

Małgorzata Czermińska

"Pisarstwo Teodora Parnickiego",
Teresa Cieślikowska, Warszawa 1965,
Instytut Wydawniczy «Pax», s. 270, 2
nlb. + 1 wkleka erraty : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 58/2, 620-625

1967

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.

kongenialności — i to nawet nie leżało w jej zamiarach, na co Najder zwraca sam uwagę (s. VI).

Dlaczego jednak nie ocalić przekazu potocznego języka polskiego z końca XIX w. dla polskiego czytelnika? Dlaczego nie dać mu do rąk dokumentu, który zainteresuje go nie tylko ze względu na osobę i twórczość Conrada, lecz także ze względu na samego Bobrowskiego, reprezentującego rzadkie zalety charakteru: spokój, równowagę i wytrwałość.

Byłaby to śliczna książka, w której znalazłyby wyraz autentyczne uczucia łączące wuja i siostrzeńca. Po raz pierwszy stałoby się jasne, dlaczego Conrad tak boleśnie odczuł śmierć Bobrowskiego: „Wydaje mi się, że wszystko we mnie umarło. Wydaje się, że uniósł z sobą moją duszę”¹⁵. Dla strudzonego wędrowca, dla człowieka, którego codzienna praca i wysiłki tak bardzo oddaliły od atmosfery dzieciństwa i lat młodości — Bobrowski był ostoją, niezachwianą potęgą trwania wobec przemijającego czasu, nadto potęgą wypowiadającą się poprzez przywiązanie, czujność i troskliwość.

Barbara Kocówna

Teresa Cieślukowska, PISARSTWO TEODORA PARNICKIEGO. (Warszawa) 1965. Instytut Wydawniczy „Pax”, s. 270, 2 nlb. + 1 wklejka erraty.

Zajmowanie się — z pozycji badacza literatury, a nie jej krytyka — twórczością pisarza żyjącego i aktywnego, w pełni sił, jest zawsze zadaniem i trudnym, i delikatnym, i narażającym na niemiłe zaskoczenia: nigdy nie wiadomo, czy następna książka nie otworzy takich perspektyw, które w inny sposób oświetlą dotychczasową jego twórczość, podkreślą lekceważone wcześniej tendencje lub każą chłodniej oceniać zjawiska przyjmowane dotąd entuzjastycznie. Na takie też niebezpieczeństwa narażona była autorka *Pisarstwa Teodora Parnickiego*, Teresa Cieślukowska. Książka jej jest próbą zarysu monograficznego, która z jednej strony ma spełnić wymagania stawiane pracy naukowej, a z drugiej — trafić do szerokiego rzesz odbiorców, czytelników współczesnej powieści. Kompromis to trudny i nie zawsze autorka wychodzi z niego obronną ręką.

Z naukową orientacją pracy wiąże się bogaty aparat przypisów, ale zestaw przywołanych lektur zaskakuje brakiem jednolitości zasady doboru: w stosunku do faktów historycznych i danych źródłowych oraz problemów z zakresu psychologii (w szczególności psychoanalizy) i historii filozofii Cieślukowska powołuje się na poważne prace naukowe, nieraz wąsko specjalistyczne, natomiast omawiając wielokrotnie związki łączące twórczość Parnickiego ze współczesną powieścią zachodnioeuropejską i amerykańską, powołuje się niemal wyłącznie na ujęcia tak popularnie potraktowane, jak szkice Rogalskiego, Naganowskiego czy Karsta.

Obszerność wprowadzonej problematyki (szczegółowe rozważania stosunku do źródeł historycznych, zagadnienia teoretycznoliterackie oraz rozliczne kwestie z zakresu filozofii wschodniej, antycznej i chrześcijańskiego średniowiecza) wiąże się z naukowymi ambicjami pracy. Natomiast ujęcie popularne, „przewodnikowe”, w myśl którego po informacji biograficznej i charakterystyce „źródeł” pisarstwa

¹⁵ J. Conrad, *Letters to Margueritte Poradowska*. New Haven 1940, list z 18 II 1894.

Parnickiego, następuje omówienie każdej powieści osobno, skazało autorkę na wielokrotne powracanie do tych samych problemów, pozostawianie szeregu zagadnień bez odpowiedzi, innych — rozwiązanie uproszczone lub zupełne pominięcie. Przyczyną tego stanu rzeczy są nie tylko trudności pogodzenia kryteriów naukowych, specjalistycznych, z popularyzatorskimi, ale (i to chyba w znacznie większej mierze) fakt, że Cieślukowska podjęła pierwszą próbę syntezy pisarstwa Parnickiego, że jedyne opracowania, na których mogła się opierać, to recenzje i szkice krytyczne, które bywają czasem raczej prezentacją gustów piszącego niż analizą omawianej problematyki.

Przejdźmy jednakże do generalistów. Lektura książki Cieślukowskiej nasuwa kilka problemów do dyskusji — problemów zarówno merytorycznych jak i metodologicznych. Interesujące wydają się zwłaszcza zagadnienia interpretacji historiozofii Parnickiego, stosunek koncepcji kultury w jego powieściach do teorii Junga oraz splot różnych kwestii sygnalizowanych hasłem „realizm”. Autorka rozprawy zajmuje się stosunkiem Parnickiego do współczesnych koncepcji historiozoficznych i w następujący sposób charakteryzuje jego postawę:

„Korzystając z różnych teorii kulturoznawczych, wybiera pewne pomysły i w oparciu o nie rekonstruuje przekształcanie się ludzkiej myśli. Z rejestracji faktów dziejowych i ich interpretacji, z ewolucji mitów i legend — od starożytności począwszy — wydobywa ukryty sens dziejów, który polega na przemienności form zawierających wciąż aktualne problemy humanistyczne, i tworzy obraz kultury na przestrzeni wieków” (s. 33).

Autorka nie bez racji sugeruje tu, że Parnicki tworzy swój własny system; dlatego właśnie wydają się niecelowe jej próby określenia, co i z jakich „teorii kulturoznawczych” zaczerpnął, tym bardziej że, jak sama zaznacza, wpływy te bywały częstokroć pośrednie; dodajmy — nie zawsze przez samego pisarza uświadomiane sobie, a przede wszystkim poszczególne elementy mogły przekształcić się i rozwinąć w kierunku niezgodnym z ogólną tendencją teorii, z której zostały zaczerpnięte. Ta zmiana funkcji najczęściej uniemożliwia poprawne ustalenie związku między „źródłem” a dziełem pisarza.

Spróbujmy opisać pokrótce niektóre rysy koncepcji historycznych Parnickiego, rezygnując wszakże z ustalania „źródeł”. Najbardziej chyba wyrazistą cechą jego słynnych już ze „skomplikowania” powieści jest nieustanne przenikanie się tego, co historyczne (w sensie: lokalne, czasowo określone, jak realia, rekwizyty, stylizacja leksykalna), i tego, co uniwersalne (w sensie: wspólne dla całej ludzkości, znamienne dla „natury ludzkiej”, jak problem władzy, miłości, poznania, stosunek człowieczeństwa do boskości). Opozycję tę można formułować i w innych parach przeciwieństw: to, co czasowe, i to, co pozaczasowe; zrelatywizowane i absolutne, jawne i ukryte; a także: ukierunkowane, celowe, postępujące i bezcelowe, chaotyczne, przypadkowe. Ciągłe napięcie, wahanie i rozdarcie między tymi dwiema skrajnościami, nieustanne poszukiwanie, badanie, dociekanie, jest obsesją tego pisarstwa. Obsesją, która decyduje zarówno o stylu i składni, o kształcie rzeczywistości przedstawionej, jak o implikacjach światopoglądowych. Taki ambiwalentny stosunek do historii charakterystyczny jest dla myśli judeo-chrześcijańskiej, pojawia się wciąż we współczesnych sporach o historyzm „jako system i jako metodę” oraz w rozważaniach dotyczących stosunków wzajemnych historyzmu (od w. XVIII poczynając) i filozofii chrześcijańskiej. Mircea Eliade przy analizie stosunku wyobrażeń archetypicznych do symbolizmu chrześcijańskiego następująco formułował ten problem: „chryścianizm usiłuje ocalić historię; przede wszystkim, ponieważ godzi się na wartość czasu historycznego, a także dlatego, że dla chrześcijaństwa

wydarzenia historyczne, pozostając całkowicie takimi, jakimi właśnie są, stają się zdolne do przekazywania ponadhistorycznej misji. A więc dzięki wcieleniu Chrystusa chrześcijanin spodziewa się odnaleźć interwencję Boga nie tylko w Kosmosie (za pomocą świętych wtajemniczeń, wyobrażeń i symboli), lecz także w zdarzeniach historycznych". Eliade nazywa „integralnym człowiekiem” taką osobowość, która „ani nie wyklucza siebie za swego momentu historycznego, ani nie godzi się być z nim utożsamiona bez reszty”¹.

Parnickiego filozofia historii — to poszukiwanie ukrytego sensu. Ukrytego — czasami aż wątpi się w jego istnienie. Objawia się on poprzez mity i symbole, istniejące przecież i funkcjonujące (co jest sprawdzalne) w różnych kulturach. Pisarz wprowadza mity znane z historii kultury, konieczne po prostu jako elementy przedstawionego świata w ramach danej epoki historycznej, obecne obok innych form świadomości społecznej okresu, obok starannie i celowo dobranych realiów i rekwizytów z zakresu kultury materialnej. Powstaje w ten sposób — kształtowany różnie w różnych powieściach — klimat historyczny i — w szerokim bardzo sensie — koloryt lokalny. Użycie tego ostatniego określenia wydaje się o tyle celowe, że Parnicki, choć terenem akcji niemal każdej jego powieści jest właściwie cały świat, choć czasem uważa się go za pisarza uniwersalistycznych uogólnień — z ogromnym pietyzmem ukazuje specyfikę każdej z kultur. Nawet jeśli prezentuje ich nieliczne elementy (monety w *Końcu „Zgody Narodów”*, architektoniczną zagadkę konstrukcji kopuły w *Twarzy księżycy*), to tak je ujmuje, aby streszczały w sobie i symbolizowały charakter całej kultury danego miejsca i czasu. Wydaje się, że kluczem do tej części problematyki pisarstwa Parnickiego jest postawa pluralizmu kulturowego, tak jak ją rozumie współczesna antropologia strukturalna.

Postawa pluralistyczna, zakładająca szacunek dla każdej kultury (dla Parnickiego ważny jest także określony moment historyczny), jest w koncepcji tego pisarza jedyną drogą do zrozumienia ukrytego sensu uniwersalnego i jest także, jak się wydaje, podstawą znanej idei „mieszkańca”; zarazem określa różnicę pomiędzy rozumieniem kultury, jakie znajdujemy w powieściach Parnickiego, a teorią Junga. Z teorii tej Cieślukowska czyni narzędzie analizy przede wszystkim *Końca „Zgody Narodów”* i *Twarzy księżycy*. W pierwszej z tych powieści, analizując przykładowo stosunek Agatoklei do problemu śmierci, dostrzega występowanie „archetypu plemiennego”, a w drugiej, w związku z postacią Mitroanii, zauważa, że bohaterka łączy w sobie „różnorodne tradycje, nie tylko nabyte przez bezpośrednią styczność z różnymi środowiskami lub poprzez wiedzę o nich. Wydaje się, że w koncepcji postaci Mitroanii dochodzą do głosu utajone elementy prawspólnoty kulturowej, które Jung oznaczył jednostkami, tzw. archetypami” (s. 163). Zarówno Agatokleja jak Mitroania są mieszkańcami (o czym też pisze Cieślukowska), wszystko jedno, czy z krwi, czy tylko „z ducha”. Idea „mieszkańca”, tak jak ją stworzył Parnicki, nie polega przecież na istnieniu czegoś takiego jak „prawspólnota” kulturowa w sensie Jungowskim, bo taka wspólnota (wraz z całym bagażem archetypów) jest według Junga udziałem każdego z nas, jako człowieka. Wydaje się, że koncepcja „mieszkańca” mogła powstać jedynie na gruncie dostrzeżenia odrębności kultur, różnorodności wzorów kulturowych, choć oczywiście porównywalnych ze sobą.

„Z życiem kultury jest tak jak z językiem — selekcja jest koniecznością zasadniczą. Liczba dźwięków, jakie mogą wytworzyć nasze struny głosowe oraz jama ustna i nosowa, jest nieograniczona. [...]

¹ M. Eliade, *Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism*. New York 1961, s. 170, 172.

„Również kulturę musimy wyobrazić sobie jako wielki łuk, ogarniający wszystkie możliwe zainteresowania związane z różnymi okresami życia, ze środowiskiem lub różnorodną działalnością człowieka. Kultura, która zgromadziłaby choćby tylko znaczną ich część, byłaby równie niezrozumiała jak język, który korzystałby ze wszystkich dźwięków nieartykułowanych [...]. Jej tożsamość jako określonej kultury zależy od wyboru pewnych segmentów tego łuku”².

Jeśli w powieściach Parnickiego motyw bosej stopy, czary-kielicha albo gołębia i węża pojawia się zarówno w obrazie Azji Centralnej na dwa wieki przed naszą erą, w średniowiecznej Europie, jak w prekolumbijskiej Ameryce, to być może dlatego, że „Różnorodność kultur ludzkich nie powinna nas [...] skłaniać do obserwacji rozdrabniającej lub fragmentarycznej. Różnorodność ta jest w mniejszym stopniu wykładnikiem izolacji grup niż łączących je więzów”³. Przede wszystkim zaś zbyt silne jest u Parnickiego akcentowanie kulturowego kontekstu i kulturowej funkcji tych motywów, aby można je było interpretować w ramach koncepcji archetypów, związanej z biologicznym pojęciem dziedziczenia i uwydatniającej pochodzenie owych „praobrazów” jeszcze od przodków zwierzęcych. Sama Cieślukowska wspomina o tym aspekcie myśli Jungowskiej w przypisie do analizy *Twarzy księżycy*, nie zauważając, że w zupełnej sprzeczności z takim rozumieniem genezy archetypów i symboli pozostaje obnażenie mechanizmów procesu mitotwórczego, dokonane przez pisarza w pierwszej części tejże powieści (np. w opisie działalności Wazamara albo Chozroesa w Armenii). Można by na to odpowiedzieć, że idea „mieszkańca” tłumaczy się równie dobrze w związku z nacjonalistycznymi akcentami myśli Junga, w kontekście jego pojęcia „duszy narodu”. Jednak istnienie w powieściach Parnickiego „mieszkańców z ducha”, tj. tylko w sensie wpływów kulturowych, wbrew „czystemu” dziedzictwu rasowemu, możliwość tę radykalnie przekreśla. Nawet w wypadku tak typowego „mieszkańca z krwi” jak Leptynes (syn Greka i Żydówki) los bohatera określony jest nie przez dziedzictwo plemienne czy wrodzone praobrazy, ale przez fakt podporządkowania go z wycza jowi obrzezania, będącemu wytworem kultury.

Rozumowanie to nie zmierza bynajmniej do przeciwstawienia teorii Junga i założeń światopoglądowych pisarstwa Parnickiego jako koncepcji sprzecznych ze sobą, bo są one raczej pokrewne niż wykluczające się. W żadnym jednak wypadku z filozofii tego zbuntowanego freudysty nie można robić klucza do problematyki powieści Parnickiego. O „pokrewieństwie” zaś należy mówić w sensie wpływu, jaki różne kierunki psychoanalizy wywarły na naszą współczesność choćby w zakresie rozumienia osobowości i kultury. Istotne wydają się np. związki (o których również pisze Cieślukowska) między teoriami psychoanalitycznymi a rolą, jaką odgrywają sny w powieściach Parnickiego. W interpretacji tych zagadnień autorka poczyniła szereg cennych spostrzeżeń. Niepokój budzi wszakże sposób traktowania przez nią miejsca i roli snu w konwencji, jaką posługuje się pisarz, w jego poetyce. Cieślukowska porównuje pod tym kątem *Słowo i ciało* z *Przebudzeniem Finnegana* (interpretując Joyce’a w oparciu o szkic Naganowskiego), po czym dokonuje następującego uogólnienia:

² R. Benedict, *Wzory kultury*. Warszawa 1966, s. 88, 89.

³ C. Lévi-Strauss, *Rasa a historia*. W: L. C. Dunn, O. Klineberg, C. Lévi-Strauss, *Rasa a nauka. Trzy studia*. Słowo wstępne napisał T. Kotarbiński. Warszawa 1961, s. 131.

„Sen, wizja jako chwyt literackie cenione są przez pisarzy, umożliwiają bowiem — bez łamania przyjętej konwencji realistycznej — zaprezentowanie rozległej problematyki myślowej, całej skali pomysłów, udziwnień i eksperymentowanie szeregu środków literackich. Zdaniem Kafki »sen odsłania rzeczywistość« lepiej niż wyobrażenia” (s. 139).

Wydawałoby się, że autorka ma na myśli szerokie rozumienie realizmu, charakterystyczne dla wielu kierunków świadomości estetycznej w. XX, nie ograniczone do reprezentatywności werystycznej, do uogólnionych zasad poetyki wielkiej powieści w. XIX. „[...] synteza poznawczo-wartościująca osiągalna dzięki kreacji artystycznej i dostarczająca — według słów Lévi-Straussa — pewnej architektury logicznej wydarzeniom historycznym, jeśli nawet nieprzewidywalnym, to nie arbitralnym, może stać się równoważna z pojęciem struktury realistycznej”⁴.

Jeżeli Cieślukowskiej rzeczywiście chodzi o jakieś rozumienie realizmu w sensie reprezentatywności strukturalnej, gdzie rzeczywistość fikcyjna ma charakter modelu wobec struktury rzeczywistości obiektywnej i może posługiwać się stylizacją lub fantastyką umowną⁵, dziwne wydaje się używanie przymiotnika „realistyczny” niemal wyłącznie w kontekście tak ściśle technicznych terminów, jak „chwyt literacki”, „konwencja”, „środki przekazu”. Bardzo niepokojące jest to, że autorka, rezygnując z naiwnego kanonizowania realizmu w. XIX jako „jedynego”, wydaje się na jego miejsce niepostrzeżenie wstawiać inny, nie mniej ograniczony, sztywny i jedyny, wzór „prawdziwego realizmu”. Pisze np.:

„Wprowadzenie listu czy pamiętnika umożliwi ujawnianie myśli bohatera bez uciekania się do pomocy wszechwiedzącego narratora. Można więc chyba stwierdzić, że przedstawianie w powieściach Parnickiego świata zewnętrznego poprzez świat wewnętrzny bohaterów dokonuje się za pomocą zastosowania niemal wyłącznie realistycznych środków przekazu, używanych w rzeczywistości pozaliterackiej” (s. 162).

„Realistyczne” zostało tu po prostu zrównane z tym, co „pozaliterackie”, co „rzeczywiste”. Jednym pociągnięciem pióra radykalnie uniemożliwiono tutaj istnienie czegoś takiego, jak fikcja literacka. Z porównań, jakich dokonuje Cieślukowska między każdą kolejną powieścią a jej „źródłami”, wynika, że za fikcję uważa się tu jedynie to, co pisarz dodał „od siebie” do danych dokumentalnych (oczywiście autorka ogranicza się do obserwacji na terenie powieści historycznej). Cieślukowska wielokrotnie podkreśla twórczy stosunek Parnickiego do opracowań naukowych, ale stara się jednocześnie udowodnić, że owe „dopełnienia” dokonane przez pisarza mieszczą się w zakresie poszukiwań naukowych, a czasem nawet wnikliwością i wiernością nie ustępują fachowym rekonstrukcjom historyków. Powołuje się na wypowiedzi publicystyczne samego pisarza (cytowane w rozdz. 2), nie zwracając uwagi na fakt, że miewają one charakter postulatywny i normatywny oraz że pochodzą z lat 1934—1937, a więc sformułowane były u początków drogi pisarskiej. Mimo tego zastosowano je do interpretacji całej dojrzałej twórczości, późniejszej o lat około 20. Obserwacje i wnioski niewątpliwie trafne w odniesieniu do warsztatu pisarza i materiałowej genezy powieści — zostały arbitralnie rozciągnięte na

⁴ A. Brodzka, *Realizm otwarty: poszukiwanie i wybór*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4, s. 486.

⁵ Zob. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965, s. 246.

analizę całościową gotowych dzieł literackich, bez uwzględnienia specyfiki praw rządzących literaturą. W ten sposób (a zapewne wbrew intencjom autorki) twórczy trud pisarza tak oryginalnego jak Parnicki, mającego własną, ogromną wizję historii, został tu sprowadzony do zřejnego wypełnienia białych plam, jakie pozostawili historiografowie. Wśród tych odniesień to do nauki, to do rzeczywistości — autorka nie pokazała nam, co w pisarstwie Parnickiego jest literaturą.

Małgorzata Czerwińska

Artur Hutnikiewicz, OD CZYSTEJ FORMY DO LITERATURY FAKTU. GŁÓWNE TEORIE I PROGRAMY LITERACKIE XX STULECIA. Toruń 1965. (Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Oddział w Poznaniu), s. 226, 2 nlb. Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Popularnonaukowe. Nr 5. (Redaktor naczelny wydawnictw TNT: Artur Hutnikiewicz. Komisja Wydawnictw Popularnonaukowych: Jadwiga Lechicka, Walerian Preisner, Wanda Zabłocka).

Pisząc już o książce Hutnikiewicza, miałem możliwość ukazania w największym skrócie zalet i wad tej pożytecznej i pionierskiej na naszym gruncie publikacji¹. Błyskawicznie zniknęła ona z księgarń, równie szybko weszła do kanonu lektur tak nauczycieli jak przyszłych adeptów tego zawodu — dziś studentów wyższych lat filologii. Trafiła więc praca Hutnikiewicza do adresatów wskazanych w nocie autorskiej — „sprawdził się” odbiorca. Wypada teraz uczynić przedmiotem krytycznej refleksji stopień „sprawdzenia się” zawartości pracy, rozważyć, w jakiej mierze stanowi ona kompendium wiedzy o głównych teoriach i programach literackich naszego stulecia.

Ujęcie popularno-informacyjne zmuszało — co mocno podkreśla Hutnikiewicz — do pewnych uproszczeń, a przeznaczenie wykładu dla odbiorców początkujących decydowało o prymacie informacji nad interpretacją. Stąd też „W krytyce i w dyskusji ograniczono się do zaznaczenia pytań i wątpliwości w przekonaniu autora najistotniejszych, ewidentnych i oczywistych, bez wdawania się w niuanse i subtelności dialektyki polemicznej” (s. 5). Respektując oczywistą (ewidentną!) zasadność twierdzenia, iż każda popularyzacja uprawnia symplifikację, trzeba wszakże spytać o ich stopień, obliczyć cenę, jaką płaci autor dążąc do uchwycenia istoty zjawisk w ujęciu syntetycznym, dostępnym uczestnikom „kursu wstępnego” wiedzy o XX-wiecznej sztuce. Trzeba rozważyć, czy w pracy Hutnikiewicza skrót wiąże się z przejrzystością, z właściwą selekcją materiału, z instruktywnością wywodów, czy „bariery popularyzacji” nie obniżono nadmiernie, bardziej niż wymagała konieczna potrzeba.

To ostatnie pytanie sprowokowane jest konsekwentną rezygnacją z przypisów i odsyłaczy — rolę tzw. aparatury naukowej spełniać ma aneks, który zawiera wybrane pozycje bibliograficzne pomocne czytelnikowi w dalszych studiach (i zarazem ujawnia część zaplecza materiałowego pracy). Hutnikiewicz uczynił jednak wyjątek dla definicji około trzydziestu haseł, takich jak „stabilność”, „*tabula rasa*”, „niwelacja”, „aksjomat”, „relatywizacja”. A przecież ich sens nie powinien być obcy studentowi czy nauczycielowi-poloniście. Ten wyjątek, który ma stanowić według intencji autorskiej wyjście naprzeciw potrzebom czytelnika, ułatwienie lektury, wydaje się po prostu rozminięciem z właściwym odbiorcą książki. Czy nie

¹ Zob. M. Sprusiński, *Kodeksy i doktryny*. „Nowe Książki” 1965, nr 19.