

Maria Podraza-Kwiatkowska

"Pisma krytyczne", Ostap Ortwin, t. 1:
"O Wyspiańskim i dramacie",
opracowała i szkicem biograficznym
poprzedziła Jadwiga Czachowska,
Warszawa 1969; t. 2: "Żywe fikcje.
Studia o... : [recenzja]"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 63/1, 369-376

1972

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.

nas nadpsował — nie ma jeszcze sromu. / Czas duszom do pokuty... Czas ciałom — do domu...” Lektura tak zaproponowana ujawnia dwuznaczność ujęcia czasu, jak i zdumiewającą poetyckość tekstu.

Ziele, poezja, twórczość zdobyta walką, a życiem płacona, jak wiadomo — nie twórcy się należy, lecz jest przekazem życia. I dlatego zostaje wręczona Płaczybowski, „na skręcie”, „jako po dwóch Maciejach niepodzielny spadek”. Nie jest to nic więcej jak trwanie kultury jako wartości żywej, nie odbicia czy wspomnienia. Przedłużenie życia tej kultury. „Teatr życiem płacony” — mówi Norwid. Leśmian mógłby powiedzieć: „twórczość życiem płacona”, czy: „twórczość kupiona śmiercią”. Tylko tyle, aż tyle.

Omówione tutaj studia Sławińskiego i Opackiego przynoszą nowe odkrycia dla leśmianologii. A jednocześnie budzą żywy sprzeciw we wnioskach ogólnych, przywodzą na myśl pewne niebezpieczeństwa łączące się ze złudzeniem o całkowitej naukowości postępowania humanistycznego, które jako takie zyskałoby właściwie sprzeczne z humanistyką założenie wiedzy technicznej. Wyłączenie mianowicie, z jednej strony, wiedzy diachronicznej oznacza nie tylko swoiste odsunięcie poety od dyskusji estetycznych jego czasu i pozbawia tę twórczość, dającego jednak dużo do myślenia, elementu rozwojowego, ale także, z drugiej strony, sprzyja budowaniu jednego modelu strukturalistycznego, lingwistycznego (Sławiński) czy archetypalnego, lub modelu motywów (Opacki) — tam gdzie diachronia podsuwa istnienie o wiele większej różnorodności.

Utwór literacki jest ograniczony jako tekst i należy go badać w wewnętrznych powiązaniach jako całość artystyczną. Nie jest z tego punktu widzenia dokumentem, testem psychologicznym. Dochodzimy w nim jednak do pewnej syntezy odczuwania treści emocjonalnych i rozumienia treści intelektualnych w związku z treścią życia jako całości. Tak więc jego odrębność jako tekstu jest tylko względna. Jest jednością, ale jest jednocześnie zestawieniem części obcych i odrębnych, wyjętych z innych całości. Krytyka strukturalistyczna celowość i wzajemne odnoszenie się części utworu traktuje trochę jak swoistą teodyceę tekstu, o jego strukturze twierdzi, że jest, zamiast sądzić, że ją dopiero wymyśla. Wobec tych tendencji należy akcentować także pojęcie chaosu, zlepku, konglomeratu, nie tam dopiero, gdzie utwór jest nieudany, ale jako przejawiającą się w literaturze zasadę rzeczywistości. Zajęcie stanowiska pozornie „czysto” naukowego sprzyja szczególnie brakowi wyczulenia na spór o wartości przez poetę prowadzony, niedostrzeganie tego sporu prowadzi do fałszywych modeli strukturalistycznych. Prezentowana metoda strukturalistyczna, nie godząc się jakby ze względnością sądów naukowych w humanistyce (ale przecież nie tylko w humanistyce), proponuje modele „pewności”, które eliminując ilość czynników, prowadzą w istocie do jeszcze większej zawodności i względności wyników. A przecież geneza dzieła literackiego jest dwojaka: historyczna i współczesna, nasza, kiedy powołujemy je znowu do życia i poddajemy reinterpretacji na miarę naszego rozszerzonego doświadczenia. Tajemnica symbolizmu wszelkiej wypowiedzi literackiej polega na tym, że te nasze doświadczenia zdają się tkwić w załączku już tam, w dziele — jeśli jest wielkie — przeszłej epoki.

Jacek Trznadel

PISMA KRYTYCZNE Ostapa Ortwina. [T.] 1: O WYSPIAŃSKIM I DRAMACIE. Opracowała i szkicem biograficznym poprzedziła Jadwiga Czachowska. (Warszawa 1969). [T.] 2: ŻYWE FIKCJE. STUDIA O PROZIE, POEZJI I KRYTYCE. Opracowała Jadwiga Czachowska. Wstępem poprzedził Mi-

chał Głowiński. (Warszawa 1970). Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 476 + 1 wklejka ilustr.; ss. 426, 2 nlb. „Biblioteka Studiów Literackich”. Pod redakcją Henryka Markiewicza.

Spośród trzech środowisk okresu Młodej Polski: krakowskiego, warszawskiego i lwowskiego, dwa pierwsze są ogólnie znane; trzecie — o wiele mniej. Stało się tak m. in. dlatego, że Kraków i Warszawa zdobyły się na głośne czasopisma („Życie”, „Chimera”), skupiające wokół swoich redaktorów, Stanisława Przybyszewskiego i Zenona Przesmyckiego, grono młodych pisarzy. Szczególnie popularne jest dotychczas — na skutek narosłej wokół niego legendy — środowisko krakowskie. Artystyczna bohema tego miasta skupiona była zresztą nie tylko w redakcji; kawiarnia, liberalnie zezwalająca na libacje alkoholowe, była tu drugim, kto wie, czy nie ważniejszym, czynnikiem organizującym życie artystyczne.

Środowisko lwowskie nie miało czasopisma literackiego tej klasy co „Życie” czy „Chimera”. Również popularny „Naftuła” nie dorównywał „Paonowi” czy „Jamie Michalikowej”. W sposób rzadko w naszym życiu umysłowym spotykany rolę inspiratora przejął w tym mieście uniwersytet. Seminarium filozoficzne profesora Kazimierza Twardowskiego czy Kółko Literackie Czytelni Akademickiej przewijają się w opracowaniach poszczególnych pisarzy lwowskiego środowiska równie często jak „Paon” czy „chrzciny Iwi” w — jakże licznych! — książkach o środowisku krakowskim. Mimo woli nasuwa się pytanie: jak wyglądałaby kariera Stanisława Przybyszewskiego, gdyby prosto z zagranicy przyjechał i osiedlił się we Lwowie? Który element okazałby się silniejszy: kawiarniano-absyntowa cyganeria czy dyskutujące na tematy naukowe środowisko miejscowe. Może w innych warunkach stałby się Przybyszewski naprawdę dobrym pisarzem? Może kontynuowałby interesujące rozważania na temat techniki nowej powieści, umieszczone jako wstęp do niemieckiego wydania *De Profundis*? Może by rozwinął szerszą własną koncepcję aktu twórczego? Z perspektywy czasu — mało u nas popularny typ inspiracji naukowej okazał się dla literatury bardzo korzystny. To właśnie lwowskie środowisko wydało pisarzy zaliczanych do najwybitniejszych: Leopolda Staffa, Karola Irzykowskiego, Ostapa Ortwina. Takich pisarzy, których kariera nie ograniczyła się do jednej tylko epoki literackiej: do Młodej Polski. Co więcej — właśnie we Lwowie pojawiły się utwory odosobnione w tamtym okresie, utwory prekursorskie: *Pałuba* Irzykowskiego, *Żywe fikcje* Ortwina.

Dające się zaobserwować w latach ostatnich ogólne wzmoczenie badań nad okresem Młodej Polski spowodowało, że również środowisko lwowskie stało się przedmiotem zainteresowania kilku autorów. Oprócz licznych materiałów wspomnieniowych należy tu wymienić choć kilka pozycji: Franciszka Pajączkowskiego *Teatr lwowski pod dyktando Tadeusza Pawlikowskiego. 1900—1906* (Wrocław 1961), Ireny Maciejewskiej *Leopold Staff. Lwowski okres twórczości* (Warszawa 1965), Stanisława Sierotwińskiego *Maryla Wolska. Środowisko, życie i twórczość* (Wrocław 1963). I jeszcze jedna pozycja — listy Leopolda Staffa wydane przez Jadwigę Czachowską i Irenę Maciejewską: *W kręgu literackich przyjaźni* (Warszawa 1966). Edycja listów Staffa była dla Jadwigi Czachowskiej w pewnym sensie przygotowaniem do tej publikacji, która jest przedmiotem niniejszych rozważań. Sporą bowiem część tomu *W kręgu literackich przyjaźni* zajęły właśnie listy Staffa do Ortwina, odkryte przez Czachowską, wraz z całym archiwum Ortwina, w Lwowskiej Państwowej Naukowej Bibliotece. Owo archiwum stanowi podstawę dwóch tomów *Pism krytycznych* Ortwina, które ukazały się w zasłużonej serii „Biblioteka Studiów Literackich” pod redakcją Henryka Markiewicza. Czachowska umieściła tu nie tylko studia zebrane

w r. 1936 w tomie *Próby przekrojów*, nie tylko przedrukowała artykuły z czasopism, niekiedy niemal niedostępnych („Małpie Zwierciadło”); dzięki badaniom archiwalnym mogła tu także ogłosić pracę nie znaną, zachowaną jedynie w rękopisie (*Współczesna liryka polska*). Odnalezione materiały pozwoliły ustalić autorstwo pozycji anonimowych lub podpisanych pseudo- czy kryptonimami; w ten sposób znalazły się w omawianej edycji teksty dotąd właściwie nie znane. Liczne tego rodzaju odkrycia wykorzystała Czachowska w umieszczonej na końcu tomu 2 *Pism Ortwina* cennej *Bibliografii prac* tego autora. Przede wszystkim jednak badania archiwalne stały się podstawą *Szkicu biograficznego*, którym Czachowska poprzedziła tom 1. Szkic ów stanowi pierwszą, wyczerpującą biografię lwowskiego krytyka.

Pieczołowicie przez Czachowską przygotowana edycja pism Ostapa Ortwina została uzupełniona przez Michała Głowińskiego. Jego studium pt. *Krytyka literacka Ostapa Ortwina* stanowi wstęp do tomu 2, zatytułowanego — od nazwy jednej z najważniejszych pozycji lwowskiego krytyka — *Zywe fikcje*. Studium Głowińskiego dotyczy wyłącznie sztuki krytycznej omawianego autora.

Oddzielne potraktowanie biografii i pisarstwa Ortwina uwarunkowane zostało przede wszystkim zgoła odmiennymi predylekcjami badawczymi Czachowskiej i Głowińskiego. Jadwigę Czachowską interesują głównie, dające się ustalić przy pomocy żmudnych badań bibliotecznych, konkretne fakty bio- i bibliograficzne. Michał Głowiński natomiast, pomijając zupełnie życie pisarzy, skupia wyłączną uwagę na ich dziele. Tak się zresztą złożyło, że podział wstępów przeprowadzony został zgodnie z poglądami Ortwina, zdecydowanego przeciwnika łączenia metody biograficznej z interpretacyjną.

Nie podejmując tutaj zasadniczego sporu o słuszność takiego podziału w ogóle (przeprowadzanego zwłaszcza w sposób zbyt rygorystyczny)¹, zgłosić trzeba pewne wątpliwości. Czy mianowicie nie byłoby wskazane utrzymywanie łączności między obydwojma typami badań? Być może, że w przypadku Ortwina owa łączność pomogłaby nam w rozwiązaniu zagadki, która — wypada się do tego przyznać — od dawna autorkę niniejszej recenzji intryguje: jaką drogą doszedł Ortwin do problematyki ontologii postaci dzieła literackiego, przedstawionej w *Zywych fikcjach*. (Nb. dopiero skupienie dużej ilości studiów Ortwina pozwala dostrzec, że zagadnienie postaci fikcyjnej przewija się u tego krytyka częściej; w takich np. studiach, jak *Konstrukcja teatru Wyspiańskiego czy „Sędziowie” Wyspiańskiego*.) Zapewne, można odpowiedzieć, że po prostu Ortwin problematykę tę odkrył. Doświadczenie wszakże uczy, że odkrycia w naszej dziedzinie nie są izolowane. Zagadnienie autonomii bytowej przedmiotów idealnych wchodziło właśnie w centrum zainteresowań. Znane już były pisma Edmunda Husserla, w „*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*” drukował swoje rozprawy Waldemar Conrad. Czy jednak ustalenie treści wykładów i seminariów Kazimierza Twardowskiego, autora m. in. rozprawki *O czynnościach i wytworach*, nie byłoby tu przydatne? (Warto przypomnieć, że Twardowski był uczniem Brentana i profesorem Romana Ingardena.) Albo — ustalenie lektur Ortwina w tym zakresie? Oczywiście, może się okazać, że są to fakty niemożliwe do odtworzenia. Może się jednak zdarzyć także taka sytuacja, że biograf pominię jakieś szczegóły (trudno przecieżyć, żeby przepisywał całe archiwum!), które badaczowi dzieła bardzo by się przydały. Oto przestroga przed zbyt daleko idącym podziałem tej całości integralnej, jaką stanowi dany pisarz, na dwie części: „życie” i „dzieło”.

¹ Pisał o tym interesująco J. J. Lipski w rozprawce *Biografia a interpretacja* (w zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1: *Młoda Polska*. Warszawa 1965).

Zarówno biografia jak i twórczość pisarza pozostają w bezsprzecznym związku z epoką literacką. Te powiązania szeroko uwzględniła Czachowska w swoim studium biograficznym. Natomiast pewien niedosyt pod tym względem odczuwamy przy lekturze tekstu Michała Głowińskiego. Nie jest to tym razem kwestia świadomego postępowania autora; wymienia on przecież cały szereg pisarzy, takich chociażby jak Stanisław Lack, Leo Spitzer, Henri Brémond, próbuje także odpowiednio zaklasyfikować typ krytyki uprawianej przez Ortwina. Nie mamy tu zatem do czynienia z postępowaniem badawczym ograniczonym wyłącznie, bez jakichkolwiek odsyłaczy, do dzieła lwowskiego pisarza. Niedosyt, o którym mowa, dotyczy głównie powiązania z literaturą polską, konkretnie — bo to autorkę niniejszej recenzji bardziej interesuje — z literaturą krytyczną okresu Młodej Polski. Zarzutu powyższego nie należy rozumieć — pragnę od razu wyjaśnić — jako jednoznacznego z zarzutem braku tzw. tła literackiego: wstęp do *Pism krytycznych* nie jest monografią, jego autor nie jest zobowiązany do wyczerpania przedmiotu. Istnieją jednak w tym wstępie sformułowania mylne, których można było uniknąć — przy uwzględnieniu ówczesnego kontekstu literackiego. Dalsze uwagi wyjaśnia, o co chodzi.

Studium Głowińskiego próbuje m. in. rozwiązać problem podstawowy: jaki typ postawy krytycznej reprezentuje Ostap Ortwin. Dla okresu międzywojennego tego rodzaju ustalenie było w znacznej mierze ułatwione: Ortwin mianowicie napisał w latach trzydziestych kilka studiów na temat krytyki, w których wyłożył swoje pisarskie *credo*. Inaczej przedstawia się sprawa w okresie poprzedzającym pierwszą wojnę światową. Wprawdzie i tu zdarzają się uwagi typu metodologicznoteoretycznego, jednakże odtworzenie metody krytycznej Ortwina należało do badacza. Głowiński, biegły w literaturze teoretycznej dotyczącej krytyki literackiej, próbuje dopasować omawiany *casus* do istniejących podziałów i wybiera w tym celu termin Georges Pouleta: „krytyka utożsamiająca”. Krytyka utożsamiająca — przypomnijmy za Głowińskim — polega na zidentyfikowaniu się z analizowanym dziełem, na umiejętnym przeniknięciu w świat mentalny pisarza.

Zabieg autora wstępu jest dla czytelnika pewnym zaskoczeniem. Istnieje już przecież zespół terminów, którymi określamy zjawiska z zakresu krytyki młodopolskiej: impresjonizm, subiektywizm, psychologizm itp. Głowiński wprowadza termin nowy, i to w dodatku taki, którego Poulet używa dla określenia krytyki postulowanej i uprawianej przez siebie samego. W końcu jednak ustalanie terminologii odbywa się zwykle na zasadzie aktu mniej lub bardziej arbitralnego; jeśliby zatem termin ten się nadał, można by go było zaakceptować.

Otóż — powiedzmy od razu: termin ten wydaje się słuszny w zastosowaniu do krytyki okresu Młodej Polski; natomiast na pewno nie służy on — jak by chciał autor — podkreśleniu oryginalności Ortwina. Nie jest bowiem tak, jak sugeruje tekst Głowińskiego, że tylko Stanisław Lack i Ostap Ortwin uprawiali w tym czasie typ krytyki utożsamiającej. Bliższy wgląd w pisarstwo krytyczne okresu Młodej Polski przekonuje, że był to właśnie typ wówczas panujący. Postulat zidentyfikowania się z autorem głosił twórca krytyki impresjonistycznej Jules Lemaître. O konieczności wczucia się w dzieło pisał, zapewne pod wpływem „*Einfühlungstheorie*”, Ignacy Matuszewski. Stanisław Brzozowski głosił, że krytyk winien odtworzyć w sobie duszę twórcy². Miriam zalecał „komunię wewnętrzną z duchem twórcy”: „Czytając poemat

² J. R. Parsell, *L'Esthétique de Jules Lemaître*. B. m. 1939. — I. Matuszewski, *Artyści i krytycy*. W: *O sztuce i krytyce. Studia i szkice*. Wyboru dokonał, wstępem opatrzył i opracował S. Sandler. Warszawa 1965, s. 224. — S. Brzozowski, *O nowej sztuce*. „Głos” 1903, nr 49.

dramatyczny, dominujemy, przez jakąś komunie wewnętrzzną z duchem twórcy, nad całą wizją jego, identyfikujemy się niejako z poetą, spływamy w jedno z jego marzeniem, przenikamy głębie jego intencji i zamiarów"³. Nawet Stanisław Przybyszewski występując w roli krytyka pisał: „trzeba pogрузić się w duszę poety, trzeba wssać się w najtajniejszą głębię, aż obie dusze, twórcy i czytelnika, stworzą jedną"⁴. (Już samo słowo „identyfikacja” występuje stosunkowo często; sprawa to o tyle ważna, że termin Pouleta brzmi w oryginale „une critique d'identification”).

Młodopolska praktyka krytyczna potwierdza powyższe wypowiedzi w całej pełni; niemal wszyscy — wyjątek stanowi tu Stanisław Brzozowski — uprawiali wówczas ten typ krytyki, który Głowiński uważa za wyróżnik Ortwina. Przypomnijmy bowiem słowa Głowińskiego charakteryzujące autora *Żywych fikcji* jako przedstawiciela krytyki utożsamiającej:

„[...] nie zmierza on do narzucenia na analizowane przez siebie dramaty tej siatki znaczeń, która byłaby od nich niezależna, nie usiłuje sprowadzić ich do swojego języka krytycznego. Postępuje w sposób przeciwny: swój język krytyczny podporządkowuje w takim stopniu, w jakim jest to możliwe, językowi analizowanego dzieła, pragnie go z niego wyprowadzić, pragnie, by wypowiedź krytyczna była nie wynikiem oglądu zewnętrznego, ale — w jakiejś przynajmniej mierze — ekwiwalentem utworu, który stanowi przedmiot rozważań” (t. 2, s. 10).

Słowa te mogą stanowić charakterystykę niemal każdego krytyka z okresu Młodej Polski; termin Pouleta nie jest tu żadnym wyróżnikiem. A przecież Ortwin był naprawdę na tle Młodej Polski oryginalny. Był oryginalny dlatego, że przełamał ówczesnie panujący wzorzec krytyki utożsamiającej. Owo przełamywanie polegało u Ortwina przede wszystkim na negacji postawy emocjonalnej. (Antyemocjonalne, intelektualne stanowisko to wyróżnik „szkoły lwowskiej” w ogóle.) Polegało także na powolnym odchodzeniu od psychologizmu (nigdy zresztą nie zerwał z nim zupełnie), który stanowił podstawę młodopolskiej krytyki utożsamiającej. I wreszcie — na problematyzowaniu omawianego dzieła; na procesie włączania go w ramy jakiejś szerszej koncepcji (np. studium o „Skalce” *Wypiańskiego* rozpatrywane pod kątem problematyki „legendy”). Ta ostatnia cecha pisarstwa Ortwina, występująca na długo przed odpowiednim sformułowaniem w r. 1934, stawia nawet pod znakiem zapytania słuszność tezy o „krytyce utożsamiającej” tego autora.

Brak usytuowania Ortwina na tle młodopolskiej krytyki odczuwa się w studium Głowińskiego zbyt często. Rzecz znamienita: na tych stronicach, które zawierają charakterystykę sztuki krytycznej Ortwina w okresie Młodej Polski, znajdujemy różne nazwiska: Poulet, Thibaudet, Du Bos, Rivière, Proust. Jednakże spośród licznych krytyków młodopolskich wymieniony jest wyłącznie Stanisław Lack. Nic dziwnego, że kilka stronic dalej czytamy: „Jest to charakterystyczne: Młoda Polska dumna była ze swojej poezji, uważała ją za największe swoje osiągnięcie, jednakże krytyka wówczas dużo więcej uwagi niż dziełom poetyckim poświęcała dramatom i powieści” (t. 2, s. 25). Tak można było napisać tylko wtedy, jeśli się zapomniało, że oprócz Ortwina i Lacka istnieli wówczas tacy krytycy, jak Matuszewski, Lange czy Przesmycki. Od niektórych współczesnych mu krytyków Ortwin zdecydowanie się różnił, niektórym — chyba ulegał. Np. studium o *Oziminie* jest niezwykle bliskie

³ Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*. W: *Wybór pism krytycznych*. Opracowała E. Korzeniewska. T. 1. Kraków 1967, s. 310.

⁴ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*. Wyd. 2. Kraków 1902, s. 130.

poglądom Stanisława Brzozowskiego, głoszonym podczas anty-Miriamowskiej kampanii; autor *Legendy Młodej Polski*, wróg wszelkiej statyki, mógłby śmiało napisać te oto słowa: „Ruch, dynamikę, doszczętnie eliminuje z powieści, unieruchamiając wszystko w martwość statyki. Wszystko, czego się tknie, drętwieje mu pod ręką, jak Midasowi przeistaczając się w błyszczące złoto. W martwą naturę przemienia Berent duszę życia i życie duszy. Jest to autor zastoju, skamieniałości” (t. 2, s. 85).

Pomijanie młodopolskiego kontekstu powoduje, że Głowiński dopatruje się niekiedy u Ortwina prekursorstwa tam, gdzie go nie ma. Tak jest np. z tezą Ortwina głoszącą, że ostateczną postać uzyskuje tekst w trakcie lektury. Głowiński przytacza cytat: „Luźny szereg kolejnych punktów, w których na kartach książki dramat życia się zgęszcza, musi wywołać złudę linii ciągłej i nieprzerwanej” (t. 2, s. 19). Nie wydaje się, aby to sformułowanie było na tle epoki oryginalne. Zbyt tu przecież blisko malarskiej techniki impresjonistycznej (co prawda, połączonej z Bergsonowskimi „momentami”). Zmuszanie czytelnika do zapełniania luk, zasada zatem „nakierowania tekstu ku odbiorcy”, wprowadzona przez malarstwo impresjonistyczne, stała się w okresie Młodej Polski podstawą ówczesnej literatury: właśnie w ten sposób tłumaczono przecież literacką sugestię⁵. *Zywe fikcje* — bo o to studium Ortwina tutaj chodzi — są rzeczywiście rewelacyjne, ale ich rewelacyjność nie polega na odkryciu „nakierowania tekstu ku odbiorcy”, bo owo nakierowanie przejął krytyk od swojej epoki literackiej. Oryginalność Ortwina polega w tym przypadku na czym innym: na tym mianowicie, że owo nakierowanie oderwał od podłoża emocjonalnego, że zasadę „uzupełniania” tekstu przez czytelnika w celu osiągnięcia pewnego nastroju, rozciągnął, przetransponował na — znacznie nam dziś bliższe — zagadnienie świata fikcji literackiej. Ale — nawet w takim układzie uwagi o prekursorstwie należy formułować ostrożnie. Oto bowiem na cztery lata przez *Zywyimi fikcjami* Ortwina ukazało się studium Ignacego Matuszewskiego o *Popiołach* Żeromskiego, w którym czytamy m. in.:

„[...] w gruncie jednak te oderwane całości wiążą się ściśle z sobą, nie zawsze jawnie, częściej za pośrednictwem ukrytych pasm nici ideowych i uczuciowych, których przebieg trzeba śledzić i chwycić, uzupełniając luki opowiadania pracą własnej wyobraźni. Poeta utrwała z wielką siłą tylko momenty największego napięcia, pomijając prawie zupełnie fakty i rysy mniej wybitne”⁶.

I jeszcze jedno stwierdzenie Głowińskiego wypada zakwestionować. Podkreślając mianowicie, że dla Ortwina temat „jako taki jest w liryce czynnikiem nieistotnym”, widzi w tym przekonaniu oryginalność lwowskiego krytyka na tle epoki: „wbrew obiegowym przeświadczeniom swojej epoki nie uznawał on podziału na treść i formę” (t. 2, s. 32). Priorytet tematu w sztuce zwalczał już, jak wiadomo, Stanisław Witkiewicz; zapewne — nieco inaczej niż Ortwin. Ale podział na treść i formę podważano już zdecydowanie w okresie Młodej Polski, i to w sposób zupełnie taki, jaki spotykamy u lwowskiego krytyka⁷. (Na marginesie uwaga: interesujące byłoby zbadanie w tym przypadku dwóch postaw wobec „tematu”: Ostapa Ortwina, dla którego temat był „rzeczą zgoła obojętną”, i Karola Irzykowskiego, który zwalczał tego rodzaju „wszystkojedniectwo”).

⁵ Odpowiednie cytaty znajdzie zainteresowany czytelnik w moim studium *Symbolistyczna koncepcja poezji* („Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4).

⁶ I. Matuszewski, „*Popioły*”. „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 23.

⁷ Tym razem odsyłam do swego studium *Pojęcie symbolu w okresie Młodej Polski* (w zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria druga. Wrocław 1970).

Zgłoszone tu pretensje w sprawie braku powiązań twórczości Ortwina z epoką literacką i wynikłych stąd nieporozumień nie powinny przesłonić faktu, że studium Głowińskiego jest pozycją niezwykle ważką w dotychczasowej literaturze dotyczącej lwowskiego pisarza. Na uwagę zasługują próby klasyfikacji krytyki uprawianej przez Ortwina, próby, które mogą się stać przydatne także przy szerszych opracowaniach krytyki polskiej. Głowiński śledzi drogę twórczości Ortwina od krytyki towarzyszącej dziełu aż do ostatniego stadium, w którym Ortwin doszedł do koncepcji krytyki autonomicznej:

„Krytyk służy jednej tylko, głównej i naczelnej sprawie i jedno tylko zna zadanie: chce rozwijać krytykę, doskonalić jej środki i bogacić narzędzia [...].

Idealną byłaby forma krytyki, która by się nawet obejść potrafiła bez dzieł realnie istniejących” (t. 2, s. 316).

Przy czytaniu tak skrajnych sformułowań nasuwa się pytanie: czy ową idealną formą krytyki nie byłaby przypadkiem teoria literatury? Ortwin jest zdecydowanie najlepszy właśnie w rozważaniach bliskich teorii literatury. Jako krytyk popełniał w poszczególnych sądach zdecydowane pomyłki. Nie miał bowiem racji, kiedy kategorycznie negował związki poezji okresu Młodej Polski z twórczością Słowackiego, nazywając książkę Ignacego Matuszewskiego „skandalicznym szachrajstwem” (taka nomenklatura pojawia się na szczęście tylko w artykułach umieszczonych w „Małpim Zwierciadle”). Nie rozumiał tendencji ówczesnej literatury do zerwania z tzw. logiką świadomości w imię logiki artystycznej, krytykując *Achilleis* Wyspiańskiego w taki sam sposób, jak czynili to Chmielowski i Świętochowski. Stanowczo posunął się za daleko zarówno wtedy, kiedy z pozycji aktywizmu zganił *Oziminę* Berenta, jak i wtedy, kiedy — zachlystując się peryfrazowym werbalizmem — starał się unicestwić Pawlikowską. Ale takie studia, jak *Żywe fikcje*, *O liryce i wartościach lirycznych*, *Samoistność krytyki literackiej* oraz odpowiednie fragmenty w poszczególnych artykułach, stanowią wybitne osiągnięcia naszego piarstwa krytycznoteoretycznego. Właśnie: krytycznoteoretycznego.

Michał Głowiński trafnie podkreśla te właśnie walory krytyki Ortwina. Przedstawia jego teorię dramatu, powieści i liryki, a także — tropi „zasób pojęć i terminów”, jakimi dysponuje krytyk. Ze szczególną satysfakcją odkrywa wśród Ortwinowych metafor zbliżenia do takich pojęć, dla których dopiero później ustalono fachową terminologię: interesują go więc rozważania o „narracji” w związku z *Oziminą* czy o „podmiocie lirycznym” i „wirtualnym odbiorcy” w studium *O liryce i wartościach lirycznych*. Wydaje się jednak, że Głowiński jest zbyt zafascynowany magią terminologiczną. Jakież zaufanie do obecnego języka krytycznego przebija w tym fragmencie studium, w którym współczuje Ortwinowi, że nie znał nowszej terminologii: „kilka dziesiątków lat później problematykę, jaka zajmuje tu Ortwina, można było ująć za pomocą kilku powszechnie przyjętych terminów krytycznych. [...] Zmusza to Ortwina do zapożyczania terminów od krytyki plastycznej, a także do piętrzenia metafor” (t. 2, s. 24). A kiedy Głowiński stosuje za Bachtinem terminy „polifonia” i „homofonia” — to nie „zapożycza” ich od krytyki muzycznej i nie używa ich w związku z tym w sposób metaforyczny?⁸

⁸ Sprzeciw budzą zwłaszcza próby nadania innego sensu terminom posiadającym ustalone znaczenie. Dlatego niechętnie widzę wprowadzenie nazwy „krytyka ekspresjonistyczna”, wziętej z historii literatury angielskiej okresu przełomu romantycznego.

W teorii poezji słusznie podkreśla Głowiński ważność kategorii stylu, wykazując — jakże trafnie — podobieństwo metod Ortwina i Leo Spitzera. Na jedną sprawę warto może przy sposobności zwrócić uwagę. Otóż lwowski krytyk nie uznawał typowej dla symbolistów opozycji, przeciwstawiającej język artystyczny — językowi komunikatywnemu. W związku z *Oziminą* Berenta pisał z dezaprobatą:

„Słowo przestaje swą naturalną funkcję spełniać. Do specjalnego celu sztuki musi się przystosować, nagiąć, naturę swą wewnętrzną przełamać. [...] Około stworzenia takiego sztuką podrobionego stylu artysta podejmuje pracę mozolną i żmudną. W tym tkwi źródło owego *écriture artiste*, wyrafinowanie do celów sztuki przystosowanego stylu, który ma bogactwo, przepych i okazałość barw i kształtów, a cierpi na brak owej pełni tchu i tonu, jaka jest właściwą duszą każdego stylu indywidualnego” (t. 2, s. 93).

Studium *O liryce i wartościach lirycznych* wyjaśnia owo niechętnie stanowisko krytyka wobec „sztuką podrobionego stylu”. Język jest bowiem dla niego tym elementem, który wyróżnia „artystyczną osobowość poety”. Wszelka zatem kunsztowność stylizacyjna, zacierająca indywidualne cechy tego skomplikowanego układu językowego, jakim jest styl pisarza — była dla Ortwina nie do zniesienia.

„Swoiste właściwości stylu nie są czymś dowolnym i przypadkowym, ani czymś z subiektywnego doboru sobie przez poetę przyswojonym. Wynikają one z całego ustroju jego natury, są immanentnym żywiołem jego twórczości, danym mu pierwiastkowo już w samym jej zawiązku. Zastaje on je w sobie i odkrywa z wewnętrzną, obiektywną koniecznością jako wrodzone sobie formy i kategorie poetyckiego widzenia rzeczy i ich ujęcia. Indywidualność poety, jego istota twórcza obiektywizuje się zatem najprawdziej w stylu” (t. 2, s. 155).

Tylko — czy indywidualność Berenta nie musiała się zobiektywizować właśnie w takim stylu?

Zamiast opozycji: język artystyczny — język komunikatywny, uznaje Ortwin opozycję inną; tę mianowicie, która przeciwstawia indywidualny styl pisarza — językowi zbiorowemu. *Ergon* — *energeia*, *langue* — *parole*, i jak tam jeszcze ową przeciwstawną parę pojęć w ciągu wieków nazywano, przedstawia Ortwin w ten sposób:

„W rezultacie charakterystyczny styl poety jest zawsze wypadkową między tym ustrojem języka, jaki w środowisku swym zastaje, a odrębnymi wymogami jego własnej, nowy ton wprowadzającej indywidualności, stanem równowagi między tworzywem a siłą konstruktywną i organizatorską, która je ugniata” (t. 2, s. 116)

Studium Głowińskiego zawiera wiele słusznych spostrzeżeń i ustaleń (np. zwrócenie uwagi na zbieżność szkicu *Podstawy liryki Kasprowicza* z koncepcjami Henri Brémonda); nie sposób ich tu wszystkich przytaczać. Jeden wszakże fragment wymienić warto: interesującą analizę *Ozimy* Berenta, napisaną w odpowiedzi na zarzut Ortwina.

Trudno zgodzić się ze wszystkimi sądami Ostapa Ortwina. A przecież lektura jego pism jest dużym przeżyciem intelektualnym. Trudno zgodzić się ze wszystkimi stwierdzeniami Michała Głowińskiego, a przecież jego studium o Ortwinie jest pozycją ważną, poszerzającą naszą wiedzę nie tylko o lwowskim krytyku, ale o krytyce w ogóle. Studium to stanowi cenne uzupełnienie pięknej edycji, przygotowanej z takim nakładem trudu przez Jadwigę Czachowską.

Maria Podraza-Kwiatkowska