

Lesław Eustachiewicz

"Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza", Władysław Studencki, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich - Wydawnictwo, Prace Opolskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 54/3, 214-217

1963

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.

Na przykład przy pozycji *Rosyjskie tłumaczenie „Sonetów” Mickiewicza* (s. 126—129) przypis na s. 128 obszernie informuje, że jest to tłumaczenie fragmentów artykułu Piotra Wiaźniewskiego „*Sonety*” Adama Mickiewicza, „*Moskowskiej Tielegraf*”, 1827, nr 7. Ta wiadomość jest niemal zbyteczna, czytelnik znajdzie ją w tekście; natomiast przy przekładzie artykułu z pisma „*Siewiernaja Pczela*” (*Artykuł bez tytułu*, s. 252—253) brak informacji zarówno o numerze rosyjskiego czasopisma, jak i o autorze tłumaczonych uwag. Był nim chyba O. S. (O. Somow), który w r. 1829, w nrze 135 „*Pczely*” recenzował Kozłowski przekład *Sonetów krymskich*.

Czasem czytelnik natrafia na niedokładności opisów bibliograficznych. Na stronie 300 przypis 7 brzmi: „A. Mickiewicz, *Poezje*, t. 3, Paryż 1829, nakł. hr. z Sanguszków Ostrowskiej, druk Barbezat i Delarue, 12°, ss. 204, popiersie autora (dłuta Davida)”. Na tom 3 wydania nie łożyła już Ostrowska; nakładcą był Barbezat, druk Pinard, a popiersia wcale nie było, nie mówiąc już o tym, że wtedy wizerunek dłuta Davida nie mógł jeszcze zdobić *Poezji* Mickiewicza. Owszem, tom I wydania paryskiego ozdobiony był sztychem Croutelle’a według rysunku Lelewela.

Inny rodzaj braku ścisłości osłabia wartość przypisu do pozycji „Wincenty Jastrzębski: *Fragment komedii*” (s. 178—179). „*Fragment ten, pochodzący z r. 1827 lub 1828 [...] jest właśnie częścią owej komedii, ciekawą głównie jako próba sporodowania wersyfikacji IV części Dziadów i znanego m. in. z Ucieczki wążku balladowego*” (s. 179). Trzeba się tu na coś zdecydować: albo na datę powstania utworu, albo na *Ucieczkę* (pierwodruk w r. 1832). Raczej na *Ucieczkę*.

Takie błędy, czy raczej niedopatrzienia są jednak rzadkie, na ogół komentarz przynosi bogaty i sumiennie zestawiony materiał. Najpoważniejszy zarzut zabrzmi tu zgoła paradoksalnie. Trzeba było chyba zaznaczyć, kto nie był autorem artykułiku *Nadestane* (s. 271—272), podpisanego pseudonimem S. Szczeropolski. Nie wiem, kto to jest, na pewno jednak nie Jan Śniadecki. Nie dlatego, że pseudonim nie brzmi: Z. Szczeropolski. To mogła być myłka druku. Ale Śniadecki, choć żywo interesujący się do ostatniej chwili ruchem literackim, nie mógł zareagować artykułikiem ogłoszonym w prasie warszawskiej na notatkę zamieszczoną również w warszawskiej gazecie zaledwie 6 dni wstecz. Nawet przy wierze w cuda, w jakąś ekstrakcję cwałującą dniem i nocą — to też wykluczone. Śniadecki w tych dniach przybył do Wilna i opłacił podróż z Jaszun ciężką chorobą. Gdzie by się tam bawił w pisanie do gazet! Ze względu jednak na wagę nazwiska Śniadeckiego i wymowę tej wypowiedzi, należałoby tę sprawę czytelnikowi wyjaśnić.

Wspominałam tu o obowiązku wytykania braków. Czasem jest on przykry. Wtedy, gdy mówiąc o naprawdę cennej pozycji i korygując drobne uchybienia recenzent ma niemiłe uczucie, że może nie dość wymownie podniósł walory omawianej książki. Te walory oceni jednak każdy uważny czytelnik antologii, opracowanej przez Witolda Billipa.

Maria Dernałowicz

Władysław Studencki, *TWÓRCZOŚĆ DRAMATYCZNA EMILA ZEGADŁOWICZA*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1962. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, s. 196 + 4 wklejki ilustracyjne. „*Prace Opolskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*”. Wydział Języka i Literatury.

Książka Władysława Studenckiego przynosi pożyteczny materiał zarówno dla przyszłej monografii o życiu i twórczości Zegadłowicza, jak i dla dziejów dramatu polskiego w latach 1918—1939. Celowo używam określenia „materiał” zamiast np.

„podbudowa”, aczkolwiek omawiane studium jest czymś więcej niż zbiorem materiałów, zawiera bowiem i pewne propozycje interpretacyjne lub systematyzujące. Mimo to w kształcie swoim obecnym rozprawa Studenckiego interesuje bardziej zawartością opisowo-informacyjną niż wnioskami lub systemem sądów wartościujących. Podzielona na 15 rozdziałów, przewiduje spośród nich 11 na kolejne omówienie poszczególnych tekstów dramatycznych, 2 (pierwszy i ostatni) na mechaniczne wprowadzenie w temat i na zamknięcie rozważań, 1 (czternasty) na uzupełniającą charakterystykę analizowanych uprzednio dramatów, wreszcie 1 (dziesiąty) na bardziej rozbudowaną koncepcję genetyczną utworu (tę rozszerzoną introdukcję otrzymuje *Domek z kart*).

Z punktu widzenia kompozycyjnego plan pracy nie wywołuje zastrzeżeń; w jego realizacji jednak autor nie ustrzegł się przed pewnymi powtórzeniami (np. nawroty skojarzeniowe do sztuki Jerzego Broszkiewicza *Jonasz i Błazen*, itp.). Tu i ówdzie tok krytycznej narracji nuży czytelnika, nie brak bowiem dłużyzn, wynikających albo ze zbyt pedantycznego wyjaśniania rzeczy prostych, albo z informowania o sprawach powszechnie znanych; np. na s. 24 można było śmiało skreślić zdania o symbolizmie: „Propagowali go poeci francuscy, np. Mallarmé (1844—1897), mistrz literackiej muzyki wiersza. U nas Miriam”. Takich oszczędności, uzyskanych poprzez rezygnację z powtarzania spraw oczywistych, można było przeprowadzić sporo z korzyścią dla książki.

Nie rozwodząc się jednak nad drobiazgami, których redakcyjne usunięcie byłoby zresztą operacją łatwą i bezbolesną, spieszę wskazać istotne atuty krytyczne i historycznoliterackie monografii. Autor zręcznie wydobył „bluszczość” wyobraźni pisarskiej Zegadłowicza, wyprowadzając wątki, motywy i środki ekspresji stylistycznej w jego dramatach z Wyspiańskiego, Kasprowicza, Orkana. Uwagi na temat refleksów *Wesela*, *Wyzwolenia* i *Nocy listopadowej* w *Wigili* Zegadłowicza, analogii między sytuacjami *Marchołta* Kasprowicza i groteski Zegadłowicza *Łyżki i księżyc*, zbieżności między poglądami Orkana a *Głazem granicznym* — wypełniają nie bez pożytku wiele stron tekstu. Unerwienie asocjacyjne analitycznych rozważań jest bogate — zarówno w zakresie tradycji literackiej, z której Zegadłowicz mógł korzystać i niewątpliwie jakoś, mniej lub bardziej świadomie, korzystał (Goethe, Calderon, *commedia dell'arte*, jasełka, Carlo Gozzi, Eurypides, neoromantyzm polski, Hofmannsthal), jak i w odniesieniu do zjawisk literackich chronologicznie współczesnych, będących elementami możliwej paraleli, ale chyba wyjątkowo także i formalnej genezy (*Miłosierdzie* Karola Huberta Rostworowskiego, dramaty Ewy Szelburg-Zarembiny, *Senat szaleńców* Janusza Korczaka, *Baba-dziwo* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *Mecz* Janiny Morawskiej). Studencki nie rezygnuje również ze snucia ciągu paralelizmów anachronicznych, ukazując dalsze etapy niektórych wątków Zegadłowicza w literaturze współczesnej; przy *Alceście* więc przypomina *Powrót Alcesty* Swinarskiego, przy uwagach o nurcie misteryjnym sięga — w sposób zresztą mało przekonywający — aż do *Powrotu syna marnotrawnego* Brandstaettera. Niektóre z tych skojarzeń mają charakter niemal obsesyjny (Broszkiewicz), niektóre wypadnie kategorycznie odrzucić; za taką błędną asocjację uważam np. wyprowadzanie grotesk scenicznych Mrożka z teatru Stanisława Ignacego Witkiewicza (zob. s. 147—148).

Jestem osobiście zwolennikiem takiej zabawy w reminiscencje, w luźną grę komparatystycznych zestawień, wykraczających daleko poza problem formalnej genezy literackiej dzieła. Trzeba jednak umieć utrzymać je w jakichś proporcjach; nie mogą w żadnej mierze przesłonić podstawowego przedmiotu rozważań, ani tym bardziej zastąpić analizy autonomicznych i jednorazowych, niepowtarzalnych ele-

mentów rozważanego tekstu. Niebezpieczeństwo rozhuśtania mechanizmu erudycyjnych kojarzeń zawiera się także i w fakcie nieuchronnie grożącej im niepełności; przy odrobinie wysiłku pamięciowego zawsze coś tu można jeszcze dorzucić. Np. w rozdziale o *Alceście* nietrudno dodatkowo przypomnieć dramat Feliksa Piażka, w rozdziale o *Betsabie* napomknąć o *Buncie Absalona* Stanisława Miłaszewskiego, w związku z zagadnieniem alegoryzujących obrazów rewolucji społecznej wymienić *Rzeczpospolitą poetów* Ludwika Hieronima Morstina, a przy refleksjach na temat mitu o Circe podrzucić wzmiankę o *Circe* Stanisława Rossowskiego. Tylko — nasuwa się melancholijne pytanie: po co?

Z drugiej strony nie wykorzystał autor niektórych możliwości, wyrastających z przyjętej zasady szerokiego asocjacyjnego rozrzutu. Takim pustym miejscem jest natłoczenie w przypisku szeregu tytułów dramatów niemieckich o Dawidzie i Betsabie, podkreślenie odczytania Zegadłowicza w literaturze niemieckiej — i pozostawienie sprawy bez pozytywnego lub negatywnego rozwiązania dylematu: przypadkowe zbieżności, czy też genetyczna, choćby fragmentaryczna, zależność.

Za dotkliwą wyrwę w całości obrazu uważam programowe pominięcie dziejów scenicznych dramaturgii Zegadłowicza. Nawet jeśli z zastrzeżeniami będziemy przyjmować teatrocentryczne tezy Paula Fechtera, którego *Das europäische Drama* autor zresztą cytuje w rozdziale o grotesce *Łyżki i księżyc*, nie możemy przy pracach badawczych, dotyczących dramatu, lekceważyć choćby związanej kroniki teatralnego rezonansu. Ilość premier (i ewentualnie ilość przedstawień), ich usytuowanie na mapie teatralnej, obsada, reżyseria, bezpośrednie echa recenzyjne — wszystko to wymaga żmudnego szperania po czasopismach i archiwach teatralnych, ale wielokrotnie opłaca się w pracy historycznoliterackiej. O ile zaś w stosunku do pisarzy najwyższego formatu (Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański, Fredro) studia takie były lub są podejmowane jako samoistne tematy naukowe, o tyle wobec pisarzy drugorzędnych trzeba je związać z opracowaniem literackim ich dorobku w jedną całość, choćby i ze względów praktycznych. Małe przecież są szanse na druk nowej pracy o Zegadłowiczu-dramaturgu (czy kimkolwiek innym) w chwili, gdy bibliografia historii literatury aktualnie notuje taką pozycję.

Padło wreszcie w poprzednim zdaniu określenie „pisarz drugorzędny”. Nieobojętnym naukowo wynikiem książki Studenckiego jest potwierdzenie wtórności i marginesowości roli Zegadłowicza w okresie międzywojennym. Wprawdzie autor takiego ujęcia nie sugeruje; wręcz przeciwnie, mógłby stanąć pod zarzutem, że cechuje go zbyt mały dystans wobec tematu, który rozwija. Jednak, jakby niezależnie od wartościującej intencji badacza, widzimy przede wszystkim — poprzez dokonane w pracy analizy — w Zegadłowiczu epigona neoromantyzmu, niekonsekwentnego ekspresjonistę i trochę infantylnego neofitę realizmu w jednej poetyckiej osobie. Wbrew prastarym moralistycznym inwokacjom-metaforom, twórca *Lampki oliwnej* nie jest ani gorący, ani zimny, przeskakuje tylko z jednego żaru w drugi lub z jednego chłodu w drugą lodowatość, wszędzie koczując tylko na chwilę, wszystkim walczącym współcześnie poetykom obcy i od wszystkich jakoś zależny. Eklektyzm dochodzi więc do epigonizmu. Nie tu miejsce na próbę jakiegos i społecznego, i psychoanalitycznego obnażenia tej dziwacznej osobowości twórczej, która szybko wysunęła się na front liryczny lat dwudziestych, do pewnego stopnia w cieniu Kasprowicza i pod jego przychylną pieczę, a następnie co kilka lat zmieniała chorągiewkę artystyczną. Pod koniec rozdziału o *Wigili* — może najlepszego rozdziału w książce — Studencki w oparciu o stwierdzenia Gustawa Bychowskiego daje migawkową charakterystykę perspektyw psychoanalitycznej interpretacji twórczości Zegadłowicza. Szkoda, że ta cząstka rozważań nie została odpowiednio roz-

budowana. Niewątpliwie oddziaływały tu obok ewentualnych innych i względy kompozycyjne; trzeba byłoby przecież sięgnąć po materiał do prozy narracyjnej i do zbiorów lirycznych, by dopiero w drugim etapie drażenia sprawy odnaleźć jej odbicie w dramatach poety. Jednakże stłumienie, czy też odsunięcie, i danej metody, i problematyki, która przy jej zastosowaniu mogła się zarysować, dało ujemny rezultat bezpośredni w marginesowym i jakby uwikłanym w krytyczną bezradność, szczątkowym opisie *Pokoju dzieciennego*.

Jako istotny wkład do wiedzy o Zegadłowiczu-dramaturgu trzeba wymienić zestawienie oryginalnego tekstu *Domku z kart* z przeróbką Adama Ważyka oraz informacje o utworach zaginionych i o zachowanych w rękopisie, przy czym trochę skąpo wypadł rozdział o *Grze w zielone*. Indeks nazwisk należało może uzupełnić indeksem tytułów ze względu na dużą wagę, jaką autor przypisywał w tekście właśnie różnorodnym analogiom, źródłom i kontynuacjom literackim balladowych i realistycznych wątków Zegadłowicza.

A ponieważ zwykle odkładając jedną książkę w wyobraźni oglądamy drugą, jeszcze nie istniejącą, lektura opracowania twórczości dramatycznej Zegadłowicza nasuwa dezyderat monograficznego ujęcia jego liryki. W niej tkwi przecież zasadniczy rdzeń tego rozdziału polskiego ekspresjonizmu, jakim jest pisarstwo poety *Powsinogów beskidzkich* i narratora *Żywota Mikołaja Srebrmpisanego*. Próby dramatyczne były jakimś niemal nieporozumieniem. Partia szachów literackich rozegrała się między prymitywizującą liryką niedomówień a przerysowanym brutalizmem późniejszych powieści. Szekspirowska przestroga pod adresem istot słabych, które dostają się między ostrza potężnych szermierzy, odnosi się w tym kontekście aluzyjnym do dramatów. Nie wytrzymały nawet krótkiej próby czasu; są dziś już tylko łupem historyków literatury. Smutny los.

Lesław Eustachiewicz

Wolfgang Steinitz, DEUTSCHE VOLKSLIEDER DEMOKRATISCHEN CHARAKTERS AUS SECHS JAHRHUNDERTEN. Berlin 1955—1962. Akademie-Verlag, t. 1, s. XLIV, 499; t. 2, s. XLII, 630 + 32 tablice. Deutsche Akademie der Wissenschaften. „Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde”, 4.

Dwutomowe dzieło Wolfganga Steinitza — owoc szerokiej humanistycznej syntezy — stanie się zapewne przedmiotem szczegółowych i specjalistycznych recenzji. Warto jednak — rezygnując z drobiazgów recenzenckich — pozostać przy opisie dzieła na tej ogólnej płaszczyźnie obserwacji naukowej, jaką proponuje autor. Bowiem właśnie na płaszczyźnie teoretycznej dokonuje Wolfgang Steinitz istotnego eksperymentu naukowego. Jest to przede wszystkim próba określania nowych zadań folklorystyki. Zadania te sformułował autor w przedmowie do tomu 1, gdzie charakterystykę tekstów zamykających społeczne opinie ludowe kończy konkluzja:

„Bez tego istotnego i obszernego działu folkloru, bez tych demokratycznych pieśni reprezentujących dążenia i opinie pracującego ludu nie można stworzyć prawdziwego obrazu bogactwa niemieckiej pieśni ludowej, w jej poetyckim pięknie i treściowej prawdzie. Dzieło niniejsze pragnie uczynić pierwszy — i niech mi wolno będzie mieć nadzieję, że decydujący — krok w kierunku zebrania tych pieśni, dotąd przez niemiecką folklorystykę przeoczanych, chce udostępnić je badaniom i badania te rozpocząć”¹.

¹ Cyt. według: W. Steinitz, „Polenlieder” wśród niemieckich pieśni ludowych. „Pamiętnik Literacki”, 1961, z. 4, s. 589.