kierunki badawcze. Dlatego trudno o nich mówić na równi z innymi zjawiskami tego okresu“¹.

³ Z. Najder, O „*Listach z podróży*“ do Ameryki Henryka Sienkiewicza. *Pamiętnik Literacki*, 1955, z. 1, s. 54—122.

¹ K. Górski, *Przegląd stanowisk metodologicznych w polskiej historii literatury do 1939 roku*. W: *Zjazd Naukowy Polonistów 10—13 grudnia 1958*. Wrocław 1960, s. 119. Z nowszych prac omawiających przemiany w polskiej nauce o literaturze u schyłku dwudziestolecia por. A. Okopień i J. Sławiński, O *Franciszku Siedleckim i „polskim formalizmie“*. *Twórczość*, 1960, nr 10, s. 92—106.