

# Zofia Stefanowska

---

"Z historii i teorii literatury", Konrad Górski, Wrocław 1959, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 378, 2 nrb. : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/1, 246-254

---

1962

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

W swoich teoriach gramatycznych dawał Sylwester wyraz pojęciom o gramatyce jako nauce normatywnej, nie opisowej: „*ars recte loquendi et scribendi*”. Czerpał jednak obficie i z hebrajskiego, skąd brał nie tylko nie znane w grece czy łacinie określenia dźwięków (np. hebrajska litera *szin*, odpowiadająca dźwiękowi *sz*, oddanemu w ortografii Husa przez literę *š*, zaopatrzoną w pożyczony z hebrajskiego znaczek  $\dot{\ }$ ), lecz i pewne pojęcia gramatyczne, posiadające analogie w hebrajskim i węgierskim (stopniowanie przymiotników, rodzaje).

W roku 1542 Jan Sylwester opuścił Sárvár. Wkrótce widzimy go w Wiedniu, gdzie w 1543 r. został na tamtejszym uniwersytecie profesorem języka hebrajskiego, a następnie i greckiego. W roku 1544 opublikował tu elegię *De bello Turcis inferendo*, nawiązującą do popularnego w tym okresie rodzaju druków antytureckich, „turcyków”, których nie brakło w Polsce i Niemczech. Do „turcyków” należały poprzednio takie utwory, jak *Elegie* Marcina Nagyszombatiiego lub dwa dzieła pod tytułem *De bello Turcis inferendo* (przejętym potem przez Sylwestra): jedno samego Erazma z Rotterdamu (1530), drugie Jakuba Sadoletusa z Carpentras (1538). W roku 1546 słyszymy o naszym humaniście już tylko jako o profesorze greki. Opublikował jeszcze w Wiedniu kilka poezyj okolicznościowych po łacinie (jeden z utworów — ku uczczeniu pamięci zmarłej Anny Jagiellonki, królowej Węgier), ale jego stosunki zaczęły się tak pogarszać, że około r. 1552 wycofał się z uniwersytetu. Posiadał jakieś małe dobra, lecz i te stracił; prawował się o nie. Ciosy te, jak się zdaje, przyspieszyły jego śmierć (około roku 1553).

Dzieło Jana Balázsa nie tylko przedstawia żywo arcyciekawą postać Jana Sylwestra, pierwszego „erazmisty” węgierskiego, humanisty i sympatyka wielkich ruchów postępowych epoki, autora pierwszych słowników i gramatyk węgierskich, lecz kreśli także nie znaną kartę z dziejów polsko-węgierskich stosunków w okresie renesansu, kartę ujawniającą oddziaływanie pierwszych polskich prób gramatyzacyjnych i ortograficznych na tworzenie się węgierskiej ortografii i węgierskich pojęć gramatycznych.

Jan Reychman

Konrad Górski, Z HISTORII I TEORII LITERATURY. Wrocław 1959. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 378, 2 nlb.

Od Reja (*Biblia i sprawy biblijne w „Postylli” Reja*) do Żeromskiego (*Zagadnienie wartości własnego narodu w twórczości Żeromskiego*), od teorii literatury (*Muzyka w opisie literackim*) do zagadnień praktycznego edytorstwa — oto rozpiętość tematyczna tej książki. Mimo tej rozpiętości książka ma wyraźny profil metodyczny i jest świadectwem nie tylko skali, ale i kierunku zainteresowań autora. „Na ogólną ilość 14 prac, które tu ogłaszam — pisze on — dzieś się [...] dotyczy Mickiewicza. Jest to więc książka przede wszystkim o Mickiewiczu. Ale i w pozostałych studiach, choć tak odrębnych tematycznie, uważny czytelnik odnajdzie powiązania z problemami, o których mowa w pracach o Mickiewiczu. Mimo pozorów niejednorodności, książka ta odtwarza pewien krąg zagadnień, które ze szczególną siłą przykuły uwagę autora w latach powojennych” (s. 5).

Jakiż to krąg zagadnień? Analiza językowa tekstu dzieła literackiego jako podstawa uogólnień historycznych i krytycznych — tak można by scharakteryzować program badawczy wszystkich prawie rozpraw. Przy lekturze tego tomu

raz po raz przypomina się maksyma którą (za Lwem Szczerbą) zwykł przytaczać Roman Jakobson: „Filologia to sztuka powolnego czytania”. Nie ma wątpliwości: Górski znakomicie opanował tę sztukę.

Kto był autorem przekładu perykop ewangelicznych w *Postylli* Reja? Odpowiedzi na to pytanie poświęcona jest pierwsza rozprawa. Ustaliwszy źródła przekładu (bo źródła są dwa: wersja łacińska Erazma z Rotterdamu i Wulgata), szuka Górski motywów, które powodowały wyborem polskiego tłumacza. Nie ogranicza się do rejestracji błędów, opuszczeń i amplifikacji w tekście *Postylli*, ale buduje na ich materiale charakterystykę mentalności tłumacza, jego horyzontów umysłowych i upodobań literackich. Dowód Rejowego autorstwa przekładu przekształca się w bogate studium najdawniejszych polskich przekładów *Nowego Testamentu*. Wspomina Górski, że „historia Biblii polskiej wciąż czeka na swego autora” (s. 43). Wydaje się, że nikt bardziej od niego nie jest powołany, aby tę rzeczywiście dotkliwą lukę zapełnić. Studium o przekładach w *Postylli* jest świadectwem, jakie perspektywy dla badacza literatury historia taka mogłaby otworzyć.

Staropolskie tradycje prozy artystycznej — oto następny temat, który rysuje się w rozprawie o piarstwie Jakuba Wujka. Do historii literatury należy tu teza o wysokim kunszcie i znaczeniu kaznodziejskiej prozy Wujka, do teorii literatury — arcysłuszny postulat rehabilitacji retoryki, postulat, dodajmy, zgodny z tendencjami współczesnej nauki o literaturze.

Tyle przynosi tom w zakresie filologii staropolskiej. Lwia część książki przypadła jednakowoż Mickiewiczowi. Dzieło Mickiewicza pozwala też na najpełniejszą prezentację metody autora. „Skłonności stylistyczne — pisze on — pewnego utworu czy pewnego okresu twórczości są najbardziej nieomylnym wskaźnikiem dla interpretacji dzieła literackiego” (s. 111) — to dewiza studium pt. *Miłość i erotyka w twórczości Mickiewicza okresu rosyjskiego*.

Zgodnie z tą dewizą w materiale językowym poszukuje Górski dowodów erotycznej orientacji wyobraźni poety. Interesujący proces dowodowy nie wszędzie jednak wypada w pełni przekonywająco.

Pewne wątpliwości budzi wybór przykładów. Rzeczowniki „piers” i „łono”, których obfitość w tekstach Mickiewicza z tego okresu świadczyć ma o jego predylekcjach stylistycznych, należą przecież do konwencjonalnego zasobu wyrazowego liryki romantycznej, wiernej zresztą w tym względzie tradycji. U samego Mickiewicza występują na przestrzeni całej twórczości, od „róży piersi malowanej” z *Pierwiosnka* aż po *Zdania i uwagi*. W różnych kontekstach, w różnych funkcjach semantycznych, to pewna, ale i przykłady przytoczone przez Górskiego nie są jednolite znaczeniowo. Być może, ich siła dowodowa byłaby większa, gdybyśmy się dowiedzieli, jak ilościowo przedstawia się użycie tych wyrazów w innych okresach twórczości Mickiewicza, jak ten bilans rysuje się na tle upodobań językowych epoki. Wątpię jednak, by takie wyliczenia mogły mieć znaczenie decydujące. Ważniejszą sprawą wydaje się tu zbadanie funkcji poetyckiej słownictwa, ocena wagi związanych z nim obrazów poetyckich, wyróżnienie wśród motywów konwencjonalnych zdań szczególnie ekspresyjnych, które — niezależnie od stosunków ilościowych — nadają dominujący ton twórczości całego okresu. Może ograniczenie badania stylistycznego do jednostek zbyt drobnych, do poszczególnych słów, utrudniło integrację wniosków z analizy językowej.

Druga część rozważań, wywód o znaczeniu akcji miłosnej w *Konradzie Wallenrodzie*, idzie właściwie już torem odrębnym. W dążeniu do rehabilitacji romansu Konrada i Aldony, tak cierpko zwykle przez krytykę traktowanego,

posługuje się Górski — jak sam przyznaje (s. 117) — przede wszystkim rozbiorem akcji i charakterystyką psychologiczną postaci. Elementy analizy językowej schodzą na plan dalszy.

W pełni natomiast wyzyskał Górski możliwości, jakie daje studium języko-stylistyczne, w pięknej rozprawie o bajkopisarstwie Mickiewicza. I nie w dowodzie oryginalności poety w stosunku do jego wzorów okazała się główna użyteczność przyjętej metody. Powiedziałabym nawet, że ta część rozprawy zbyt jest bliska czysto polskiej tradycji wnoszenia rodzimej twórczości bajkopisarskiej ponad La Fontaine'a. Zbyt też często czytamy, że jakaś scena ma u Mickiewicza „nierównie lepsze uzasadnienie” (s. 127), jest „o wiele lepiej umotywowana” (s. 129) niż u jego wielkiego poprzednika. Sądy o charakterze wartościującym małą mają wagę, gdy się uwzględni różność epok i stylów, a zwłaszcza radykalną zmianę pozycji bajki w hierarchii gatunków literackich. W epoce La Fontaine'a bajka była jak najbardziej eksponowana ideowo i artystycznie, Mickiewiczowskie bajki w oczach autora nie były godne nawet druku. Zapewne, nie jest to dobra racja, aby pomijać tę grupę utworów Mickiewicza w literaturze krytycznej. Monografistów poety, którym stawia ten zarzut Górski, tłumaczy jednak w pewnej mierze fakt, że rozbiór bajek nie był im potrzebny dla nakreślenia rozwoju pisarskiego Mickiewicza. Na margines twórczości zepchnął je sam poeta, wierny w tym względzie estetycznym zasadom romantyzmu. Słusznie też Weintraub widzi w bajkach Mickiewicza coś w rodzaju mistrzowskich etiud stylistyczno-językowych. „Nigdzie indziej w poezji Mickiewicza — pisze — nie można wnikać tak bezpośrednio w językowy warsztat poety, nigdzie indziej nie chwytą się tak bezpośrednio jego zmysłowej radości z zabawy ze słowami”<sup>1</sup>.

Rozumie się samo przez się, że taki tekst jest prawdziwą rozkoszą dla badacza języka i stylu Mickiewicza. Toteż Górski roztacza przed naszymi oczami prawdziwe bogactwo wnikliwych obserwacji. Do najcelniejszych należą te, które pokazują grę dwuznaczności słownych wynikających ze stałego oscylowania między światem ludzi a światem zwierząt. Uwydatniając tę cechę sztuki bajkopisarskiej Mickiewicza (określaną przez autora jako „rozkonspirowanie zwierzęcej przebieranki”) utrafił Górski, jak się zdaje, w sedno problematyki artystycznej omawianych utworów. Wynałazczość językowo-stylistyczna poety w tym zakresie i dziś może oszołomić. Wrażliwość na walor ekspresyjny drobiazgu, umiejętność wykrywania i demonstrowania delikatnych nawet aluzji i odcieni znaczeniowych sprawiają, że studium Górskiego tak dobrze wtajemnicza w sztukę słowa Mickiewiczowskiej bajki. Sztuka tak wysoki, że nabiera wartości autonomicznej. Górski wskazuje na celowość zabiegów stylistycznych poety z punktu widzenia akcji, charakterystyki bohaterów itd. Przyznam, że motywacja ta czasami nie wydaje mi się konieczna. Dwuwiersz, w którym wąż (z bajki *Zaby i ich króle*) określony jest jako „pełzacz, pływacz i biegacz, Podśluchiwacz i dostrzegacz”, nie potrzebuje motywacji innej niż ta, że brźmi wspaniale. Tak samo neologizm „samobój” z bajki *Zajac i żaba* nie powstał dla potrzeb rymu (jak chciał Gaertner, którego hipotezę słusznie odrzuca Górski), ani z obawy przed dysharmonią, którą wprowadzić by mogła „przykra sugestia uczuciowa słowo 'samobójstwo'” (jak przypuszcza Górski, s. 141). Po prostu „samobój” sam przez się jest pysznym żartem słownym. W atmosferze bezinteresownego czelatorstwa językowego poszczególne zdania i wyrazy nabierają wartości auto-

<sup>1</sup> W. Weintraub, *The Poetry of Adam Mickiewicz*. 's-Gravenhage 1954, s. 209.

nomicznej i znaczeniem swoim górują nad perypetiami akcji bajkowej, nie mówiąc już o bajkowym morale.

Górski jest przeciwieństwem krytyka impresyjnego. Uogólnienia buduje ostrożnie, wywód jego jest logiczny i przejrzysty. Wszystkie te zalety posiada rozprawa o *Przewycięzeniu prometeizmu w „Dziadach”*. Szeroko — szerzej niż w pracach poprzedników — uwzględniony materiał porównawczy pozwala autorowi przekonywająco zarysować typologię literackiego prometeizmu, usystematyzować różnice między źródłem prometejskich inspiracji — tragedią Ajschylosa a nowożytną, osiemnastowieczną recepcją i interpretacją mitu antycznego. Z osiemnastowiecznej koncepcji Prometeusza-artysty, w potęgde twórczej bliskiego Bogu, wywodzi Górski postawę Konrada, tak jak się ona rysuje na początku *Improwizacji*. Poczucie doskonałości własnych dzieł stwarza płaszczyznę filozoficznego buntu Konrada przeciw Stwórcy świata. Impulsem do tego buntu jest ból patriotyczny, ale motywacja buntu jest klasycznie osiemnastowieczna — jest nią problem teodycei. Tu jednak — zdaniem Górskiego — kończą się analogie z nowożytnym prometeizmem. Bunt Konrada zostaje złamany, a dalsze sceny rysują perspektywę pojednania bogoburcy z Bogiem. I tu podobieństwo z prometejskim cyklem Ajschylosa, który — wedle przyjętych rekonstrukcji — kończył się także pojednaniem tytana z Zeusem. A więc Mickiewicz powrócił niejako do greckiego wzoru rozwiązania konfliktu. U Ajschylosa było to rozwiązanie przywracające harmonię moralną i religijną, zgodne z panującym systemem wierzeń. Podobnie u Mickiewicza: potępiona jest postawa buntu (stąd przewycięzenie prometeizmu w jego osiemnastowiecznej postaci), wyniesiona prosta religijność ks. Piotra, za którego pośrednictwem wraca zakłócona równowaga i następuje pojednanie Stwórcy z bohaterem. Tak w skrócie rysuje się prometejski dramat Mickiewicza w ujęciu Górskiego.

Pobudką do zestawiania III cz. *Dziadów* z mitem prometejskim był dla krytyków znany z relacji Odyńca pomysł dramatu o „chrześcijańskim Prometeuszu”. Ale i bez wzmianki Odyńca problem prometeizmu w *Dziadach* stanąłby przed historykami literatury w postaci znamiennej dla epoki kategorii ideowej. Mniej pewne, czy bez anegdoty genetycznej Odyńca uwaga krytyków skierowałaby się na tragedię Ajschylosa. Wydaje się, że sugestia tej anegdoty zaciążyła i na wywodach Górskiego.

W *Prometeuszu skowanym* zbuntowany przeciw Bogu bohater nie jest człowiekiem, lecz istotą równie boską. Zeus nie jest stwórcą, nie jest też wszechmocny ani wszechwiedzący, i tylko dzięki temu możliwy jest konflikt dramatyczny. Rozwiązanie konfliktu — znowu wedle przyjętych rekonstrukcji — następuje dzięki wzajemnym ustępstwom i przemianom obu przeciwników. Na ugodową decyzję Prometeusza — decyzję, która nie jest ani załamaniem, ani dezawuacją własnej postawy — w zasadniczy sposób wpływa to, że Zeus się zmienił, przestał być krwawym tyranem z okresu utrwalania władzy, sprawuje rządy mądrze i sprawiedliwie. W tym punkcie współczesna literatura przedmiotu jest zgodna. Taki właśnie jest pogląd filologa angielskiego George’a Thomsona, autora znanej również w przekładzie polskim monografii *Ajschylos i Ateny* (Warszawa 1956). Muller w książce *The Spirit of Tragedy* zarzuca wprawdzie ogólnej koncepcji Thomsona tendencyjność („seems too narrow and forced, in the usual manner of Marxist interpretations”<sup>2</sup>), uznaje jednak, że Thomson ma bezsprzecznie rację widząc w Ajschylosie raczej patriotę i obywatela niż reli-

<sup>2</sup> H. J. Muller, *The Spirit of Tragedy*. New York 1956, s. 75.

gijnego proroka. O interesującej nas kwestii Muller pisze, że „to Ajschylos kształtował Zeusa, nie zaś Zeus inspirował Ajschylosa”. Uwydatnia się to szczególnie — ciągnie dalej Muller — w zestawieniu *Prometeusza skowanego* z *Księżką Hioba*: „Prometeusz jest całkowicie zbuntowany przeciw arbitralnej władzy, występuje za zasadą sprawiedliwości zgodnej z normami ludzkimi; [...] dramat jego kończy się pojednaniem z Zeusem, który przyjmuje tę zasadę. *Hiob* kończy się bezwarunkowym poddaniem się grzmiącemu Głosowi, który nic nie mówi o sprawiedliwości. Jeśli wielcy prorocy Izraela w rzeczywistości kształtowali Jehowę, nigdy nie uważali, że jest on zdolny do doskonalenia się [...]. Duch Ajschylosa był bardziej dumny i bardziej świecki”<sup>3</sup>. O idei „podlegającego ewolucji Zeusa” (*progressive Zeus*) nie tylko w cyklu prometejskim, ale i w *Orestei*, pisze H. D. F. Kitto (*Form and Meaning in Drama*, London 1960; *Greek Tragedy*, New York 1950). Dla Nicolla jest rzeczą pewną, że „Ajschylos patrzył na Zeusa w sposób, który można by określić jako ewolucyjny punkt widzenia” (*progressive light*)<sup>4</sup>.

Zatrzymałam się dłużej nad kwestią Ajschylosowej koncepcji Zeusa, ponieważ w tym właśnie punkcie — jakże istotnym dla paraleli z *Dziadami* — Górski odstępuje od przyjętych rekonstrukcji i zakłada, że w trylogii greckiej „nie ma żadnej zmiany w charakterze króla bogów” (s. 154). Bez tego założenia nie problem teodycei, lecz sprawa walki o władzę na ziemi i niebie stanie w centrum trylogii antycznej. Analogie z *Dziadami* ulegną redukcji i na dobrą sprawę trudno ich będzie wskazać więcej, niż to uczynił Borowy („współczucie dla ludzi jako pobudka do występku, za który Prometeusz jest karany; dumna postawa, z jaką znosi karę i przemawia do bogów”<sup>5</sup>).

Można, oczywiście, nie wdając się w nowsze rekonstrukcje, przyjąć punkt widzenia współczesny Mickiewiczowi i porównywać dzieje Konrada z losami Prometeusza, tak jak się on rysuje w zachowanej części trylogii. Nad podobieństwem schematu buntu i upadku dominują jednak różnice. Dialektyka stosunku człowieka i Boga w III cz. *Dziadów* jest nieporównanie bardziej złożona. Bunt jest winą tragiczną Konrada, ale i jego zasługą: aktem jego miłości do ludzi. Dzięki tej miłości Konrad usprawiedliwiony zostaje przed obliczem Pana, bunt jest mu przebaczony właśnie dlatego, że się zbuntował. Paradoks, ale jakże charakterystyczny dla utworu, którego problematyka filozoficzna nie jest ani rozwiązana, ani przewyciężona, tylko przeniesiona na inną płaszczyznę. Racja moralna Konrada nie podlega kwestii. Pytania, które stawiał on w *Improwizacji*, miały sens, skoro odpowiedź na nie otrzymuje ks. Piotr. Toteż upadek bohatera jest zarazem jego podniesieniem do stopnia wyższej świadomości, głębszej wiedzy. W pewnym sensie powiedzieć można, że walka człowieka o wydarcie niebu tajemnic uwieńczona jest — w *Widzeniu* ks. Piotra — sukcesem. Dialektyka rozwoju Konrada bliska jest dialektyce mistycznych paradoksów *Zdań i uwag* i Górski w swojej interpretacji *Dziadów* przypomina niektóre z nich. Ale właśnie dlatego problematyki filozoficznej dramatu nie da się wyabstrahować od systemu idei mistycznych. Kwestię wpływu Boehmego na *Dziady* Górski odsuwa na bok jako rzecz nieistotną dla podjętego tematu. Wydaje się jednak, że właśnie dla tematu prometeizmu w *Dziadach* nie jest to margines, lecz problem centralny. Nie tyle zresztą wpływ Boehmego (w którego systemie, *nota*

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>4</sup> A. Nicoll, *World Drama*. London 1957, s. 41.

<sup>5</sup> W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*. T. 2. Lublin 1958, s. 125.

*bene*, zagadnienie teodycei należy do najważniejszych), ile cała Mickiewiczowska mistyka wzajemnych zależności Boga, jednostki i historii, skąd byśmy nie wywiedli jej rodowodu. Bo nie przez nawrót do rozwiązania antycznego przezwyciężał poeta osiemnastowieczną postawę prometejską. Mickiewicz szukał rozwiązania na miarę własnych czasów. Klasycznemu pytaniu o przyczynę zła przeciwstawiał wizję przyszłości, w której sprzeczności chwili bieżącej ujawnią właściwy nowy sens.

Niekonsekwencje motywacyjne i kompozycyjne *Grażyny* od dawna niepokoją krytyków poematu, w którym piękności poetyckie dużej miary tak osobliwie przełamują we wrażeniu czytelniczym liczne nieskładności fabularne. Wskazując na jeszcze jeden aspekt utworu — dążenie do wiernej, „archeologicznej” rekonstrukcji obrazu Litwy pogańskiej — przekonywająco tłumaczy Górski niektóre z tych nieskładności. W drugiej części *Uwag o „Grażynie”*, poświęconej precyzyjnej analizie *pastiche’owych* elementów kompozycji, odczuwa się pewien niedosyt odniesień komparatystycznych. Z okazji rozważań o dramatycznym charakterze narracji w *Grażynie* chciałoby się usłyszeć coś o technice powieści poetyckiej typu bajronowskiego.

Problem konwencji literackiej jest natomiast naczelnym przedmiotem świetnego studium pt. *Tadeusz z ręką na temblaku*. O urokach tego studium miałam już okazję pisać szczegółowo w „Pamiętniku Literackim”<sup>6</sup>.

Erudycja historyka literatury, doświadczenie edytora, dociekliwość znawcy dawnej polszczyzny złożyły się na pasjonujący cykl rozważań o języku Mickiewicza (*Zagadnienie emendacji tekstów Mickiewicza, Staropolszczyzna w języku Adama Mickiewicza, Kilka wyrażeń prawniczych w języku Mickiewicza, Z warsztatu Słownika Mickiewiczowskiego*). Nikt chyba dotąd w takim zakresie nie eksplorował autografów poety jako dokumentów jego języka. Plon tej eksploatacji jest niezwykle obfity i czytelnik przeżywa niejedną chwilę zachwytu dla staropolskich i regionalnych właściwości polszczyzny Mickiewiczowskiej. Sprawa się jednak komplikuje, gdy ze stanowiska bezinteresownego rejestrowania tych właściwości przechodzimy do praktycznych konsekwencji edytorskich.

Edytorstwo naukowe graniczy z interpretacją tekstu, a więc dziedziną, w której obiektywizm badawczy jest ideałem trudnym do osiągnięcia, pytanie, czy w pełni osiągalnym. Kodeks wydawniczy, choć — jak wszystkie kodeksy — sformalizowany, a więc narzucający edytorowi w jakimś stopniu brak konsekwencji, jest faktycznie jedyną bronią wydawcy przeciw jego własnemu subiektywizmowi. Pouczającą uwagę na temat „psychologii edytora” rzuca Górski z okazji jednej z proponowanych przez siebie emendacji: „Pośród najlepszych przedstawicieli tego fachu mogą się znaleźć tacy, którzy by nie zawahali się tego zrobić, i tacy, którzy nie uczyniliby tego za żadne skarby” (s. 210).

Wśród propozycji emendacyjnych Górskiego są koniektury uderzające trafnością, które już zyskały sobie prawo obywatelstwa w tekście podstawowym. Są jednak i sugestie, które budzą wątpliwości i skłaniają do refleksji na temat edytorskiego subiektywizmu.

Jak wiadomo, szczególnie trudności w edytorstwie tekstów Mickiewicza wynikają nie tylko z niedostatku autorskiej opieki nad pierwodrukami i przedrukami. Różnica między językiem potocznym poety nowogródzianina a uznawaną przez niego normą ogólnopolskiego języka literackiego komplikuje proces poprawiania przypuszczalnych błędów druku na podstawie autorskich czystopisów,

<sup>6</sup> „Pamiętnik Literacki”, 1958, z. 1, s. 273—275.

nie mówiąc już o brulionach. Kapitalny w tym względzie przykład z brulionu III cz. *Dziadów* przypomina Górski:

A potem zapakować tak na cztery kluczy.  
C'en est tróp, ha łajdaki, służby was naucza.

Te cechy wymowy regionalnej, które zniknęły z kwestii Senatora już w czystopisie, mają niewątpliwy urok; ich bezpretensjonalna potoczność zbliża jakoś osobę poety; żywy koloryt lokalny przypomina dialog na balkonie wileńskiej sali kinowej przytoczony niedawno przez Miłosza: „Antiuk, pljuń! — Nie pljuna”. No tak, ale to prywatna uciecha badacza, której ślad znajdzie się tylko w wariantach. W czystopisach takie osobliwości już się nie trafiają, nie brak w nich jednak form świadczących o regionalnej wymowie poety, może nie tak jaskrawo, ale przecież dobitnie. W pierwodrukach — jak wynika i ze szczegółowych zestawień Górskiego — ilość tych regionalizmów ulega dalszej redukcji. Jest to wynik świadomej pracy redakcyjnej wykonywanej bądź przez samego poetę, bądź przez upoważnionych przez niego przyjaciół. Zapewne, do kompetencji tych przyjaciół można mieć niejedno uzasadnione zastrzeżenie, pozostaje jednak faktem, że ich akcja poprawnościowa zgodna była z ogólną intencją poety, a jeśli możemy podejrzewać, że tu i ówdzie przekroczyli swoje pełnomocnictwa, brak nam sposobu na odróżnienie poprawek ich ręki od zmian autorskich, których możliwość trudno wykluczyć. A zatem twierdzenie Górskiego, że „w zakresie form językowych pewne jest tylko to, co jest w autografie” (s. 263-264), posiada walor ograniczony. Z punktu widzenia historyka języka tak jest istotnie: tylko autograf poety jest w pełni autentycznym dokumentem jego języka. Ale punkt widzenia historyka literatury, a więc i wydawcy, jest trochę inny. Nie może mu wystarczyć rejestracja zaświadczonych form, praca jego wymaga stałego wyboru. Najwyższym kryterium tego wyboru jest intencja poety. Pod tym względem stanowisko Górskiego jest jasne: wielokrotnie kładzie nacisk na konieczność respektowania „intencji samego poety”, to znaczy „przestrzeganej przez niego samego normy językowej” (s. 235). Bowiem „mamy niewątpliwe dowody na to — pisze Górski w innym miejscu — że w razie konfliktu między własną wymową i ówczesną normą językową Mickiewicz przystosowywał tekst publikowany do normy ogólnopolskiej” (s. 240). Proces tego przystosowywania przypadał jednak nie tylko na stadium pracy brulion-czystopis. Zachodził również w stadium następnym: czystopis-druk. Nawet jeśli wiemy na pewno, że uczestniczyła w nim obca ręka, czy możemy z lekkim sercem dezawuować pracę pełnomocników autora? Wyniki jej mogą, owszem, wydać niekiedy wątpliwe właśnie ze stanowiska normy językowej. Ależ pojęcie normy językowej nie jest jednoznaczne. Gdybyśmy ze zmian wprowadzonych do druku przyjęli tylko te, które uznamy za zgodną z normą językową, a odrzucili pozostałe, to dokonalibyśmy swego rodzaju korekty poprawnościowej opartej na naszym — zawsze przecież hipotetycznym — pojęciu o współczesnej Mickiewiczowi normie. Proceder dla każdego wydawcy niemożliwy do przyjęcia. Wobec tego pozostaje alternatywa: przyjmując w całości wyniki pracy redakcyjnej w zakresie języka przekazane nam przez druk albo też odrzucić je wszystkie, rekonstruując cechy językowe autografu. Wybrać tę drugą możliwość to znaczy zignorować intencję poety, który — przypominam — uznawał potrzebę przestrzegania współczesnej mu normy językowej. Zasada, że „w zakresie form językowych pewne jest tylko to, co jest w autografie”, nie da się więc pogodzić z zasadą poszanowania dla intencji poety.

Osobną kwestią jest przydatność autografu do usunięcia błędów korektywnych druku. W tej dziedzinie Górski wysuwa wiele cennych, doskonale uzasadnionych



propozycji w rodzaju tych koni z I księgi *Pana Tadeusza* (w. 44), które — w autografie — „szczypiąc trawę ciągnęły powoli pod bramę”, a nie — jak w pierwodruku — „szczypać”. Nie wszystkie jednak emendacje Górskiego są tak przekonujące. Z okazji niejednej z nich można żywić uzasadnione wątpliwości, czy istotnie tekst pierwodruku został — z winy nieuważnego kopisty, zecera lub korektora — zepsuty. Czy też może mamy do czynienia z poprawką autorską, z późniejszym od autografu stadium redakcji tekstu? Decyzja wydawcy zawsze ma poniekąd charakter subiektywny. Każdy wypadek wymaga osobnych rozstrzygnięć, wskażę więc tylko na kilka przykładów, które ilustrować mogą ów margines subiektywizmu i trudności wyboru, który stoi przed wydawcą. Wszystkie przykłady dotyczą tekstu *Pana Tadeusza*.

A potem trzykroć ręką klasnąwszy po pysku,  
Rzekł: „Mianuję cię odtąd Księżną na Kupisku”. [II, 831—832]

W autografie było: „głasnąwszy”. „Zamiana słowa — pisze Górski (skracam jego rozumowanie) — raczej niekorzystna [...]. Mickiewicz używa klasnąć w znaczeniu ‘poklepać’ [...]. Wobec tego trzykrotne klaśnięcie psa po pysku wydaje się raczej ryzykowne, zwłaszcza gdy to czyni nie właściciel, lecz człowiek obcy. To przemawiałoby za interwencją korektora [...]. Nie wyłączony jednak i zamiar podniesienia efektu parodystycznego przy nominacji charcicy na ‘Księżną na Kupisku’ przez trzykrotne poklepanie, przypominające obrzęd pasowania na rycerza” (s. 247). Wobec tej wątpliwości Górski nie postuluje przywrócenia wersji autografu. Z argumentów, które przytacza, widać, że wydawca stoi tu przed wyborem między dwiema koncepcjami stylistycznymi. Wydawca, który za dominującą cechą *Pana Tadeusza* uważa drobiazgowy realizm, skłonny będzie przychylić się do wersji autografu. Wydawca wyczulony na elementy humoru i parodii w poemacie bez wahania uzna wyższość wersji pierwodruku, zwłaszcza jeśli uwzględni fakt, że rozważany dwuwiersz jest częścią opowiadania Asesora i że od opowieści myśliwskich nadmiernej ścisłości nie zwykło się oczekiwać. Dla sumienia edytorów szczęśliwie się składa, że nie ma konieczności odstępowania od pierwodruku, skoro tekst jego nie narzuca potrzeby emendacji.

— córka księżęcia,

Wdzięczna zbawcy, że łzami wpadła w me objęcia. [V, 844—845]

W autografie: „padła w me objęcia”, „co — pisze Górski — jest zgodne z utartym zwrotem, podczas gdy wpadła robi wrażenie humorystyczne. Znów omyłka zecerska albo bezprawna interwencja korektora” (s. 258). Rzeczywiście, „wpadanie w objęcia” robi wrażenie niepoważne, ale czyż nie o takie właśnie wrażenie szło poecie, gdy w usta Hrabiego wkładał „rycersko-feudalną” opowieść o „tajemnicach zamku Birbante-rokka”? Intencja parodystyczna nie może tu podlegać wątpliwości i dlatego trudno przystać na propozycję przedłożenia zwrotu z autografu ponad tekst pierwodruku.

Wszystko wkoło ubrane w bukiety i w wianki,  
Ołtarz, obraz, a nawet dzwonica i ganki. [XI, 210—211]

W autografie jest tu „ubrano”. W tekście pierwodruku mamy do czynienia — zdaniem Górskiego — prawdopodobnie ze „zbędną poprawką (ubrane ma charakter statyczny; ubrano podkreśla działanie ludzi, którzy ubierali)” albo z „błędem zecerskim” (s. 269). A jednak składniowo jest możliwa tylko wersja pierwodruku, ponieważ wyraz „dzwonica” ma formę mianownika: przyjęcie lekcji „ubrano” wymagałoby biernika.

I jeszcze jeden przykład. W księdze V (w. 658—661) Podkomorzy zwraca się do Hrabiego przez „Waśc” i „Wać”. „W autografie — pisze Górski — wszędzie jest konsekwentnie: W a c i n e j i W a ć. Zirytowany Podkomorzy [...] sięga po lekceważące w a ć zamiast w a ś ć, też nie zajmujące wysokiej rangi, ale w hierarchii skrótów z dawnego ‘Wasza Miłość Pan’ zawsze o jeden szczebel wyższe. Jański myślał z początku, że W a c i n y i W a ć to *lapsus calami* i dodał w obu słowach brakujące niby *ś*, potem przekonał się z w. 661, że tak ma być, ale dokonanych poprawek nie cofnął” (s. 256). Nie ma jednak konieczności obarczać Jańskiego odpowiedzialnością za brak jednolitości w zwrotach Podkomorzego. Rozmaitość ich mogła być celowo przez autora wprowadzona: że to niby najpierw Podkomorzy używa formy grzeczniejszej, a potem, poniesiony pasją, sięga po bezceremonialne „Wać”. Oczywiście, to tłumaczenie nie jest zbyt przekonujące; zawsze jednak możliwość takiej interpretacji wstrzymać może przed pokusą ujednoczenia form.

Czytelnika rozpraw Górskiego raz po raz ogarnia żal, że takie bogactwo językowe i stylistyczne pozostaje poza tekstem głównym, skazane na marną vegetację w autografach, ich podobiznach lub wariantach nieistniejącego jeszcze wydania naukowego. Wydanie naukowe, dodajmy, poprawi tę sytuację tylko wówczas, jeśli udoskonalenia układu graficznego udostępnią czytelnikowi warianty, które przestaną, na „obraz elizejskich cieni”, błąkać się po aneksach. Rozumiemy więc intencje autora, który z taką siłą sugestywną pokazuje skarby odkrywane w czasie pracy nad *Słownikiem Mickiewiczowskim*. Zaiste, nikt chyba tak jak wydawca nie uświadamia sobie, że konieczność wyboru jest koniecznością tragiczną!

PS. Państwowe Wydawnictwo Naukowe nie okazało, niestety, książce Górskiego należnego starania edytorskiego. Ilość błędów korektowych (szczególnie dotkliwych w analizach językowych) przekracza zwykłą miarę. Najdobitniej wszakże o roztargnieniu wydawcy świadczy zagubienie przypisów do jednej z rozpraw (*Tadeusz z ręką na temblaku*).

Zofia Stefanowska

Andrzej Stawar, PISARSTWO HENRYKA SIENKIEWICZA. Warszawa 1960. Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 376, 4 nlb.

Kiedy duże fragmenty tej książki ukazywały się w literackiej prasie tygodniowej, uwagę czytelnika przykuwały trafiające w sedno rzeczy błyskawiczne rozpoznania i spostrzeżenia. Jeśli dodamy do tego znajomość innych prac tak wybitnego jak Stawar krytyka, zrozumiała będzie niecierpliwa ciekawość, z jaką bierzemy do ręki tom ambitnie zatytułowany *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*.

Mimo że odnajdujemy tu znane już z prasy fragmenty, przedrukowane bez istotniejszych zmian, książkę odkładamy z rozczarowaniem, a nawet niechęcią. Owe błyskawiczne rozpoznania, zaleta każdego krytyka-diagnosty, okazują się tylko błyskotliwe. Wydanie książkowe z natury rzeczy surowo weryfikuje umiejętność systematycznego wykładu, podczas gdy zalety publikacji czasopiśmienniczej tkwią raczej w trafności ułamkowych nawet spostrzeżeń.

Nie jestem zwolennikiem rygorystycznego podziału literaturoznawstwa na historię literatury i krytykę literacką, mimo że w trybie pracy obu dyscyplin zachodzą pewne różnice. Krytyk korzysta z przywileju intuicyjnego wartościowania i bardziej świadomego tudzież jawnego odczytywania danego autora w relacji do własnych poglądów estetycznych, a nawet (a może przede wszystkim) poli-