

**Maria Janion, Maria  
Żmigrodzka, Zofia  
Stefanowska, Alina  
Witkowska, Mirosława  
Puchalska, Zdzisława  
Kopczyńska, Zbigniew  
Goliński, Kazimierz Wyka**

---

**„Pan Tadeusz”, t. 1: "Studia o  
poemacie"; t. 2: "Studia o tekście"... :  
[recenzja]**

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 56/3, 239-266

---

1965

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.

twórczości liberala i ugodowca" (s. 229), ale w zasadzie rezygnuje z prób wyjaśnienia tego zjawiska: „Trudno byłoby nurt ten potraktować inaczej jak jako przejawiający się sporadycznie margines światopoglądowy, występujący, rzecz charakterystyczna, tylko na terenie twórczości literackiej Skarbka, stanowiącej — warto o tym pamiętać w pracy twórczość tę eksponującej — tylko drugi plan jego działalności, plan nieoficjalny i nieco intymny" (s. 230). Sprawa ta, niezmiernie ciekawa dla badaczy epoki, pozostaje więc otwarta — ale też trudno żądać, by jedna książka wyświetliła wszystkie niejasności literatury okresu tak rzadko dotąd badanego i tak mało znanego.

Nawet bardzo niepełny i skrótowy niniejszy przegląd najciekawszych ustaleń i rozwiązań interpretacyjnych monografii pozwala się zorientować, jak wiele nowego wniosła ona do wiedzy o pisarstwie Skarbka, problemu tak istotnego dla obrazu początków polskiej powieści. Sylwetka pisarza naszkicowana w sposób odkrywczy rewiduje wiele schematów interpretacji i oceny, w wielu punktach rzuca nowe światło na dzieje kształtowania się gatunku powieściowego oraz na recepcję tradycyjnych wzorów fabularnych i narracyjnych w pierwszej połowie wieku XIX. Szerokość materiału porównawczego, świetny warsztat analityczny, położenie nacisku na dociekliwe badanie form narracyjnych, mające tak wątpliwie tradycje w studiach polonistycznych, każe zaliczyć książkę *O powieściach Fryderyka Skarbka* do najcenniejszych prac poświęconych dziejom polskiej prozy fabularnej, jakie ukazały się w ostatnich latach.

Maria Żmigrodzka

Kazimierz Wyka, „PAN TADEUSZ”. [T. 1:] STUDIA O POEMACIE. [T. 2:] STUDIA O TEKŚCIE. (Indeks opracowała Aniela Piorunowa. Warszawa 1963). Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 326, 8 nlb.; 412, 4 nlb. + 1 wkładka erraty. Polska Akademia Nauk — Instytut Badań Literackich. „Historia i Teoria Literatury”. Studia. Komitet Redakcyjny: Julian Krzyżanowski, Kazimierz Wyka, Stefan Żółkiewski. Sekretarz Komitetu Redakcyjnego: Aniela Piorunowa. [Seria:] „Historia Literatury”, 1. Redakcja serii: Maria Janion, Jan Kott, Zofia Szmydtowa.

#### DYSKUSJA

W rozważaniach wstępnych poprzedzających studia prof. Kazimierza Wyki o *Panu Tadeuszu* zwracają uwagę wypowiedzi autora na temat procesu powstawania jego książki. Początkowo chciał on napisać „monografię poematu, dotyczącą możliwie wszystkich jego stron”, potem jednak nastąpiła „konieczna rezygnacja”, zapadła decyzja „zaniechania monografii o wykładzie wielowątkowym”. Autor przedstawić nam chce swoją książkę jako rzecz niepełną, jako produkt przymusowej rezygnacji uczonego wobec ogromu zadań nasuwanych monografiście przez wielkie dzieło literatury narodowej. Otóż chciałabym zakwestionować tę kwalifikację autorską, wychodząc z założenia, że samowiedza twórcy zawsze może podlegać interpretacji z zewnątrz.

Przede wszystkim — czy w ogóle jest możliwe wykonanie takiego zadania w sposób pełny, nie pozostawiający żadnych luk badawczych, mówiący o dziele „wszystko”? Podzielam zdanie Henryka Markiewicza, który w swej rozprawie *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, po wyodrębnieniu składników dzieła literackiego i ukazaniu ich funkcjonalnych związków, konstatuje:

„Zadaniem nieporównanie trudniejszym byłoby dokonanie w sposób wyczerpujący takiej analizy na konkretnym dziele literackim. Co więcej, nawet przy pedanterii nie obawiającej się powtórzeń, byłoby to zadanie praktycznie niewykonalne wobec mnogości składników i ich wielofunkcyjności, równoczesnego uczestnictwa w różnych wyższych układach znaczeniowych.

„Toteż wyczerpująca monografia dzieła literackiego jest właściwie zadaniem niewykonalnym”<sup>1</sup>.

Ale nawet nie to jest dla mnie w tej chwili najistotniejsze.

Uważam bowiem, że książka prof. Wyki reprezentuje właśnie specyficzny typ monografii wielowątkowej — oczywiście nie rozwiązującej absolutnie „wszystkiego”, lecz podejmującej sprawę dla dzieła rzeczywiście centralne. Książka ta stanowi przykład fascynującej roboty polonistycznej, nosi też wszystkie cechy warsztatu badawczego autora. Nad tym obecnie chciałabym się przez chwilę zatrzymać.

Wystąpiło tutaj bowiem uderzające współbrzmienie między monografią a dziełem w tej monografii badanym i interpretowanym. Prof. Wyka zastosował w swej książce zespół tych dyrektyw ukształtowania wieloaspektowej i wielodystansowej narracji, które sam dostrzegł w *Panu Tadeuszu*. Wykryte w poemacie zasady strukturalne stały się zarazem podstawą układu monografii. A zatem otrzymaliśmy nawet nie tyle „dzieło o poemacie”, ile „poemat o dziele”. Autor monografii wystąpił sam jako narrator o zmiennym dystansie! I jeśli prof. Wyka pisze zwięźle i trafnie, że „dzieło epickie zmierza ku różnolitości” — jest to zarazem formuła wyjaśniająca charakter jego własnej pracy.

Wydaje mi się przy tym, że na warsztat monografisty wpłynęło odczytanie tendencji strukturalnych *Pana Tadeusza* poprzez doświadczenia prozy XX wieku. Dlatego przychodzi mi na myśl Tomasz Mann, który w *Wybrańcu*, w *Józefiz i jego braciach* podsumował, genialnie stylizując, wszystkie osiągnięcia narracji w. XVIII i XIX, także w zakresie ironicznego i zmiennego dystansu narratora. Wolfgang Kayser, którego metodologiczne inspiracje odegrały niebagatelną rolę w toku dowodowym Wyki, oparł swoją koncepcję roli narratora we współczesnej epice głównie na doświadczeniach twórczości Manna. Wydaje mi się, że to poprzez książki Manna mógł Wyka zobaczyć w tak nowatorski sposób narrację *Pana Tadeusza*, i to stało się chyba punktem wyjściowym jego monografii.

Książka prof. Wyki nie jest tradycyjną monografią historycznoliteracką — i całkiem niesłusznie autor chce ją przymierzyć do takiego wzorca, jak też niesłusznie przy takim zestawieniu mówi o rzekomym ubóstwie i rezygnacji. Nowa książka o *Panu Tadeuszu* daje swoistą formułę narracyjną tego poematu, stworzoną przez człowieka żyjącego w kręgu poszukiwań twórczych literatury XX wieku. I to jest w moim pojęciu chyba największy komplement pod adresem Wyki — pisarza i badacza.

Nie chciałabym jednak, aby moja wypowiedź była rozumiana jako metodologiczna apologia polimetodyzmu, poszukiwania „metody dostosowanej do dzieła”, respektowania zasady: „ile dzieł, tyle metod”. Nie. Jest to raczej przekonanie, że trzeba zostawić spory margines dla indywidualnej swobody monografisty. Obsesją prof. Wyki jest „forma prawdziwa” poematu Mickiewiczowskiego. Monografia jego usiłuje i dla siebie również odnaleźć „formę prawdziwą”.

---

<sup>1</sup> H. Markiewicz, *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 2, s. 352.

W książce prof. Wyki znajduje wyraz postawa, w której najważniejsze wydają mi się dwa momenty: pluralizm aspektów badawczych i zmienność dystansów w stosunku do przedmiotu. Dzieło literackie traktuje przy tym prof. Wyka — w zgodzie z najnowszymi tendencjami strukturalistycznymi — jako sumę napięć dynamicznych. Badacz przejawia także szczególną pasję do problematyki „stawiania się” — kto wie, czy w tym nie znalazła wyrazu odległa inspiracja Bergsona. W szczególnie istotny sposób postawa ta zaznaczyła się w toku rozważań nad epopeją. Okazało się bowiem, że „epopei się nie pisze”, lecz „określony utwór epopeją się staje”. Dzieje się tak „w wyniku okoliczności szczególnych”, „w pewnych określonych warunkach” — jest to zatem problem stawiania się historycznego. Ale właśnie Wykę najbardziej interesuje historia dynamiczna, kształtująca się, dialektycznie zmienna.

Inny zespół problemów, który musi być omówiony z okazji postawy światopoglądowej prof. Wyki, to para pojęć takich, jak dystans i zmienność. Wyka za Tomaszem Mannem odnajduje u Goethego „wzory postaw i dystansów narracyjnych, zmiennych, ale pozostających w służbie odtwarzanej rzeczywistości”. To podkreślenie „w służbie” jest dla Wyki ciągle bardzo istotne. Ono właściwie stanowi decydujące kryterium wartościowania, zwłaszcza zaś w stosunku do romantycznego poematu dygresyjnego. Prof. Wyka z niechęcią pisze o „sztywnej samowoli” „ja” narracyjno-dygresyjnego, które — jego zdaniem — chce jedynie „panować” nad przedstawionym światem. Ale czy istotnie należałoby formułować tak ostry przedział między dystansami narracyjnymi „w służbie odtwarzanej rzeczywistości” a narracją samowolnego „ja” romantycznego? Czy nie istnieją wyraźne filiacje między różnymi przejawami dystansu narratora? Jeśli mogłoby to służyć za argument, chciałabym przytoczyć fakt, że ulubioną lekturą Tomasza Manna w czasie pisania *Józefa i jego braci* był właśnie *Tristram Shandy* Sterne'a. Wydaje mi się, że dystans i zmienność postaw, na które tak jest uczulony prof. Wyka, dają się odnaleźć również w romantycznym poemacie dygresyjnym.

Trzeba też zwrócić uwagę na charakterystyczne dla autora studiów o *Panu Tadeuszu* uwarunkowanie na zmienną perspektywę świadomości estetycznej. Jest to oczywiście najściślej związane z jego stałym zainteresowaniem dla procesu stawiania się, a także z jego dawnymi pasjami do strukturalnych przemian świadomości historycznej (co znalazło m. in. wyraz w książce o modernizmie). Koncepcja świadomości, podejmowana kiedyś za Kołaczkowskim w ramach Diltheyowskiej typologii światopoglądów, została obecnie w specyficzny sposób uhistoryczniona, uzależniona od skomplikowanych uwarunkowań obiektywnych, rozumianych w duchu Marksa, Lukácsa i Mannheima. Ciekawe jest śledzenie przebiegu konkretyzacji tej generalnej perspektywy na gruncie badawczej problematyki monografii o *Panu Tadeuszu*. Wyka w takim stopniu pozostaje wierny założeniom chwytania i rozszyfrowywania owej zmiennej perspektywy świadomości, że również kwestię recepcji *Pana Tadeusza* ujął w niebanalny sposób w dwóch rozdziałach pod następującymi tytułami: *Podstawy gatunkowe „Pana Tadeusza” dla współczesnych* i *Podstawy gatunkowe „Pana Tadeusza” dla badaczy*.

Trudność gatunkowego zakwalifikowania książki o *Panu Tadeuszu*, doświadczana przez samego jej autora, dawałaby się — moim zdaniem — wytłumaczyć m. in. tym, że jest to monografia niepozytywistyczna. Chciałabym tu zwrócić szczególnie uwagę na dwa aspekty tego niepozytywistycznego charakteru dzieła prof. Wyki.

Kwestia pierwsza wiąże się z zaprezentowanym przez autora konsekwentnym rozumieniem genezy. Jego postawa jest wybitnie antymonistyczna. Podkreśla on

np., że zjawiska heterogeniczne „rozpatrywane od strony genezy nie dają się sprowadzić do jednego tylko systemu zależności i uwarunkowań”. A zatem autor nie jest w stanie przyjąć takiego genetyzmu, który by prowadził do respektowania jednego tylko systemu deterministycznych związków. Raczej należałoby tu mówić o wielości determinizmów, funkcjonujących w ramach różnych, wyodrębnionych przez badacza układów. Oczywiście jest, że tego rodzaju sformułowania Wyki atakują ostro również monokauzalizm. Prof. Wyce bliskie jest widzenie związków przyczynowych w duchu współczesnej socjologii, czerpiącej inspirację z Marksa — jako wielostopniowej czy wieloinstancyjnej interakcji. Takie widzenie rzeczywistości związane jest ściśle z ujmowaniem jej nie w kategoriach stabilnego bytu, lecz w kategoriach stawania się. Prof. Wyka zatem, nie rezygnując bynajmniej z założeń determinizmu i genetyzmu, poddał jednak rewizji ich pozytywistyczną formułę i próbował w swej książce zastosować te pojęcia w nowej postaci, zgodnej z najnowszymi tendencjami naukowymi.

Kwestia druga dotyczy określenia *Pana Tadeusza* jako swoistej sumy występujących w epoce gatunków literackich. Początkowo budzą się wątpliwości, czy słowo suma jest tutaj najwłaściwsze. Ale wkrótce autor zaczyna używać określenia „suma strukturalna”, przejmując też za Stefanią Skwarczyńską zwrot o „wieloaspektowości gatunkowej”, zastanawia się również bardzo generalnie nad „środkami powiązania strukturalnego” owej sumy (a więc: romantyczny tok narracyjny, poezja i prawda, romantyzm i realizm, obraz autora). Problemem, który tutaj najbardziej interesuje Wykę, jest wielość i jedność utworu. Odczuwa on niebezpieczeństwo polegające na tym, że „w poszukiwaniu wyjaśniającej wielości gotowa się zagubić rdzenna jedność poematu”. Świadomie antymechanistyczne stanowisko autora pozwala mu znaleźć wyjście z tej trudności: jest nim dialektyczna interpretacja sprzężenia wielości i jedności.

Można próbować zastanowić się dokładniej, od strony metodologicznej przede wszystkim, nad przedmiotem rozważań prof. Wyki. Autor sam rozróżnia tekst, kształt i dzieło, zaznaczając, że jego rozważania dotyczą przede wszystkim tekstu i kształtu. Prof. Wyka przejmuje tutaj Ingardenowskie założenia wielowarstwowej budowy dzieła literackiego. Gdyby wprowadzić rozróżnienia teoretyczne zaproponowane przez Markiewicza — można by powiedzieć, że sfera tekstu i kształtu daje się zamknąć w obrębie pojęcia stylu, natomiast „dzieło” należałoby do „wyższych układów znaczeniowych”. A zatem książka prof. Wyki jest przede wszystkim książką o stylu, ale nie bez implikacji światopoglądowych, bo to byłoby niemożliwe (i sam autor pisze: „natomiast zbiór poniższy nie jest książką o dziele, o semantyczno-komunikatywnej zawartości *Pana Tadeusza* tak w stosunku do odwzorowanej w nim epoki, jak w stosunku do poglądów i ideologii autora. Lub jest taką książką tylko w stopniu pośrednim” — t. 1, s. 10).

Myślę, że dzieło Wyki poświęcone stylowi *Pana Tadeusza* jest książką chytrą i gwałtowną. Wyrosła ona niewątpliwie z reakcji przeciwko słynnym pytaniom narodowym: za co powinniśmy kochać *Pana Tadeusza*. I w tym właśnie upatruję prawdziwą nowoczesność książki, która nie przynosi bogo-ojczyźnianych rzewnych dywagacji, lecz jest przede wszystkim pracą wybitnego fachowca na temat stylu dzieła, a więc tej warstwy poematu, która zawsze stanowiła i będzie stanowiła najistotniejszą siłę jego literackiego oddziaływania.

I jeszcze dwa zagadnienia szczegółowe, historycznoliterackie. Za wielkie osiągnięcie książki prof. Wyki uważam zaprezentowany przez nią sposób interpretacji *Wykładów o literaturze słowiańskiej* Mickiewicza. Wyka, podobnie jak W. Weintraub i A. Walicki, wyszedł słusznie z założenia, że nie stanowią one by-

najmniej niekoherentnej gadaniny, lecz układają się w całość, która okazuje się strukturą sensowną i opartą na kilku myślach przewodnich. Tak rozumiane *Wykłady* stały się bardzo istotnym źródłem dla rekonstrukcji m. in. systemu estetycznych poglądów Mickiewicza (co dało w książce Wyki znakomite efekty interpretacyjne w stosunku właśnie do *Pana Tadeusza*). Ale wykorzystując poglądy estetyczne *Wykładów*, nie można tracić ani na chwilę z oka ich kontekstu mistycznego. Omawiając w sposób niezwykle interesujący kwestię rozumienia cudowności epickiej, autor nie uwydatnia dostatecznie wyraźnie obecności tego kontekstu, choć zarazem przy eksplikacji zmienionego stanowiska Mickiewicza wobec zjawisk humoru — był zmuszony odwołać się doń. Kontekst mistyczny *Wykładów* musi być brany w równym stopniu pod uwagę w obydwu tych wypadkach; doniosłość cudowności i niechęć do humoru były przezeń niewątpliwie uwarunkowane.

W świetnym rozdziale o trojakiej opisowości *Pana Tadeusza* Wyka wskazał na obecność w poemacie romantycznego widzenia natury, bliskiego schellingiańskiej filozofii przyrody. Można by tę kwestię bardziej generalnie podporządkować tak konstytutywnemu czynnikowi światopoglądu romantycznego jak spirytualizm. Wypada jednak przypuścić, że formuła spirytualizmu jest inna w *Panu Tadeuszu*, inna zaś w *Wykładach* — i znów wymaga to odpowiedniej eksplikacji. W każdym razie powstaje pytanie, w jakim stopniu i w *Panu Tadeuszu* natura bywa traktowana jako zespół symbolów, w jakim stopniu Mickiewicz i tutaj był bliski romantycznym przekonaniom, które tak dobitnie sformułował ulubiony pisarz jego młodości, Jean Paul: „*Die Welt ist ein Universaltröpus des Geistes, ein symbolisches Bild desselben*”.

Maria Janion

Chciałabym zatrzymać się przy dwóch zagadnieniach poruszonych w książce prof. Wyki, które zainteresowały mnie osobiście, a przy tym wydały mi się szczególnie ważnymi propozycjami interpretacyjnymi i metodologicznymi. Pozwalają one bowiem na wyciągnięcie wniosków ogólniejszych, dotyczących romantycznej metody twórczej oraz koncepcji monografii historycznoliterackiej.

Przede wszystkim interesująca wydaje mi się zaproponowana przez prof. Wykę koncepcja gry iluzji i deziluzji, czyli „poezji” i „prawdy”, w utworze romantycznym. Jest to, zdaniem autora, pewna jakość ideowa i estetyczna, organizująca całość *Pana Tadeusza*, jednakże w moim pojęciu to nie tylko kapitalna formuła interpretacyjna, lecz również pewna sugestia o szerszym zasięgu, którą warto by wykorzystać w rozważaniach o realizmie doby romantycznej. Autora książki o *Panu Tadeuszu* problem ten interesuje nie od dziś, najbardziej chyba doniosłe karty jego prac poświęconych literaturze tej epoki zajmują się w różnych przekrojach i ujęciach realistycznymi wartościami utworów romantycznych. Wystarczy tu wspomnieć prace o Fredrze czy występujący w jego studiach kierunek interpretacji dzieł Słowackiego. Książka dzisiaj dyskutowana jest na pewno swoistą summą tego nurtu poszukiwań badawczych autora. Myślę, że świadczy to o istnieniu w pracach prof. Wyki pewnej normy literatury romantycznej, w której najwyższej ceni on zazwyczaj zbliżenie do realizmu, realistyczny kształt świata poetyckiego.

O realizmie w dobie romantyzmu toczono u nas niegdyś gwałtowne dyskusje, zabierałam w nich głos i ja, oponując przeciw koncepcjom prof. Wyki. Wiele ówczesnych sformułowań utraciło dziś aktualność, większość dyskutantów zrewi-

dowała swe stanowiska. Osobiście byłabym obecnie skłonna podtrzymywać tylko niektóre ze swych ówczesnych sformułowań, przede wszystkim widzę konieczność rezygnacji z tezy uznającej romantyzm za poetykę jeśli nie wprost antyrealistyczną, to w każdym razie arealistyczną, tłumaczącą zaś istnienie w wielu utworach romantycznych elementów realizmu załamaniem romantycznej ortodoksji. Dyskusje późniejsze słusznie wskazały, że „fikcja realna” ma prawo obywatelstwa w utworze romantycznym — i w poetyce romantyzmu. Nie zastanawiano się jednak, na jakiej zasadzie. Czy jest to autonomiczna zasada organizacji świata poetyckiego? W jaki sposób współżyją z nią, komplikują ją czy ograniczają inne metody kształtowania poetyckiej rzeczywistości?

Otóż wydaje mi się, że wskazana przez prof. Wykę w *Panu Tadeuszu* gra iluzji i deziluzji, poezji i prawdy, przynosi odpowiedź na to pytanie, wskazuje na swoistość funkcjonowania fikcji realnej w utworze romantycznym, i to w sposób bardziej precyzyjny i bardziej uogólniony niż dawna koncepcja „niedowładu romantycznej typowości”. I na tym polega jej metodologiczna odkrywczość i doniosłość.

Fikcja realna w utworze romantycznym nie bywa — i chyba być nie może — jedyną zasadą kształtowania świata poetyckiego. Obraz realistyczny funkcjonuje w nim zawsze w pewnym sprzężeniu z drugim, przeciwstawnym biegunem widzenia i interpretacji świata. Nie reprezentuje nigdy pełnej i jedynej wiedzy o życiu, lecz wymaga uzupełnienia czy korekty z punktu widzenia — najczęściej — „nieskończonych” perspektyw świata „skończonego”. Opozycja tych dwóch biegunów mieści się więc zazwyczaj — ale nie zawsze — w ramach romantycznej dialektyki skończoności i nieskończoności, czyli ziemskiej prawdy i prawdy wyższej nad nią — poezji, porządku spraw ludzkich i porządku wyższych, ogólniejszych wartości. Wzajemny stosunek tych dwóch biegunów opozycji układa się zazwyczaj bardzo różnie — każdy z nich może w pewnym układzie dominować, w innym zaś odgrywać rolę mniej istotną. Wydaje się, że opozycja ta istnieje jednak zawsze.

Wskazać tu można kilka przykładów najbardziej typowych, wybierając jako teren egzemplifikacji utwory przedstawiające społeczny świat współczesny (lub przeszłość bliską, w której tkwią korzenie terażniejszości), gdyż w zakresie problematyki historycznej i w ramach realizmu psychologicznego będą funkcjonowały w portrecie indywidualnym także i inne mechanizmy gry poezji i prawdy.

1. Zjawiskiem najczęstszym w literaturze romantycznej jest przewaga bieguna poezji. Obraz świata poetyckiego ukształtowany bywa wówczas w sposób, który ma podkreślić jego niepełność i niesamodzielność, czasem wręcz zdezawuować jego wartość, stworzyć sugestię, że świat dostępny doświadczeniu społecznemu jest tylko niedoskonałym, czy nawet skrzywionym odbiciem wyższego porządku rzeczy. Obraz rzeczywistości może ulec deprecjonującemu rozbiciu lub deformacji (może temu służyć groteskowość postaci, fragmentaryczność świata poetyckiego, chaos i nonsensowność zdarzeń), bądź też może zostać przedstawiony w perspektywie humorystycznej. W każdym jednak razie nie kreuje on rzeczywistości autonomicznej ani zamkniętej, a „drugi świat” wygląda poprzez istniejące w nim luki — by posłużyć się znaną metaforą Jean Paula — „jak zawoalowana mniszka poprzez srebrną kratę gwiazd”. Niekiedy prawa rządzące ową romantyczną fikcją realną uchylone być mogą przez ingerencję sił nadmysłowych, fantastyka wdiera się w rzeczywistość potoczną, banalną, codzienną. Zjawiska tego rodzaju występują bardzo często w prozie fabularnej niemieckiego romantyzmu, zwłaszcza u Jean Paula czy Hoffmanna. U nas zaś klasycznym przykładem tego typu sto-

sunku do prawdy codzienności są młodzieńcze opowiadania Kraszewskiego. Innym przejawem podobnego rozwiązywania zasady gry poezji i prawdy może być alegoryzacja czy symboliczne ujęcie rzeczywistości przedstawionej. Jej najważniejsze elementy są wówczas zreinterpretowane np. na płaszczyźnie baśni (jak w *Złotym garnku Hoffmanna*) lub misterium (jak w Mickiewiczowskich *Dziadach*).

2. Książka Wyki o *Panu Tadeuszu* interpretuje wnikliwie drugą wersję ukształtowania fikcji realnej w utworze romantycznym. W poemacie Mickiewicza doniosłość świata rzeczywistego nie została zakwestionowana, nie jest też ona wyłącznie znakiem, sygnałem wyższego świata wartości, a jednak dopiero poprzez różnorodnie podkreślany kontakt z nim uzyskuje pełny walor. Gra iluzji i deziluzji tworzy swoistą równowagę między poezją i prawdą. Ponad światem powieści, komedii, gawędy wznosi się szereg nadbudówek o charakterze epickim, baśniowym, dzięki którym niewątpliwe dla poety piękno i prawda rzeczywistości podniesione zostają w sferę wartości wyższych, trwałych, uniwersalnych.

3. Trzeci wariant stosunku między poezją a prawdą rzeczywistości występuje np. w *Fantazym*, w którym wszystkie konflikty mieszczą się w obrębie ludzkiego świata społecznego. Tu już uderzająca jest przewaga deziluzji. Zdemaskowana została poezja fałszu w środowisku szlacheckim, romantyczna poza, komedia obywatelskiej czy domowej cnoty — w stopniu nierównie silniejszym niż w pewnych partiach *Pana Tadeusza*, a optyki tej nie równoważy żaden sentyment ani próba rysowania uroków przedstawianego świata. Parodystycznie zniekształcony wątek mityczny, odwrócony motyw „nowej Dejaniry”, nie służy nawet w tej postaci ironicznej choćby reinterpretacji obrazu rzeczywistości — jego rola ma charakter wyłącznie pozorny. Zabieg deziluzji odsłania istotną prawdę o większości bohaterów; „ogromniejący” w godzinę śmierci major, tragiczny dekabrysta, wtedy właśnie okazuje się łapownikiem. Biegun poezji nie został jednak całkowicie wyeliminowany, ani nawet zneutralizowany demaskacją poetyckiego zakłamania romantycznej pary. Ta sama stylistyka służy parodiowaniu poetyczności fałszywej i wydobywaniu prawdziwej poetyczności nieszcześcia patriotycznej pary kochanków pozytywnych. Oni też nie zostali poddani ogniowej próbie deziluzji, która w *Panu Tadeuszu* nie oszczędziła przecież tytułowego bohatera. Czytelnik opatrywać może zakończenie pełnymi nieufności znakami zapytania — tekst, którego ostatnie słowa proponują nawet świętej Dianie, żeby „szukała w szkatule”, cofa się jednak przed pełnym triumfem deziluzji.

Powyzszą propozycję klasyfikacji różnego typu wzajemnego uwikłania fikcji realnej i romantycznej poetyczności należałoby oczywiście uściślić w toku szczegółowych badań tego problemu. Wówczas zapewne wzrośnie też liczba kryteriów pozwalających na wyraźne rozróżnienie funkcji obrazu rzeczywistości w utworze romantycznym i realistycznym. Wydaje się jednak, że wskazana przez prof. Wykę w studiach o *Panu Tadeuszu* gra iluzji i deziluzji stanowić będzie bardzo istotny element tego rozróżnienia. Nie jest to w każdym razie kategoria tłumacząca indywidualną strukturę jednego dzieła, ale koncepcja, która może okazać istotną pomoc w wyjaśnieniu skomplikowanego problemu realizmu i romantyzmu.

Właśnie dlatego nie uważam za słuszne usunięcia spod działania tej zasady poematu dygresyjnego, zwłaszcza w tej jego wersji, jaką reprezentuje *Don Juan* Byrona i *Beniowski* — choć oczywiście i poematy Puszkina czy Heinego dałoby się z pewnością rozważać w tej perspektywie. Szczególnie w tym zakresie interesujący jest *Beniowski*, gdyż w jego świecie poetyckim zaznaczył się wyraźnie związek — choćby polemiczny — z *Panem Tadeuszem*; tak np. w motywie pieczenia pana Borejszy szukano poetyckiej polemiki z pieśnią o bigosie, a przykłady takie



można by długo mnożyć. *Beniowski* byłby w tym aspekcie przejawem dążenia do pewnej rewaloryzacji bieguna poetyczności, przeciwstawionego poezji potocznej prawdy w poemacie Mickiewicza, ale niezależnie od związków z *Panem Tadeuszem* analogiczna — choć różnowartościowa — gra iluzji i deziluzji organizuje zarówno warstwę fabularną, jak i dygresyjną.

W tym punkcie chyba tylko pozornie polemizuję z prof. Wyką, gdyż argumenty na poparcie tej tezy można znaleźć właśnie w jego książce. I to zarówno tam, gdzie podkreśla on, że przecież i w *Panu Tadeuszu* pewne wątki fabularne mają, jak w poemacie dygresyjnym, charakter umowny, literacki, traktowane są z dystansem przez pisarza, jak i tam, gdzie mówi o „krypto-dygresyjnym toku” dzieła Mickiewicza. Oczywiście istnieją poważne różnice — powiedzmy „ilościowe” — zarówno w stopniu dygresyjności, jak i umowności obu utworów, i w tym zakresie książka zwraca bardzo słusznie na nie uwagę. Jednak należałoby może wyciągnąć wszystkie wnioski także i z analogii sygnalizowanych przez autora. Gdyż trudno się zgodzić, aby romantyczny poemat dygresyjny miał statycznie i jednopłaszczyznowo traktować rzeczywistość, aby jedyną jakością przedstawioną „w ruchu” miało być suwerenne „ja” poety. Dlatego też chyba za daleko idzie twierdzenie, że dystans ironii romantycznej całkowicie przekreśla wagę ludzkiego świata, choć oczywiście i tu nie można mówić o jego autonomii. Obraz autora w *Panu Tadeuszu* i w *Beniowskim* — to oczywiście zjawiska różne, ale w obu wypadkach kategorią nadrzędną będzie dla nich model poety romantycznego.

Przechodząc do problemu obrazu autora, chciałabym podkreślić, że wprowadzenie tej problematyki w książce o *Panu Tadeuszu* uważam za bardzo cenne *novum* warsztatowe, które uzupełnia lukę w funkcjonujących w praktyce polonistycznej schematach interpretacji różnych płaszczyzn utworu. Rozdział o obrazie autora jest swoistym podsumowaniem analizy „gospodarza poematu”, narratora, czy raczej — jak chce autor książki — różnych narratorów *Pana Tadeusza*. Winogradowska koncepcja obrazu autora nie stwarza wprawdzie metodologicznych podstaw przejścia od rozważań o autorze implikowanym, zawartym w tekście, do problemu autora realnego, jest jednak ważną kategorią interpretacyjną w porządku opisu strukturalnego.

Dlatego jednak warto wyraźniej odgraniczyć płaszczyzny badawcze, na których występować mogą te dwa pojęcia — obraz autora i autor realny. Obraz autora, element strukturalny utworu dający się zeń jedynie sztucznie wyodrębnić drogą analizy, poddany tym samym zasadom artystycznym, które organizują całość dzieła — nie może nam w zasadzie niczego powiedzieć w sposób wiarygodny o autorze realnym. Nie należy chyba jednak odwracać tej zasady.

Autor realny to jedna z podstawowych kategorii badań genetycznych — i zrozumiałe jest, że skoro prof. Wyka pozostawił problemy genezy poza zasięgiem swej książki, to autorem realnym nie musiał się szeroko zajmować. Ale chyba pojęcia tego nie można całkowicie wyeliminować i z rozważań interpretujących sferę „sensów” dzieła. Trzeba mieć koncepcję tłumaczącą charakter przedstawianej w utworze rzeczywistości historycznej, by móc zbadać kierunek i mechanizm jej przekształcenia i zorganizowania na płaszczyźnie literackiej fikcji; warto też wiedzieć coś o autorze realnym, aby móc wyraźniej uchwycić zasadę konstruującą obraz autora. Oczywiście nierzadkie są wypadki, gdy o tym realnym autorze nit nie wiemy, ale wówczas wnioski nasze muszą być z konieczności uboższe.

Wracając do obrazu autora *Pana Tadeusza*, warto podkreślić, że bardzo słusznie konstrukcja ta została odcięta od wszelkich założeń psychologizacyjnych i że w interesujący sposób została wyzyskana dla przedstawienia struktury dzieła. Ale

warto też zwrócić uwagę na fakt, że autor książki zastanawiając się, jaką funkcję odgrywa obraz autora w tworzeniu jedności stylowej dzieła, słusznie odróżnił tę kategorię od takich jakości estetycznych, jak liryzm, humor, gra iluzji i deziluzji. Różnicę tę uwydatnił metaforycznie, mówiąc o „zwoznikach dzieła” (liryzm, humor itp.), a obraz autora nazywając jego „osią krystalizacyjną”. Istotnie bowiem między tymi pojęciami zachodzą związki wynikania — „zwozniki dzieła” kształtują obraz jego autora.

Problemy autora realnego tej epopei być może znajdują się kiedyś na warsztacie badacza wraz z innymi sprawami genezy poematu.

Maria Żmigrodzka

Najpierw kwestia formalna. Przed dzisiejszą dyskusją zastanawiałam się, co właściwie jest jej przedmiotem. Dwutomowa książka prof. Wyki o *Panu Tadeuszu*, czy też dwie książki prof. Wyki o *Panu Tadeuszu*? Jak to zostało rozstrzygnięte edytorsko? Spójrzmy okiem bibliotekarza: jedna czy dwie jednostki katalogowe? Przypominając sobie lata praktyki bibliotecznej, obejrzałam dokładnie obie książki: jak to by należało skatalogować? W serii tworzą wspólnie jedną pozycję, ale na karcie tytułowej brak jakiegokolwiek informacji, że jest to pierwszy i drugi tom jednej całości. Na szczęście dla katalogującego bibliotekarza jest taka wskazówka, która pozwoli na karcie katalogowej napisać: 1. *Studia o poemacie*; 2. *Studia o tekście*. Cyfry będą w nawiasie okrągłym, bo informacja zaczerpnięta jest spoza karty tytułowej: jedyną (poza tytułem arkuszowym, stanowiącym wyraz intencji zecera, nie autora) wskazówką są gwiazdki na grzbietach obu tomów. One pozwalają nam mówić: dwutomowa książka prof. Wyki o *Panu Tadeuszu*.

Chcę zaproponować określenie dokładniejsze: monografia prof. Wyki o *Panu Tadeuszu*. Proponuję to określenie wbrew autorowi, który już na pierwszej stronie pierwszego tomu deklaruje: „nie napisałem monografii”. Nie tylko deklarację tę powtarza na dalszych stronach, ale wyzyskuje różne możliwości, nawet — jak widzieliśmy — introligatorskie, aby książkę swoją przedstawić jako zbiór studiów. Wyraźną więc i wielorako zaświadczoną intencją autora było, żeby czytelnik nie uważał jego książki za monografię. Obstawiając przy swojej opinii, mogę więc ostrożnie powiedzieć, że książka prof. Wyki jest krypto-monografią, monografią przebraną w studia o różnych zagadnieniach *Pana Tadeusza*. Od wersyfikacji po romantyczną teorię epopei, od repartycji znaczeniowej wyrazów *ch m u r a i o b ł o k* po kategorię romantycznej i realistycznej wizji rzeczywistości, od dyskusji edytorskiej po recepcję poematu aż do chwili obecnej. Skala problemów ogromna. Tej szerokości zainteresowań, wielości punktów spojrzenia na utwór, naukowej wszechstronności starczy na monografię. Czego więc brak odczuwał autor, kiedy zastrzegł się przed tym określeniem?

Przypuszczam, że tego, co sam nazywa „wykładem wielowątkowym” (t. 1, s. 11): całościowego, porządnego opisanie poematu od początku do końca, w rodzaju tego, które dał Kleiner w najlepszym rozdziale swego dzieła o Mickiewiczu. Niewątpliwie, książka Wyki różni się od tego modelu. Różni się, a przecież go na swój sposób powtarza.

Wspominałam już o tematycznej rozpiętości rozważań Wyki, o wielości aspektów, w których pokazuje on *Pana Tadeusza*. Całego *Pana Tadeusza*, czy tylko niektóre jego fragmenty?

Kartkując książkę z ołówkiem w ręku można by zrobić wykaz wszystkich fragmentów poematu, które są w niej poddane analizie. Z wykazu takiego wyni-

kałoby, jestem pewna, że cały niemal tekst *Pana Tadeusza* wciągnięty został w obręb rozważań krytycznych. Fragment po fragmencie pokazuje nam Wyka cały poemat, tylko w każdym fragmencie zwraca naszą uwagę na coś innego. Tu pokazuje dramatyzm akcji, gdzie indziej formowanie się opisu przyrody, tam sztuka rytmiczna, ówdzie wartości liryczne. I porządek prezentacji tych fragmentów został odmieniony. Czy jest to porządek przypadkowy?

Do pewnego stopnia tak. Mam na myśli rozdziały poświęcone najściślej rozumianemu warsztatowi pisarskiemu Mickiewicza. Przemianom, jakim podlegał tekst od brulionu do pierwodruku. Takiej analizie można było poddać te fragmenty, do których zachowała się odpowiednia dokumentacja filologiczna. W tym sensie wybór ich został określony przez przypadek, który sprawił, że akurat taka dokumentacja istnieje. Ale czy to czysty przypadek, że niektóre fragmenty wyszły spod ręki poety od razu w postaci właściwie gotowej, podczas gdy na inne składały się warstwy coraz nowych wariantów, znacząc granice wyboru autorskiego? Wyka twierdzi, że nie. Że utrwalone w kolejnych redakcjach wahania Mickiewiczowskiego pióra zdradzają możliwą do ustalenia gradację trudności twórczych. I tu można mówić tylko o tym przypadku, który rządził losem autografów *Pana Tadeusza*: sprawił, że część brulionu się zachowała, część przepadła. Jeśli pominąć ten przypadek, to śmiało powiedzieć można, że wybór i porządek fragmentów omawianych w książce Wyki, problematyka krytyczna ich analizy określone są przez konsekwentną zasadę metodyczną.

Zasadą tą jest koncepcja dzieła jako systemu związków i opozycji, jako funkcjonalnego układu elementów. Można odczytywać to dzieło od początku do końca, dzieląc je (jak to robił Kleiner) na odpowiednie odcinki, i o każdym z nich mówić — w granicach możliwości — wszystko: o języku, o wierszu, o bohaterach, akcji, opisach przyrody itd. To byłby ów wielowątkowy wykład, z konieczności przeważnie opisowy. Tzw. pełnia opisu.

Jeśli jednak dzieło jest jednością, to można postąpić inaczej. Można je pokazać w odpowiednich przekrojach. Z analizy jednego fragmentu wynikają wnioski dla całego poematu, i dla partii wcześniejszych, i dla późniejszych. Bo też każdy kawałek „ciągu dalszego” określa nie tylko to, co nastąpi potem, ale i kształtuje, zmienia to, co było przedtem. Ta myśl przewija się przez całą książkę Wyki. Jeśli więc istnieje funkcjonalny związek wszystkich elementów, to charakteryzując tok narracyjny, można rozważać odstępstwa od klauzuli paroksytonicznej, a odmiany tekstu mogą objaśniać wizję świata. W tym układzie zamkniętym punkt wyjścia, w sensie miejsca w utworze i w sensie motywu tematycznego analizy, jest w zasadzie obojętny. Mówiąc o jednym wierszu można mówić o całości i mówiąc o jednym elemencie można rysować koncepcję ogólną. Punkt wyjścia jest w zasadzie obojętny, dlatego też autor może dobierać sobie problematykę badawczo dogodną, przykłady efektowne, porządek literacko atrakcyjny.

Podstawą tak prowadzonej analizy musi być zdecydowana i całościowa koncepcja dzieła. Bez takiej koncepcji można by mówić o dowolności skojarzeń, o przypadkowych kierunkach wywodu. Dlatego, choć autor mówi o lukach tematycznych swojej interpretacji *Pana Tadeusza*, raz po raz wkracza na tereny zarezerwowane na wstępie do przyszłych badań. Terenem takim ma być np. kwestia ideowej postawy autora, jego stosunku do historii. Wyka o sprawach tych z osobna nie pisze, to prawda. Ale czy u podstaw jego rozważań nie leży określona koncepcja sensu ideowego *Pana Tadeusza*?

Wskażę jeden przykład, z rozmysłu przykład, zdaniem moim, kontrowersyjny. Cały wywód na temat „filologicznych przemian arcyserwisu” zakłada określony

pogląd na zagadnienie stosunku Mickiewicza do dawnej Polski. I to założenie jest konieczne. Bez niego kierunek interpretacji kolejnych redakcji tekstu nie tłumaczyłby się niczym obiektywnym. Jeżeli w redakcji ostatecznej arcyserwis prezentuje pewien pozytywny wzór obyczajowy, to cofając się do redakcji wcześniejszej można obserwować proces przemian, w wyniku których stuszowane zostały cienie sejmikowej obyczajowości. Ale jeśli usunąć to podstawowe założenie o sensie ideowym arcyserwisu — pole do poszukiwania innych motywacji stoi otworem: względy eufonii? rytmu? potrzeba skrótów? konieczność uzgodnienia z charakterystyką osoby mówiącej, tzn. Wojskiego? względy sytuacyjne (obecność wodzów na uczcie)? itd., itd. Liczba możliwych motywacji byłaby wtedy limitowana tylko wyobraźnią krytyczną autora.

I w niechęci do pełnego opisu, i w sposobie takiej przekrojowej i wieloaspektowej prezentacji dzieła jest ta krypto-monografia wyrazem współczesnych tendencji metodycznych. Jest także rezultatem współczesnego odczytania utworu. Z arbitralnością krytyka, który świadom jest swoich związków z epoką dzisiejszą, wprowadza Wyka do oceny *Pana Tadeusza* własne kategorie i kryteria estetyczne. Mam tu oczywiście na myśli formułę: ambiwalencja poezji i prawdy. Wpisana w system opozycji: romantyzm—realizm, liryzm—humor, tym się od nich różni, że w sposób znaczący wykracza poza kategorie historycznoliterackie, wprowadzając uniwersalistyczne pojęcie prawdy. Podczas gdy w istocie chodzi przecież nie — jak mówi Wyka — o poezję i prawdę, lecz o ambiwalencję poezji i innej poezji, o przemienność konwencji widzenia świata. Nazywając jedną z tych konwencji prawdą (termin wartościujący!), autor dokonał wyboru w imię współczesności, którą sam reprezentuje. „Ambiwalencja poezji i prawdy — pisze on — to swoista, ostro i widocznie sprzęgnięta ambiwalencja liryzmu i humoru” (t. 2, s. 303). Poezja, liryzm i romantyzm po jednej stronie, prawda, humor i realizm po drugiej. Świat widziany w kategoriach humoru jest — zgodnie z tym stanowiskiem — prawdziwszy niż świat widziany w kategoriach liryzmu. Tego wyboru nie dokonał autor *Pana Tadeusza*. Jest to wybór ze stanowiska naszej współczesności.

Być może, ktoś sprzeciwi się temu stwierdzeniu. Że nie nasze współczesne widzenie świata i nie nasze współczesne gusty pełnią tu funkcję kryterium. Że kryterium jest uniwersalne, że miarą prawdy w *Panu Tadeuszu* jest rzeczywistość, ma się rozumieć — rzeczywistość historyczna. Wyprzedzając taki zarzut, chciałabym się powołać na jeden wymowny przykład z książki Wyki.

W ambiwalencji poezji i prawdy księgi XI i XII są dobitnym przykładem dominacji poezji nad prawdą. Dystans między poezją a prawdą jest tu niejako wymierny, a miarą jego są znane przekształcenia faktów historycznych, zmierzające do pokazania tego, co historycznie było początkiem klęski, jako festynu wyzwolenia narodowego.

Przeczytajmy więc inny, prawdziwy koniec *Pana Tadeusza*. Ciąg dalszy dopisany według prawdy historycznej przez historyka literatury, a więc autora dobrze świadomego, jaki był rzeczywisty przebieg wypadków dziejowych. Tadeusz Makowiecki dopisał księgę XIII *Pana Tadeusza*, która po iluzji ksiąg XI i XII wnosi deziluzję, po poezji — prawdę. Cytuję streszczenie Wyki:

„całe dalsze fikcyjne życie postaci poematu musiało się potoczyć — »żałobami czarne« i »klątwą ciężarne«. Tadeusz u boku ks. Józefa poległ pod Lipskiem. Długo w Soplicowie nie wierzono w jego śmierć. Zosia pozostała wdową-narzęczoną. Za sprawą i naleganiem Sędziego, który po tylu klęskach nie miał komu oddać Soplicowa, wydano ją za wiernego i poczciwego Saka. Saka-inwalidę z powrotu spod Moskwy. Potwierdzenie zgonu Tadeusza i szkaplerz wręczony mu kie-

dys [...] przez Zosię przywiózł do Soplicowa nielegalnie Hrabia. Nielegalnie, ponieważ przybył tutaj nie pod swoim nazwiskiem, będąc romantycznym poetą-emi-grantem, opatrzonym przez Makowieckiego pewnymi rysami Słowackiego. Jesienne, listopadowe, opustoszałe i ponure Soplicowo tworzy scenerię tych losów. I jedyny jasny promyk to promień wierności dla tych, co polegli i przegrali” (t. 2, s. 368, przypis).

To nie jest „prawda” o tamtych latach, tylko inna o nich poezja. To nie jest autentyczna wizja historii przeciwstawiona wizji fikcyjnej. To jest również fikcja, tylko inna, na innych oparta wzorach. Fakty historyczne przekształcił Makowiecki w nie mniejszym stopniu, tylko w innym kierunku.

W *Soplicowie po latach* — tak nazywa się poemat Makowieckiego. Po ilu latach? Z tekstu<sup>1</sup> wynika, że w jakieś pięć lat po śmierci Tadeusza. Bez obawy wielkiej pomyłki można przyjąć, że rzecz się dzieje około roku 1818. To nie był w Polsce okres powszechnej żałoby, ruiny i terroru. To był okres aleksandryjskich nadziei, rozwoju gospodarczego, ożywienia umysłowego, znacznej swobody narodowej. Nielegalnie podróżujący Hrabia-konspirator (czemuż nie skorzystał z amnestii?), potajemnie wręczone pamiątki po poległym, szeptem wymieniane jego imię, w odpisach przemycane i kolportowane poezje patriotyczne — to sytuacja z innego okresu dziejów narodowych. „Kiedy, kiedy?” — pyta Sak Hrabiego ze „straszną uwagą”. Hrabia nic nie odpowiada, widać rozumie sens pytania. A przecież, w r. 1818 miałby prawo zapytać: co — kiedy? przyłączenie Litwy do Królestwa, powrót Napoleona z Wyspy Św. Heleny, wojna powszechna czy wybuch powstania?

A może: kiedy desant aliantów, kiedy drugi front, kiedy koniec okupacji? Czy nie w latach ostatniej wojny mogły paść słowa, które w Soplicowie wypowiada Sędzia: „Polak dziś to więcej dużo, ale — i mniej niż człowiek...” Jeżeli trafny jest mój domysł (bo tekst pośmiertnie ogłoszono bez informacji o dacie powstania), że swój ciąg dalszy *Pana Tadeusza* napisał Makowiecki w czasie okupacji, to kierunek poetyzacji prawdy historycznej tłumaczy się jasno. Być może jednak myłę się w tym względzić, może *Soplicowo po latach* powstało przed wojną. Jeśli tak, to skojarzenia okupacyjne zdawać się mogą zupełną dowolnością. Niesłusznie zdawać się mogą dowolnością. Wizja podziemnego życia narodu w czasie okupacji była rezultatem nie tylko aktualnie przeżywanej martyrologii, ale i żywej jeszcze dziewiętnastowiecznej tradycji martyrologicznej. Lata ostatniej wojny widzieliśmy i przeżywaliśmy w kategoriach utrwalonych w świadomości narodu od czasu powstania styczniowego co najmniej, w kategoriach — że tak powiem — grotgerowskich: ukryty szkaplerz skrwawiony, szeptane potajemnie imię poległego, wdowa-naręczona, tajny paszport... Tak, to dla naszego pokolenia, podobnie jak dla tylu pokoleń poprzednich, jest prawdziwa wizja klęski narodowej. Ale nie jest to prawdziwa wizja życia narodowego po klęsce Napoleona. W stosunku do tamtych lat jest takimż anachronizmem, jak Mickiewiczowska wizja z ostatnich ksiąg *Pana Tadeusza*: wizja Polski wyzwalającej się w wojnie powszechnej. Jest także poezją o historii, tylko inną poezją.

Zofia Stefanowska

Profesor Kazimierz Wyka, rozpatrując problem realizmu i romantyzmu w poe-macie Mickiewicza, stwierdza w pewnym momencie, że „problematyka poezji i prawdy w *Panu Tadeuszu* jest [...] faktem historycznoliterackim, a nie rezulta-

<sup>1</sup> „Zeszyty Wrocławskie” 1952, nr 3.

tem wymyślnego zabiegu interpretacyjnego” (t. 2, s. 314). Faktem historycznoliterackim, a zatem także porównywalnym z innymi faktami literackimi, dającym się sytuować w określonej tradycji artystycznej. Takim odwołaniem literackim staje się dla Wyki *Dichtung und Wahrheit* Goethego. Natomiast za trop mylący uznał badacz wszelkie porównania *Pana Tadeusza* z sielanką Goethego *Herman i Dorota*.

Otóż jakkolwiek byśmy oceniali walor *Hermana i Doroty* jako kontekstu porównawczego, wypadnie jednak bronić sensowności powoływania się na gatunek literacki, do którego należy utwór Goethego — na idyllę, czyli sielankę. Jest to bowiem z punktu widzenia interesującej Wykę problematyki poezji i prawdy gatunek dość znaczący. Jego rolę upatrywałabym przede wszystkim: a) w dążeniu do konstruowania harmonijnej wizji świata i człowieka, do preferowania tego, co Wyka nazywa „iluzją poetycką”; b) w poszanowaniu materialnej rzeczywistości świata, rozmiłowaniu w detalu, w uszczegółowionym opisie, w stałej trosce o życiową sprawdzalność fikcji realnej kreowanego świata przedstawionego.

Oczywiście harmonijna wizja świata ugruntowana była w idylli, odmiennie niż u Mickiewicza, na optymistycznym zaufaniu do moralnej natury ludzkiej, na oświeceniowej filozofii natury i — nie ma co ukrywać — na sporej dozie łagodnej dydaktyki. Filozoficzno-moralne, bliskie utopii podstawy ówczesnej idylli nie podważają jednak jej znaczenia jako kontekstu porównawczego, a to, po pierwsze, ze względu na arcyświadome podjęcie problemu prawdy realnej i pożądaney, rozwiązywanego zawsze na korzyść tego, co pożądane i postulowane, po drugie dlatego, iż zagadnienie iluzji, prawdy pożądaney, czyni idylla problemem filozoficznym i ideowym, nie zaś tylko technicznym, ograniczonym do sposobu przedstawienia świata bądź człowieka.

Podobnie niewątpliwe wydaje się uczestnictwo idylli w wypracowaniu owej fikcji realnej, pozostającej na usługach postulowanej prawdy o świecie. Zwrot ku rzeczywistości i konkretności tkwił u podstaw poetyki idylli, tak jak ją rozumieci słynni reformatorzy gatunku z końca w. XVIII i początków XIX: Schiller, Herder, J. P. Richter. Schiller w swej znanej rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej* domagał się odświeżenia tematyki idylli, zwrócenia jej ku współczesności i przyszłości. Herder w słynnym swego czasu artykule *Teokryt i Gessner* zaciekle zwalczał antyczny-rokokowy kostium pasterskiej idylli, domagając się prawdy uczuć i prawdy życia. Zaś Jean Paul stworzył nawet rodzaj kategorii estetycznej, pojęcie „*Beschränkung*” (ograniczenia, zacieśnienia), które oprócz sensu filozoficznego kryło także wskazówkę praktyczną, zachęcającą do szczegółowej penetracji i opisu małego zamkniętego wycinka rzeczywistości, najchętniej niepozornej i przeciętnej.

Tak więc poszukiwanie filozofii istnienia, pogoń za człowiekiem autentycznym i niewyalienowanym sprzęgła się w idylli z bystrą obserwacją świata, z opisem literackim doceniającym wagę detalu i smak drobiazgów życia. Z obu tych względów faworytem idylli stały się środowiska małe i zamknięte — rodzina, wioska, dwór, plebania, w których filozoficzny absolut zdawał się stykać z autentyczną codziennością życia. Nieprześcignionym pod tym względem literackim osiągnięciem epoki stała się *Luiza Vossa*, idylla, do której odwoływali się wszyscy wielcy teoretycy i która — nie bez podstaw — mogłaby być uważana za daleką krewną Mickiewicza poematu.

Warto także przypomnieć, że w Polsce, w dużej mierze za sprawą Kazimierza Brodzińskiego, idylla jeszcze w latach dwudziestych XIX w. była literackim problemem dnia i dopiero wówczas uzyskała szersze opracowanie teoretyczne. I choć nie stała się, jak tego pragnął Brodziński, wiodącym gatunkiem literackim, jednakże jej problematyka mocno zaktualizowała się w świadomości twórców. Przypisany

zaś Brodzińskiemu sąd o *Panu Tadeuszu* jako o najwybitniejszej polskiej sielance został dobrze wymyślony, nawet jeśli nie jest prawdziwy. W *Panu Tadeuszu* odnaleźć można aż nadto wiele cech stanowiących swego czasu właściwość idylli, cech, które pozwoliłyby teoretykom potraktować utwór Mickiewicza jako wzorową sielankę. Odrzucając jednak żartobliwą przesadę, wypadnie zakończyć skromnym wnioskiem: wśród argumentów historycznoliterackich przywoływanych z okazji *Pana Tadeusza* nie powinno zabraknąć idylli.

Alina Witkowska

Dzieło prof. Wyki da się rozpatrywać nie tylko jako nowoczesna monografia historycznoliteracka i jako określona koncepcja naukowa *Pana Tadeusza*, Mickiewicza, romantyzmu. Można także spojrzeć na to dzieło z kilku innych punktów widzenia, m. in. jako na swoistą kontynuację wątków myślowych i zainteresowań autora pojawiających się nieustannie w całości jego dorobku. Ujęta od tej strony — książka okazałaby się, jak przypuszczam, nie mniej bogata i wieloaspektowa. Jeden z takich aspektów dojrzał Andrzej Kijowski, gdy stwierdził, że już sam wybór przedmiotu tej książki i zastosowane wobec niego kryteria oceny są w pewnym stopniu konsekwencją dylematu, jaki niepokoił pokolenie literackie najbliższe Kazimierzowi Wyce: konieczność nowatorstwa niejako za każdą cenę i — wynikający stąd niedosyt arcydzieła, tęsknota za literaturą klasyczną.

Chciałabym zwrócić uwagę na inny, również dla tego pokolenia charakterystyczny zespół problemów, który parokrotnie dał o sobie znać w omawianej tu monografii, pozwalając jej autorowi w nowy sposób naświetlić wiele centralnych spraw Mickiewiczowskiego poematu, a zarazem — przez umieszczenie w nietypowym kontekście — odsłonić interesującą sytuację metodologiczną.

Jedną z trwałych pasji intelektualnych prof. Wyki i równocześnie jedną z obsesji nurtujących kulturę współczesną stanowi kompleks zagadnień, który trudno zamknąć w jakiejś operatywnej formule ogólnej, ale który da się uchwycić poprzez takie hasła wywoławcze, jak wyznanie, szczerość, wypowiedź osobista, samowiedza. Pojawiają się one w przewodzie krytycznonaukowym Wyki i na płaszczyźnie psychologii bohatera literackiego, i na płaszczyźnie stosunku między pisarzem a utworem. Za protagonistę tego kręgu dociekań na terenie polskim trzeba uznać przede wszystkim Karola Irzykowskiego. Nic też dziwnego, że Wyka dał im wyraz zwłaszcza w pracach poświęconych twórcy *Pałuby*. Ale problemy te poruszał często i przy innej okazji: ustalając podstawy świadomości modernistycznej, formułując kryteria aktualności Brzozowskiego, poddając kilkakrotnej penetracji formę popularnego dziennika, rozważając sprawę czasu w powieści; podobny podtekst można odnaleźć w zainteresowaniu dla pastiszu, demonstrowanym i za pośrednictwem wypowiedzi eseistycznych (*Obrona van Meegerena*), i w bezpośredniej praktyce poetyckiej. Te same wątki myślowe przeniknęły też do topiki „szkoły krytyków” i niejednokrotnie pojawiają się u tych, którzy z niej wyszli.

*Panu Tadeuszowi* po raz pierwszy w jego dziejach zostały postawione także i tego rodzaju pytania. W okresie międzywojennym zbyt żywiłowo zapewne traktowano jeszcze ich dwudziestowieczną proveniencję, by ktokolwiek — nawet spośród obrońców poematu w ówczesnej nad nim dyskusji — mógł i umiał je z nim odpowiednio subtelnie skojarzyć. Dystans czasowy i metodologiczny, a ponadto doświadczenie historycznoliterackie badacza nie ograniczającego się do specjalizacji w jakiejś jednej epoce, lecz ogarniającego obszar całej nowożytnej literatury narodowej — pozwoliły Wyce uczynić również i tutaj twórczy użytek z inspiracji

płynących od strony innego materiału. W książce o *Panu Tadeuszu* można je wykryć na obu wspomnianych już płaszczyznach problemowych: bohatera i autora.

Analiza postaci dawała się w dotychczasowych pracach o poemacie Mickiewicza sprowadzić w zasadzie do dwóch zabiegów, często ze sobą krzyżowanych, posiadających zresztą wspólne podstawy metodologiczne: do konstatacji opartych na tzw. potocznym doświadczeniu psychologicznym, w istocie zbieżnym z twierdzeniami psychologii pozytywistycznej o naturze człowieka, oraz do obserwacji morfologicznych, pokrewnych technice opisu stosowanego przez szkołę Dibeliusa. W przeciwieństwie do tych prac — w monografii tu omawianej za opisem soplicowskich bohaterów stoją przemyślenia właściwe nowszej psychologii i nowszym jej zastosowaniom literackim. Można byłoby to wykazać przyglądając się bliżej kryteriom, na mocy których pewne postaci poematu i ich rola w pewnych sytuacjach nazwane zostały komediowymi. Część tych kryteriów okazałaby się niezbyt odległa od rozumowania zastosowanego przez twórcę *Pałuby* przy formułowaniu koncepcji „komedii charakteru”. Zatrzymajmy się przy przykładzie prostszym i bardziej naczynym. Można go zaczerpnąć ze strefy, którą Wyka nazwał z kolei strefą dramatu w *Panu Tadeuszu*: myślę oczywiście o spowiedzi księdza Robaka.

Monografista przystał na punkt wyjścia dostarczony przez tradycję badawczą: niech będzie, że to „spowiedź”. Wprowadził jednak argumentację nasuwającą wnioski jeszcze przez tę tradycję nie przewidziane. Można je w skrócie przedstawić następująco: termin da się w tym wypadku utrzymać, ale tylko pod warunkiem, że przyda mu się określone sensy psychologiczne, nie poprzestając na jego sensie teologiczno-penitencjarnym, a nawet — że dostrzeże się, tak jak to czyni Wyka, pewne napięcia semantyczne między obu sferami znaczeń. Funkcja tych napięć w dramaturgii księgi X — to właśnie uogólnienie wpisane w analizę, której Wyka tutaj dokonuje.

Sakrament pokuty służył już psychoanalitykom jako dogodna możliwość zdemonstrowania ich aparatu pojęciowego; także i teologowie o ambicjach modernistycznych zaczęli posługiwać się podobnymi argumentami (nb. najnowsza publikacja na ten temat, pióra o. A. Snoeckka, S. J., nosi datę 1964). Na terenie literatury problematyka ta pojawiała się niekiedy z okazji Dostojewskiego, Gide'a, Mauriaca; spośród polskich krytyków nie była ona obca Karolowi Ludwikowi Konińskiemu czy Włodzimierzowi Pietrzakowi. Ale w przeciwieństwie do interpretacji psychoanalitycznych i personalistycznych ujęcie Wyki odindywidualizowuje sytuację psychologiczną spowiedzi, traktuje perypetię duchowe jej uczestników jako wypadkową nie tylko ich psychicznej ekspresji i moralnych potrzeb, lecz również ich społecznej, historycznie konkretnej roli, a ponadto ich funkcji w całości kształcie artystycznym dzieła.

Połączenie wszystkich tych przesłanek motywacyjnych doprowadza do dwojakich wniosków. Po pierwsze — podważa wyłączość penitencjarnej wymowy *Ważnego odkrycia*. Lista paracoksów, jaka da się zestawić na podstawie dokonanej przez Wykę analizy księgi X, obejmuje nie tylko te, które zostały kanonicznie uświęcone, jak *confessio apud laicum*, zakładająca nieuniknioną w takim wypadku nieortodoksyjność zachowania się spowiednika wobec spowiadanego (choć i tego zagadnienia nie dostrzegli dotychczasowi interpretatorzy postaci Klucznika). Wymieńmy następne paradoksy: umierający, który spowiada się przed obliczem osoby świeckiej, to duchowny, wstawiony przy tym szczególnie szlachetnymi czynami, ten zaś, kto go słucha, to wyjątkowo zatwardziały grzesznik. Grzechy wyznawane tu przez księdza są grzechami człowieka świeckiego. Spowiadający się poprzestaje w istocie na wyznaniu grzechów popełnionych przed laty dwudziestu. Także i sam



przebieg aktu jest niezwykle: Mimo poczucia winy pokutnik ów nieustannie się usprawiedliwia i broni; szuka nie tylko wybaczenia, ale i wyrozumiałości, aprobaty dla okoliczności łagodzących. Z roli penitenta niepostrzeżenie wpada to w rolę przeciwną — spowiednika, to znowu w rolę w ogóle w schemacie tego sakramentu nieobecną: rolę przeciwnika ideologicznego. Dziwna to zaiste spowiedź, wyglądająca raczej na innego rodzaju wyznanie i ukorzenie się, na taki rodzaj poufnego kontaktu, w którym udział określonego rozmówcy przesądza o niemożności integralnego samooskarżenia; przerasta ono w spór, czy zgoła — w agitację. Wniosek badacza kieruje się zatem przewrotnie przeciwko punktowi wyjścia. Jest to ciekawy przykład jednego z zastosowań „polimetodycznej” postawy prof. Wyki, o której wspomniała w dzisiejszej dyskusji prof. Janion: podnieta płynąca z obcego systemu rozumowania służy tu krystalizacji i uwydatnieniu własnego wywodu, nasyconego odmiennym doświadczeniem krytycznoliterackim i odmiennym typem zainteresowań.

Drugi wniosek zależny od tej wielorakiej motywacji, jaką Wyka dostrzega w przebiegu spowiedzi Robaka, dotyczy struktury osobowości obu partnerów. W tradycyjnym romansie awanturczym, w powieści scottowskiej, w komedii omyłek opartej na „przebierance” — gdzie posługiwano się uproszczoną koncepcją człowieka, zespołem gotowych postaci-kukielek — słowa „Jam jest Jacek Soplica” odegrałyby wyłącznie rolę zdjęcia maski; spójka „jest” wystąpiłaby w swoim podstawowym znaczeniu semantycznym. Wyka ukazuje, że w *Panu Tadeuszu* psychika ludzka rozumiana jest nowocześniej niż w tej literaturze tradycyjnej: Robak, mimo że odtwarza dzieje Jacka, nie może już mówić z powrotem językiem Jacka; mamy tu do czynienia z podwójną perspektywą biograficzną, z podwójnym czasem psychologicznym. Wymagają tego jednak nie tylko prawa rządzące indywidualnymi procesami psychicznymi; prawa te zbiegają się tutaj z prawami społecznej dynamiki postaci. W ramcowych konstatacjach omawianego tu rozdziału przywołana zostaje bowiem generalna idea poematu: „prawda o przyszłości narodu”. W jej świetle koniecznością także artystyczną jest, by osobowość Jacka-Robaka, byłego warchoła i sarmaty, a obecnego patrioty i przedstawiciela nowej warstwy narodu, który znalazł do niej drogę szlakiem bernardyńskiej kwesty — ujawniła się w akcie owej spowiedzi jako osobowość ruchoma, pełna niekonsekwencji i świadoma swych biegunowych możliwości. Tak jak koniecznością artystyczną czy — inaczej mówiąc — funkcją kontekstu jest w świetle tej samej idei generalnej, by Gerwazy zaprezentował się tutaj jako osobowość stabilna.

Ustawiona przez Kazimierza Wykę perspektywa patrzenia na postaci jest więc perspektywą dwudziestowiecznej wiedzy o świadomości własnej człowieka i perspektywą współczesnej nam marksistowskiej socjopsychologii historycznej. Ale autor, tak zawsze przestrzegający stosowności języka krytyki wobec jej przedmiotu, w tym wypadku — gdy rzecz przecież idzie o „te księgi proste” — szczególnie uważnie moderuje terminologię swego wywodu i selekcjonuje jego narzędzia zgodnie z możliwościami poetyki normatywnej Mickiewiczowskiego poematu. Możliwości te nie są, jak wiadomo, w *Panu Tadeuszu* podane *explicite*. Wyka je z tekstu wykonstruuje, przede wszystkim poprzez konfrontację dzieła gotowego z rękopisem. Jest ona interesująca nie tylko ze względu na tę funkcję swoistego ubezpieczenia współczesnych pozycji badawczych, nałożenia im historycznoliterackiej dyscypliny. Także w samej swej technice, w treści wprowadzonych dodatkowych założeń metodologicznych, zawiera liczne dalsze koneksje z doświadczeniami autora jako krytyka literatury najnowszej.

Przemiany rękopisu księgi X potwierdzają zgodność intencji twórczej poety z takim odczytaniem sceny, jak to, które zostało tu skrótkowo przedstawione: jako

opozycji między spowiedzią a nie-spowiedzią i — na innym planie interpretacji — opozycji między strukturą osobowości Robaka a Gerwazego. Poniechanie przez Mickiewicza możliwości leżących nawet w granicach tzw. prawdopodobieństwa psychologicznego, ale nie uwydatniających konsekwentnie tendencji do typizacji postaci w duchu idei generalnej poematu — traktuje Wyka jako rezygnację z „autorskiego naddatku”. Zarówno pojęcie „intencji twórczej”, jak i pojęcie owych możliwych „naddatków” ponad wymiary roli, którą poeta sobie obrał, wiążą się z ogólnym konceptem metodologicznym książki: podporządkowania, w ostatniej instancji, wszelkich jej analiz określonego rozumieniu obrazu autora. Świadomość badacza, że właśnie rozdział *Ważne odkrycie* prezentuje pewne aspekty tej metody w sposób wyjątkowo charakterystyczny, zaświadcza jest na wstępie tomu drugiego.

Uderza przede wszystkim to, że pojęcia „intencja twórcza” czy „rola autora” występują tu jako konkrety poetyki historycznej, a nie jako konstanse poetyki opisowej: Mickiewicz rezygnuje z „naddatków”, które zamąciłyby rolę autora jako „gospodarza poematu”, dyskretnego organizatora panującego nad doskonałym zestrojeniem całości przedsięwzięcia; w danym wypadku — czuwa nad klarownym i skrzyętym wydobyciem w księdze X tych możliwości typizacyjnych tekstu, które rysowały się w księgach poprzednich. Ujęcie to nie zmierza jednak do zilustrowania tak charakterystycznej np. dla wczesnego strukturalizmu obserwacji o walorze aksjologicznym, głoszącej pochwałę tzw. celowości wszystkich elementów dzieła literackiego i ich funkcjonalnego powiązania autorską ręką. Wyka pojmuje rolę sprawczą twórcy w sposób bardziej różnicujący: obraz autora w *Panu Tadeuszu* dowodzi przynależności poematu do tego typu dzieł, w których rola twórcy oparta jest na przekonaniu, że świadomość artystyczna ma w procesie twórczym udział doniosły i konstruktywny oraz że odciska się na tekście m. in. w postaci owej doskonałej koherencji całości. Na sens historycznoliteracki tego rodzaju ujęcia rzutuje znamienne fakt, że autor monografii *Pana Tadeusza* to przecież również badacz takich zjawisk, jak ekspresjonizm, gdzie zachodzi — wedle koncepcji właśnie Wyki — sytuacja niemal odwrotna.

Wkraczając w poszukiwaniu obrazu autora na tereny wydeptane przez badania psychologizacyjne, Wyka deklaruje odmiennność swego stanowiska. Deklaracja ta sprawdza się nawet tam, gdzie — posługując się pojęciem osobowości twórczej — autor książki o *Panu Tadeuszu* ma co do własnej konsekwencji niejakie wątpliwości. Są one zrozumiałe w świetle sprzeczności, jakie psychologizm pozostawił na swej drodze rozwojowej, usiłując stopniowo odejść od pozytywistycznego punktu wyjścia. By ukazać, jak inaczej operuje Wyka inkryminowanym pojęciem, trzeba byłoby wejść w gąszcz tych sprzeczności. Poprzestańmy zatem na omówieniu zabiegów badacza z rękopisem, tym bardziej że ich antypsychologizacyjna wymowa jest w książce wyraźnie eksponowana.

Dzieje się to za sprawą tego charakterystycznego dla prof. Wyki sposobu myślenia o literaturze, który wspomniany był przeze mnie ogólnie na wstępie, a który zauważyła już tutaj prof. Janion, wymieniając nazwisko Tomasza Manna. Idzie o to, że Wyka ze szczególną pieczołowitością odnosi się do refleksji teoretycznej najbardziej świadomych pisarzy współczesnych, wyrosłej tyleż z przemyślenia podstaw kultury naszego czasu, co z samowiedzy warsztatowej tych pisarzy. Większość badaczy przyzwyczajona jest wykorzystywać tego rodzaju wypowiedzi studiując poetykę normatywną ich autorów, o wiele rzadziej natomiast traktuje je jako pomysły wyprzedzające nieraz obserwacje nauki, a więc jako możliwość pobudzenia inicjatywy metodologicznej mającej szersze zastosowanie. W swojej krytyce psychologizacyjnego postępowania naukowego Wyka uwzględni oczywiście argu-

menty fenomenologów, strukturalizmu, marksizmu. Ale gdy konstruuje propozycje pozytywne — sięga także, pośrednio i bezpośrednio, do tych właśnie konstatacji, które na temat roli autora w dziele sformułowała najnowsza twórczość autotematyczna. (Nazwisko Tomasza Manna, chociaż to ono wymieniane jest w przypisach, symbolizuje w tym kontekście większy zespół zjawisk; można byłoby dopisać tutaj polskich jego reprezentantów — od Irzykowskiego do Parnickiego i Macha).

Z punktu widzenia podobieństwa z przedmiotem badania — jest to decyzja szokująca. Monografista wielokrotnie podkreśla przecież, że o ile w twórczości tego typu świadomość własna autora zostaje odsłonięta i dystans między zamierzeniem a dokonaniem przedstawiony jest w obrębie samego dzieła, o tyle w pisarstwie opartym na zasadzie epickiego „obiektywizmu”, takim jak *Pan Tadeusz* czy proza Marii Dąbrowskiej, dystans ten mieści się poza granicami dzieła, a „pieczęć własna osobowości twórczej” odciska się na dziele sama i niezamierzona. Jednakże czynności sfragistyczne badacza (jeśli wolno podchwycić jego metaforę) odwołują się do tamtych, nam współczesnych wyznaczników autentyczności. W celach roboczych Wyka tworzy taką konstrukcję zastępczą, która by dostarczyła warunków pewnego podobieństwa i pozwoliła również na użytek klasyki typu *Pana Tadeusza* ustalić opcycje autorskiego wyboru, przedstawiane przez dwudziestowieczną samowiedzę pisarską wprost: dzieło gotowe — zawierające, w przypadku klasyki, pozytywny rezultat owego autorskiego wyboru — rozpatruje jako swoistą całość z brulionami, zawierającymi możliwości odrzucone.

Czy zachodzi tu strukturalizacja „porządku genetycznego” — trudno orzekać, nie wdając się w skomplikowaną i wymagającą przygotowania filozoficznego problematykę związaną z pojęciem „całości”. W każdym razie mamy tu niewątpliwie próbę ocalenia zasług psychologizmu bez popadania w jego wady metodologiczne: brulion nie jest — mimo tej konstrukcji wiążącej — tożsamy z dziełem gotowym; opcycje będące przedmiotem autorskiego wyboru nie są więc budowane na obwodzie psychologizycznego błędnego koła; brulion odgrywa tu rolę informacji biograficznej o przebiegu aktu twórczego. Równocześnie zaś zachowana zostaje tożsamość osoby autora oraz jedność rodzajowa materiału, stwarzającego sytuację wyboru. W tym duchu pomyślana jest Wykowska koncepcja „tekstu”.

Oczywiście, analiza rękopisu nie jest jedynym aspektem, w jakim Wyka ukazuje nam obraz autora *Pana Tadeusza*; zasięg tej problematyki odnosi się również i do dzieł, po których nie pozostały podobne dokumenty procesu twórczego. Także i wśród tych innych aspektów można byłoby wymienić takie, które bezpośrednio kontaktują się z przytaczanymi tu tylokrotnie, i może ponad miarę, nowszymi manifestacjami świadomości własnej pisarzy. Przykładowo wymienię sprawę określania twórcy poprzez wpisaną w dzieło koncepcję adresata. Jeśli jednak zatrzymałam się przy zagadnieniach wyłożonych głównie w tomie drugim, to dlatego że zafrapował mnie również osiągnięty tam szczególny efekt pisarski. Materiał filologiczny, przynależny z reguły prawom polonistycznej nudy, uruchomiony został oto w niezwykle sposób: stał się ogniwem konstrukcji, którą czytelnik spoufalony z dwudziestowiecznym autotematyzmem literackim skłonny jest rozumieć jako konstrukcję analogiczną do zjawisk artystycznych tego właśnie rzędu. Heurystyczna wartość takiego zabiegu nie ulega wątpliwości. Ale równocześnie ma on walor ekspresywny: tworzy rodzaj prozy wyrażającej postawę w jakimś stopniu podobną do tej, którą wyraża np. współczesny esej filozoficzny, coraz częściej przejmujący narzędzia od literatury. Daje okazję do refleksji nad możliwościami uprawiania humanistyki w naszej epoce.

Mirosława Puchalska

1. Głównym przedmiotem analizy i rozważań trzech paragrafów (5, 6, 7) rozdziału *Romantyczny tok narracyjny* jest sprawa narratora w *Panu Tadeuszu*. Używane przy tej okazji określenia: zmienność postaw narratora, zmienność oblicza narratora, zmiana narratora — wywołują pewien niepokój; nie wiadomo bowiem, czy są używane wymiennie, czy też towarzyszy im nie sformułowane rozróżnienie: różni opowiadacze czy ten sam opowiadacz, ale o zmiennej postawie, o zmiennym dystansie wobec przedstawianej rzeczywistości.

Wielokrotnie orientujemy się zresztą bez wahań, wtedy gdy mowa np. o „przejsięciu od narracyjnej postawy gawędziarza do postawy narratora historyczno-obyczajowego”, odczytując to jako stwierdzenie zmiany osoby narratora. Ale zaraz mamy znów wątpliwości, gdy dowiadujemy się, że prezentacji Jankiela „dokonywa podobny narrator uwypuklający historię, który do księgi I dopisał: »Takie były zabawy, spory w one lata«. Lecz tylko podobny, nie identyczny. Bo o wiele bardziej dbały o psychikę postaci, o realia obyczajowe, świetnie dostrzegający rolę Żydów w polskim folklorze muzycznym” (t. 1, s. 291). A więc znów powraca pytanie: to jest ten sam opowiadacz czy dwu opowiadaczy różnych?

Największe może trudności występują przy okazji wprowadzenia z *Marii* Malczewskiego cytatu mającego być dowodem zmienności postaw narratora w tym poemacie. Moim zdaniem fragment ten nie zawiera w sobie momentów świadczących o występowaniu coraz to innych narratorów. Zmieniają się tu jedynie obrazy, w pewnym stopniu zmienia się „zewnątrzny” i „wewnętrzny” punkt obserwacyjny narratora — jest on dalszy lub bliższy przedstawianego świata.

Podobnie chyba rzecz się ma z początkową partią księgi IV. Poza jej pierwszym fragmentem, wyraźnie nacechowanym elementami klasycystycznej retoryki, w dalszym ciągu narracja wydaje się wybitnie jednoosobowa — bez względu na bardziej czy mniej bezpośrednio przekazane uczucia opowiadającego, bez względu też na poszerzanie czy zważanie, ścięśnianie rysowanych obrazów. Te czynniki bowiem nie zawsze są odzwierciedleniem innego sposobu opowiadania, pozwalającego uchwycić fakt, że narracja toczy się już z odmiennych pozycji, że tym samym zmienia się osoba narratora.

Nie może bowiem chyba budzić wątpliwości przekonanie, że dla określenia narratora przede wszystkim ważna jest sprawa sposobu mówienia, a nie sprawa tematu; istotne jest, jak się mówi, a już zwykle nie w tym samym stopniu — o czym się mówi.

Według dosyć powszechnej zgody, dla opisu narratora główną wagę ma więc językowa analiza narracji. Sprawa narratora w *Panu Tadeuszu* wymagałaby zatem jeszcze dość ważnych uzupełnień.

Może takie uzupełnienie badań pozwoliłoby jaśniej sprecyzować to, co prof. Wyka nazywa „całym pękiem kluczy narracyjnych”. Lingwistyczny opis przemienności narracji w *Panu Tadeuszu* pozwoliłby tym samym odpowiedzieć na pytanie, czy mamy tu do czynienia z ciągle innymi opowiadaczami, czy z kilkoma tylko narratorami, przy czym — może — w ramach określonego typu narratora dałoby się uchwycić i pewne jego warianty; mogłoby się wreszcie okazać, że wchodzi tu w grę także i inne jeszcze sposoby kształtowania toku narracyjnego.

2. Sprawa sądów o gatunkowej przynależności *Pana Tadeusza*, stosunkowo bliskich dacie wydania tego utworu, w ciekawy sposób znalazła również odbicie w poetyce Cegielskiego. W dziale poezji epicznej autor ustanawia nowy gatunek: „powieść epiczną”, stwierdzając, że „jest [ona] płodem poezji nowszej, przeto charakter jej w ogóle jest romantyczny”. Do tego gatunku zasadniczo zalicza i *Pana*

*Tadeusza*. „Powieść epiczna” zdaniem Cegielskiego nie musi się zasadniczo różnić od epepei, przeciwnie, może się do niej bardzo zbliżyć. Niewątpliwie taką pozycją jest właśnie *Pan Tadeusz*, o którym się tu wspomina jako o „prawdziwie homerowskim poemacie epicznym A. Mickiewicza”<sup>1</sup>. Tak więc u Cegielskiego *Pan Tadeusz* nie ma jeszcze całkiem zdecydowanie rangi epepei, wyraźnie jednak zaznacza się tu kierunek awansu tego poematu: od powieści epicznej do epepei.

3. W jednym z fragmentów swoich rozważań o wersyfikacji *Pana Tadeusza* prof. Wyka wypowiada sąd o statystyce mylącej, statystyce wodzącej na manowce. Ponieważ dotyczy to podliczeń i wniosków mojego autorstwa, pragnęłabym dołączyć pewne wyjaśnienia.

Przedem wszystkim bardzo bym nie chciała, aby moje prace wersyfikacyjne mogły stanowić dowód kompromitujący sensowność użycia metod statystycznych w analizie wiersza. Jestem bowiem całkowicie przekonana, że dopiero zastosowanie tych metod pozwoliło na szerszy ogląd tego, co nazywa się organizacją wierszową, pozwoliło na wprowadzenie istotnych wyróżnień w zakresie sposobów wierszowania, stylów wersyfikacyjnych, itp.

Dlatego szczerze wolałabym, aby zarzut prof. Wyki był skierowany zupełnie bezpośrednio przeciwko mnie jako osobie — założmy tak — nie umiejącej w sposób właściwy używać tego narzędzia. (Zawsze chyba warto odróżniać sprawę określonej metody badawczej od sposobu, w jaki się nią posłużono.)

Sprzeciw prof. Wyki budzą moje spostrzeżenia (formułowane na podstawie dokonanych podliczeń) o braku specjalnego nacechowania formy wersyfikacyjnej wypowiedzi tych osób mówiących w *Panu Tadeuszu*, których kwestie są najobszerniejsze, co — ogólnie rzecz biorąc — wskazuje na analogiczne kształtowanie toku wierszowego w obszernych fragmentach dialogowych i w partiach narracyjnych.

Szczególne zastrzeżenia wywołuje uwaga o podobieństwie rytmiki wiersza, którym posługują się Sędzia i Wojski, do wiersza partii narracyjnych. Partie narracyjne zdaniem prof. Wyki nie są rytmicznie wyróżnane, tak jak to się dzieje w przypadku kwestii Sędziego czy Wojskiego — stąd też ich zasadnicza odmienność. Różnica ta, gdy bierze się pod uwagę wyniki sumowania, zupełnie się zaciera.

Jeżeliby przyjąć, że partie narracyjne kształtowane są w sposób świadczący o „ekspresywnej zmienności toku wierszowego” — to w ogóle nie można by tego toku uznać za dostatecznie jednorodny i nie można, tym samym, wynikami sumowania posługiwać się jako wartością reprezentatywną. W tym właśnie wyraziłaby się nieumiejętność stosowania metod statystycznych (ewentualnie można by to też uznać za zabieg mający na celu zafałszowanie rzeczywistego stanu rzeczy). Według moich obserwacji i mego najlepszego przekonania partie narracyjne w ogromnej większości (o specjalnych nacechowaniach i w obrębie tej grupy mówiłam w swoim artykule) w porównaniu z innymi wydzielonymi przeze mnie zespołami wersów nie odznaczają się jakimś wybitniejszym nasileniem „ekspresywnych” momentów; traktowałam więc je w podliczeniach łącznie. W tym zakresie pozostałam w osobnych grupach tylko: 1) zespoły wersów należące do tego narratora, który mówi w pierwszej osobie (tzw. partie liryczne), 2) zespoły wersów obejmujące stosunkowo łatwo dające się wydzielić fragmenty opisowe.

Wskazując na pewne zbliżenia i podobieństwa między wierszem narracji fabularnej, a w szczególności wierszem kwestii Wojski—Sędzia, nie sądziłam, że może

<sup>1</sup> H. Cegielski, *Nauka poezji*. Wyd. 5. Poznań 1879, s. LXXVII.

to prowadzić do wniosków o likwidacji różnic, i jestem takimi wnioskami (t. 1, s. 321) zaskoczona.

Rozważenia przy tym wymagają i takie dwie kwestie: 1) Jeśli „podobieństwa statystyczne” kwestii Wojski—Sędzia i narracji fabularnej są rzeczywiście czymś „pozornym i łudzącym” — jak to pogodzić z często głoszonym przekonaniem, przyjętym też przez prof. Wykę, że narrator w *Panu Tadeuszu* wielokrotnie przecież pojawia się w przebraniu „powiatowego gawędziarza”, a do tej samej „klasy” w oczywisty sposób wypadałoby również zaliczyć i wymienionych bohaterów poematu. 2) Jeśliby partie narracyjne — dzięki nacechowaniu stałą „ekspresywną” zmiennością toku wierszowego — były tak istotnie od innych różne, to w żaden sposób nie można zgodzić się ze sformułowanymi przeze mnie wnioskami ogólnymi dotyczącymi wersyfikacji *Pana Tadeusza*, które w monografii prof. Wyki przyjęte zostały raczej pozytywnie. Nie można zgodzić się nawet przy sformułowaniu pewnego zastrzeżenia, gdyż zastrzeżenie to odnosi się do zbyt dużej liczby wierszy w utworze (blisko połowa), musi tym samym uchylić słuszność wniosków ogólnych.

Zdzisława Kopczyńska

Szczególne miejsce w książce prof. Wyki zajmuje problematyka tekstologiczna, zwłaszcza w tomie noszącym podtytuł *Studia o tekście*. Szczególne w sensie wielorakim: autor wyznacza w sposób oryginalny przedmiot i zakres tekstologii, popularyzuje ten termin na gruncie polskim po raz pierwszy tak szeroko, określa, co należy rozumieć przez pojęcie „tekst”, a także podejmuje parokrotnie argumentację będącą propozycją restytucji pewnych lekcji na rzecz zintegrowanego tekstu *Pana Tadeusza*. Już sama dyskusja i argumentacja na temat włączenia do poematu dystychu o scyzoryku jest prezentacją filologii niezwykle wszechstronnej, a przecież nie tylko w tego rodzaju propozycjach tkwi to, co najbardziej frapuje i zmusza do refleksji oraz nowych przemyśleń tekstologa i edytora.

Wyka — jak powiedziano — po raz pierwszy na naszym terenie podjął próbę zdefiniowania pojęcia „tekst” (w sensie: tekst literacki). Definicja ta stała się punktem wyjścia, określeniem przedmiotu badawczego niemal całego tomu *Studów o tekście*. Jest rzeczą znamiennej, że potrzeby precyzyjnego określenia, czym jest tekst, a więc przedmiot główny i podstawowy manipulacji badawczych — nie dostrzegli dotychczas w zasięgu swych robót edytorzy i tekstologowie. Nie miejsce tu na przesłedzenie przyczyn tego zjawiska, co zmienić by się musiało w szkic o rozwoju i przekształcaniach badawczych w tej dziedzinie postępowania filologicznego. Wydaje się wszakże, że najprzód słów parę poświęcić należy nadrzędnemu zagadnieniu w wykładzie Wyki, temu mianowicie, co nazywa on tekstologią. Oto przytoczona definicja:

„Tekstologia jako gałąź badań filologicznych oraz wydanie krytyczne tekstu — jako główna czynność w ich obrębie, dotyczą relacji między tekstem jako postacią utrwalenia autorskiego a tekstem jako postacią powielenia i przechowania” (t. 2, s. 12).

Tak określony zakres działalności tekstologa różni się znacznie od pojęć powszechnie przyjmowanych. Zaproponować też chyba wypadnie w obrębie samej definicji niewielką korektę, pozostającą w całkowitej zgodności z tym, co autor później stale, szeroko i konsekwentnie stosuje używając terminów tekstologia, tekstologiczny *etc.*, mianowicie zmianę: „dotyczą relacji między tekstem jako postacią utrwalania (w sensie: wielu utrważeń) autorskiego” — nie zaś: „utrwalenia”. Konkretnie badany bowiem przez Wykę tekst *Pana Tadeusza*

(jak bardzo wiele innych) posiada kilka utrwałeń autorskich. I właśnie przekształcane utrwalenia są w wielkiej mierze przedmiotem studiów Wyki, one stanowią bowiem o tym, że tom ten w podstawowym trzonie jest zbiorem studiów o stawianiu się poematu. Ten przedmiot badawczy rozwinięty został w innym miejscu i dopowiedziany zupełnie przejrzyście:

„Główne [...] pole działania, na którym został ten tom oparty, stanowi intencja twórcy [...]. Intencja — jako sprawa dystansu między aktualnym, zaświadczonego przez wygląd brulionu, kolejnej redakcji etc. stanem utrwalenia i wykonania a zamiarem poety” (t. 2, s. 30, podkreślenie Z. G.). A więc relacja: intencja—realizacja, w postaci utrwalonej poprzez utrwalania pośrednie (łącznie nawet z postacią powielenia drukarskiego).

Czy tak szeroko zakreślone pole postępowania badawczego tekstologa jest do przyjęcia — należy się zastanowić. Czy analiza autorskiego kształtowania utworu, śledzenie artystycznej realizacji intencji twórczych autora („suwerennego gospodarza poematu”) we wszystkich przejawach, jakie zachowane teksty zaświadcniają — może być przedmiotem tekstologii? To jeden niepokój.

Pośrednie, centralnie usytuowane przęsto myślowe między przedstawionymi wyżej ogniwami rozumowania Wyki stanowi definicja tekstu, którą wypada dla całości poglądów reprezentowanych tu przedstawić:

„Tekst jest to wytwór materialny stanowiący fundament bytowy każdego dzieła literackiego i polegający na zespole reprezentatywnych wobec języka i intencji twórczej znaków, jakie pierwszy utrwalił autor i jakie dają się powie-lać” (t. 2, s. 18).

W definicji tej, jak i w przytoczonych uprzednio założeniach badawczych Wyki, na pierwsze miejsce wysunięta została funkcja intencji twórczej pisarza, intencji dającej się odczytać z samego tekstu, poza dodatkową wiedzą o autorze. W tym miejscu dochodzi niepokój drugi.

Postaram się wyjaśnić bliżej, w czym upatruję niebezpieczeństwa wyżej sygnalizowane. Jeśli nie został popełniony błąd w przypisywaniu autorowi — w cytowanych sądach — intencji różnych niż założone przez niego postępowanie badawcze, to przede wszystkim zmierzałbym do wyeliminowania z zakresu działalności tekstologa tej olbrzymiej nadwyżki interpretacyjnej, jaką w relacji między tekstem jako postacią utrwalania autorskiego a tekstem jako postacią powielenia stanowi rozpatrywanie problemów: intencja—realizacja, owa immanentna krytyka stawania się dzieła (jakiej klasycznym przykładem jest studium „*Ojczyzno Litwo moja*”), wchodzimy tu bowiem na inne pole działania — badamy dzieło literackie. Tekstologia natomiast winna pozostać w granicach tego opisu dziejów tekstu (tekstów), jakie dotarły w zachowanych przekazach, bądź też dały się wytropić wraz ze wszystkimi relacjami (pojętymi historycznie), w jakie te teksty wchodziły.

W dalszym ciągu, jeśliby wziąć pod uwagę tylko jedno z zastosowań praktycznych tekstologii, co w tradycyjnym postępowaniu filologicznym bywało celem głównym, niekiedy jedynym, mianowicie przygotowanie do wydań tekstów określonych dzieł (nie bez przyczyny utrzymywał się dość długo termin „edytorstwo naukowe”) — to problemem zasadniczym było ustalenie tzw. tekstu kanonicznego i oczywiście wybór jego podstawy. Próbowano stosować rozmaite klucze do rozwiązania tego zagadnienia. Jednym z ostatnich osiągnięć w tym zakresie było wprowadzenie kryterium woli autorskiej, elementu mającego rzekomo rozwiązać wiele kłopotliwych sytuacji. Czy można temu kryterium zaufać?

Wracam do poprzednich pytańników. Problem intencji twórczej jest tożsamy z problemem woli autorskiej, ich zakresy pokrywają się. Powolałam się dla jasności wyводу na jeszcze jeden przykład zaczerpnięty z książki: Wyka wysuwa propozycję przywrócenia poematowi epilogu nocnej wyprawy Tadeusza do pokoju Telimeny (ks. III, w. 790—800). Bez powtarzania historii tej szczyby w poemacie przytoczę tylko znaną konstatację, że Mickiewicz poddał się naciskowi przyjaciół i w druku usunął inkryminowane wiersze. „Brak [natomiast] tego ustępu czyni przecież nieuzasadnionymi psychologicznie i obyczajowo pretensje cioci Telimeny do młodzieńca [...]. Zdaniem moim — pisze Wyka — nie ma żadnych podstaw, ażeby w przyszłych edycjach poematu ustęp ten pomijać; cały ten przypadek filologiczny przypomina sprawę »strofy pocałunkowej« z *Dziadów*” (t. 1, s. 28—29, przypis). Intencja twórcza weszła tu — by pozostać przy terminologii wyżej przyjętej — w kolizję z wolą autorską. Wkraczamy więc z jednej strony w dziedzinę psychologii twórczości, w tych niuansach, jakie w przekonaniu piszącego nie dadzą się ująć w racjonalną strukturalizację, z drugiej strony — w dziedzinę zjawisk całkowicie pozaliterackich.

Pojawienie się w proponowanej przez Wykę definicji tekstu — elementu „intencji twórczej” budzi zastrzeżenia. Jeśli tekst jest „wytworem materialnym”, jest czymś danym, empirycznie sprawdzalnym, to niezależnie od tego, czy jest reprezentatywny dla intencji twórczej, czy nie — pozostaje niezmienny. W zastosowaniach tak pojętej definicji tekstu, będącej przecież aktem poznania, natknemy się natomiast na trudności nierozwiązywalne, gdy zechce się nią posłużyć edytor. Staje on bowiem bardzo często wobec sytuacji, kiedy spośród kilku tekstów musi wybrać do wydania tylko jeden. Rozstrzygnięcia szukać będzie wówczas według kryterium zrealizowanej intencji twórczej, odpowiednika owego kanonicznego tekstu. Każdy z danych tekstów jest reprezentatywny dla intencji twórczej: zarówno tekst redakcji brulionowej, jak i tekst redakcji przeznaczonej przez autora do publikacji, a co więcej — również wszystkie odmienne teksty redakcji dokonanych później, choćby te zmiany były niewielkie. Spory na temat generalnej zasady postępowania dotyczyły się od dawna. Spory bezprzedmiotowe, gdyż pojęcie tekstu kanonicznego nie ma racji bytu. Ani wówczas kiedy wydawca dysponuje jednym tekstem, ani wtedy gdy posiada ich kilka. Dany tekst jest niezmienny w tym sensie, że utrwalił jakąś fazę działania artystycznego, nawet wówczas gdy jest to tekst „wielowarstwowej” redakcji brulionowej.

Dla badacza tworzącego strukturę dzieła istotne są wszystkie teksty prezentujące kolejne fazy powstawania utworu; dla edytora istotne to, co zamierza wydać. Sam Wyka podpowiada jedną z takich propozycji:

„Nie uważałbym [...] za świętokradztwo tekstologiczne edycji poematu, w której zostałby całkiem wiernie — lub wedle wyboru zaproponowanego przez wydawcę — powielony tekst redakcji rękopiśmiennej poematu, tej, w której był on oddany do drukarni” (t. 2, s. 37).

Jestem przekonany, że propozycja ta nie tylko nie stanowi świętokradztwa, lecz jest bardziej metodologicznie uzasadniona niż wydanie ustalające tzw. tekst *ne varietur*.

Zbigniew Goliński

Autor, który po wysłuchaniu tyłu niezwykle wnikliwych, uważnych i cennych wypowiedzi (i po ich ponownym odczytaniu w ujęciu pisemnym) ma zabrać głos, znajduje się w położeniu niełatwym. Bo ten głos z trudem się mieści w ramach wystąpień możliwych i dopuszczalnych w dyskusji naukowej. Wachlarz takich



wystąpien sięga na ogół od polemiki i obrony własnego stanowiska po uznanie zgłoszonych w danej dyskusji argumentów za trafne i słuszne, co zwykle oznaczać zgodę z przekonaniem autora... Ten trzykropek jest ironiczny.

Potrzeba polemiki i obrony własnego stanowiska nie zachodzi. Nie mam się przed kim bronić. Wystąpienia prof. Janion, prof. Żmigrodzkiej, doc. Stefanowskiej, dr dr Golińskiego, Witkowskiej, Kopczyńskiej, mgr Puchalskiej — z mojej strony skwitowane być mogą tylko głęboką wdzięcznością. Wdzięcznością przede wszystkim za to, czego się z nich nauczyłem i czego się dowiedziałem.

Do istotnych funkcji wszelkiej krytyki twórczej i wnikliwej należy bowiem to, że autor poddany jej działaniu dowiaduje się o sobie i o swoim dziele rzeczy, których nie całkiem był świadom lub zgoła całkowicie był ich nieświadom. Rzeczy, jakie w międzywiersze i do tekstu wpisały się same, przeniknęły same. Skąd przeniknęły? Książki wymagające pełnego wysiłku intelektualnego i interpretacyjnego piszemy zarówno piórem, jak całym sobą. Nie wiedząc zarazem, co z owych rezerwarów wewnętrznych przeniknęło. Dopiero poddani krytyce, tego się dowiadujemy.

Po tej dygresji wstępnej przystępuję do sprawy samej. Słuchając wypowiedzi, wielokrotnie znajdowałem się w nakreślonej przed chwilą sytuacji. I podówczas wdzięczność moja była najżywsza i najgłębsza. Proszę pozwolić, że sięgnę po przykłady. Prof. Janion powiedziała, że „na warsztat monografisty wpłynęło odczytanie tendencji strukturalnych *Pana Tadeusza* poprzez doświadczenia prozy XX wieku”, a specjalnie Tomasza Manna, sumującego dotychczasowe doświadczenia „w zakresie ironicznego i zmiennego dystansu narratora”.

W pierwszej chwili byłem trochę zaskoczony i niepewny, jak każdy autor, kiedy mu się odkrywa jego założenia szersze od uświadomionych i zamierzonych intencji. Lecz tylko w pierwszym momencie. Bo w ostatnim okresie pracy nad studiami o *Panu Tadeuszu* jedną powieścią, po którą sięgałem, którą zawsze czytać mogę, był *Doktor Faustus* Tomasza Manna. I kto wie, czy sytuacja każdego, kto porywa się na książkę o genialnym autorze czy genialnym dziele, nie jest z konieczności sytuacją poczciwego narratora Serenusa Zeitbloma wobec wielkiego kompozytora Adriana Leverkühna? Póki jesteśmy tego możliwie świadomi, póty nie popadamy w śmieszne położenie zbyt zadufanego interpretatora. Lub też zdobywamy się na środki, by zmniejszyć nieuchronny dystans, który każdego Zeitbloma dzieli od każdego Leverkühna, każdego badacza od Mickiewicza i jego arcydzieła.

Być może, że tutaj głównie się lokuje kłopot z nowoczesną monografią, zwłaszcza dotyczącą wybitnej postaci twórczej. Monografista typu pozytywistycznego czy idiograficznego w stosunku do przedmiotu swych dzieł zachowywał się podobnie jak dziewiętnastowieczny powieściopisarz wobec swoich utworów: wierzą oni w swoją wszechwiedzę, wierzą w możliwość ingerencji, niczym nie ograniczonej. O ile jednak można by na upartego wierzyć w taką wszechwiedzę w stosunku do fabuł i materiałów całkowicie fikcyjnych i wymyślonych, wśród których operuje sztuka powieściowa, o tyle żadnym sposobem nie można tej miary rozciągnąć na wzajemne stosunki Serenusa Zeitbloma i Adriana Leverkühna. Przyjąć nie sposób, by nawet wierne przywiązanie pokornego filologa odsłaniało przed nim wszelkie tajemnice twórcy, by dawało mu prawo do manifestowania wszechwiedzy.

Powracam do innych przykładów uzasadniających wdzięczność mówiącego jako uczucie główne. Przy wystąpieniu prof. Janion podobnie myślę o dalekiej inspiracji Bergsona. W zasobie moich lektur filozoficznych Bergson był bodajże najpierwszy — zjawisko chyba typowe dla wielu z mojej generacji. W głosie

mgr Puchalskiej ten sam walor posiada dla mnie „pałubiczna interpretacja” (że tak powiem) analizy poświęconej przemianom i rozrastaniu się spowiedzi Jacka Soplicy. Związczą zdanie dotyczące tego, jakim to sposobem (zaręczam — nie zamierzonym, z rezerw wewnętrznym) mógł na *Pana Tadeusza* zostać przeniesiony ten pałubiczny i autotematyczny punkt widzenia: „na użytek klasyki typu *Pana Tadeusza* ustalić opozycje autorskiego wyboru, przedstawiane przez dwudziestowieczną samowiedzę pisarską wprost: dzieło gotowe — zawierające, w przypadku klasyki, pozytywny rezultat owego autorskiego wyboru — rozpatruje [Wyka] jako swoistą całość z brulionami, zawierającymi możliwości odrzucone”.

Chciałbym w tym miejscu złożyć pewne wyznanie. Jego prawdę może potwierdzić znakomity redaktor mojej książki z Państwowego Instytutu Wydawniczego, pan Marian Bizan. Jego radom, cierpliwości, a ponadto uwadze w odczytywaniu brulionów poety bardzo wiele zawdzięczam. Otóż zaczynając składać do wydawnictwa kolejne rozdziały, przypuszczałem, że całość zmieści się w jednym tomie. Tymczasem książka „puchła” w swojej drugiej części, dotyczącej rozważań tekstologicznych. Uważałem je zrazu tylko za przydatek, w trakcie roboty pokazało się, że nie jest to żaden przydatek. Powody zostały odczytane przez mgr Puchalską. Nawiasem mówiąc, cała ta historia wyjaśnia w pewnej mierze te katalogowo-bibliotekarskie kłopoty, na które zwróciła uwagę doc. Stefanowska.

I jeszcze jedno wyznanie: na końcowych etapach pracy nad *Panem Tadeuszem* jako materiałem tekstologicznym zastanawiałem się, które z arcydzieł literatury polskiej mogłoby stanowić dla podobnej pracy warsztat najbardziej egzemplaryczny. Takie, które całe jest tylko możliwością, którego porządek fabularny nadawany przez wydawców jest czystą fikcją z punktu widzenia intencji autorskiej, ta zaś intencja pozostaje zmienna, wieloraka, niepochwytana. Dzieło doskonale autotematyczne, jeśli do tego określenia powrócić. Oczywiście — *Król-Duch*. Wprost od brulionów Mickiewicza wskoczyć w środek tego macecznika filologicznego, jakim jest *Król-Duch*, było to marzenie, które szybko przebiegło i zgasło. Nie sądzę, aby to był wysiłek większy od pracy nad *Panem Tadeuszem*: poemat Słowackiego nie jest obrośnięty tyloma interpretacjami, nie ciąży tak nad nim tradycja.

Mówiłem już o trudnościach autorskiego głosu, przypominam postawiony na samym początku niniejszej wypowiedzi ironiczny, czy też autoironiczny trzykroppek. Te trudności szczególnie się kumulują, kiedy chodzi o problem wielokrotnie w naszej dyskusji poruszany. Mianowicie, czy dwutomowiec o *Panu Tadeuszu* jest monografią tego poematu, czy też nią nie jest. Przekonywały mnie panie na różne sposoby, że jest taką monografią, czy chociażby „krypto-monografią, monografią przebraną w studia o różnych zagadnieniach *Pana Tadeusza*” (doc. Stefanowska).

W tej kwestii nie mogę się wypowiadać, należy ona bowiem do zakresu oceny, a nie mnie sądzić osiągnięty, czy też nieosiągnięty rezultat. Wypada jedynie rzec, że na tych utartych, antymonograficznych restrykcjach autora odcisnął się prawdopodobnie sam proces powstawania dwutomowca, proces do końca otwarty. Chociaż może nie tak całkiem otwarty: od razu wiedziałem, że książka będzie się kończyć rozdziałem *Obraz autora*, ale nie przypuszczałem, że tylu dodatkowych wywodów — szczególnie to dotyczy rozważań tekstologicznych — będzie się domagał ów rozdział końcowy i dawno zamierzony.

Przechodzę z kolei do zagadnień bardziej szczegółowych. Jako zagadnienia takie wyodrębniam tego rodzaju ujęcia w mojej książce i odmienne na ich temat propozycje dyskusji, ujęcia i propozycje, które przynależą do naszej ogólnej wiedzy o romantyzmie polskim, o działających w tym wielkim prądzie siłach i dyrektywach ideowo-artystycznych. I które, odniesione do Mickiewicza, również do tego

zakresu należą. Co powoduje, że mówiąc o nich, przestajemy w pewnej mierze mówić o dyskutowanym dwutomowcu, zwalniając autora z sytuacji nasyczonej zarówno wdzięcznością, jak kłopotem.

Trudno wymienić wszystkie tego rodzaju zagadnienia. Do tych się ograniczam, które w wypadku drugiego wydania mojej krypto-monografii będą zmuszały do przeredagowania bądź łagodniejszego postawienia jej określonych partii. A więc zgadzam się z prof. Janion i prof. Żmigrodzką, że nie należy tak ostro ujmować różnicy pomiędzy dystansem ironii romantycznej a kreacyjnym stanowiskiem Mickiewicza. „Obraz autora w *Panu Tadeuszu* i w *Beniowskim* — będą to oczywiście zjawiska różne, ale w obydwu wypadkach kategorią nadrzędną będzie dla nich model poety romantycznego” (prof. Żmigrodzka). Prawda. Ale na wstępnym etapie interpretacji trzeba było najpierw te dwie postawy ostro rozróżnić, dopiero później można ukazać ich względne podobieństwo.

Zgadzam się, dalej, z prof. Janion, że wciągając *Wykłady o literaturze słowiańskiej* do rekonstrukcji uprzednich poglądów Mickiewicza, należy w wyższym stopniu, aniżeli to uczyniłem, wziąć poprawkę na kontekst mistyczny *Wykładów*. Wziąć tę poprawkę przy problemie cudowności epickiej, skoro ją wzięto przy sprawie humoru. Zgadzam się z dr Witkowską, że bardziej wypada pamiętać przy poemacie Mickiewicza o idylli i sielance.

Nad tą ostatnią zgodą pragnę się nieco dłużej zatrzymać. Najpierw powtarzając: na wstępnym etapie wypada ostro rozróżniać, a potem można — i tak dalej. W przypadku *Hermana i Doroty* a *Dichtung und Wahrheit* nie tylko jednak o to chodzi. Gromadząc materiały do historycznoliterackiego i komparatystycznego kontekstu *Pana Tadeusza*, byłem zdziwiony, zrazu w sposób umiarkowany, później w sposób narastający, jak dalece wszystkim mickiewiczologom wymknęły się jakże kapitalne wypowiedzi poety w związku z *Dichtung und Wahrheit*. Dlatego najpierw w sposób umiarkowany, ponieważ przypuszczałem początkowo, że po prostu nie trafiłem na odpowiednie studium i ktoś już tę Amerykę dawno odkrył. Zwłaszcza że sam Mickiewicz nakreślił mapę jej wybrzeży i jakże łatwo było trafić. Dlatego w sposób rosnący, ponieważ nie natrafiłem na ślad odpowiedniego żeglarsza. Śmiem zaś mniemać, że trasa wytyczona przez samego twórcę, trasa po śladzie złudzenia i prawdy, prowadzi w samo centrum jego dzieła.

Nie pozostało nic innego, jak pomyśleć sobie, że umysły historyków literatury podobne bywają do wiejskiej drogi późną jesienią. Paru sąsiadów przejedzie tą samą koleiną, ponieważ tak wygodniej, koleina zmienia się w twardą grudę, i tak aż do wiosny. Wszyscy sąsiedzi pojechali śladem sielanki Goethego, dłuższym i bardziej okrężnym, jakby nie było innego traktu do Soplicowa. Godzę się z dr Witkowską, że należy bardziej pamiętać o koleinie sielanki, ale proponuję, by jeździć głównie traktem wyznaczonym przez *Dichtung und Wahrheit*.

Już nie tylko się zgodzić, ale całkowicie skapitulować muszę przed doc. Stefanowską. Chodzi o jej cienki i precyzyjny wywód, że księga XIII *Pana Tadeusza* dopisana przez Makowieckiego, jeżeli ją traktować jako argument w ambiwalentnej grze poezji a prawdy, wcale nie jest „prawdą” o dalszych latach bohaterów Mickiewiczowskiego poematu, ale — zacytuję — „inną o nich poezją. To nie jest autentyczna wizja historii przeciwstawiana wizji fikcyjnej. To jest również fikcja, tylko inna, na innych oparta wzorach”.

Kapituluję. Idzie zaś o sprawę bynajmniej nie banalną. O to mianowicie, że w każdym dziele sztuki, jeżeli mówimy o jego prawdzie, jeżeli na tę prawdę się zgadzamy, zgadzamy się na swoistą konwencję (fikcję), tyle że zawieszamy swoją pretensję o konwencjonalny charakter dzieła. „Fikcja realna”, powiada

Henryk Markiewicz. Bywają konwencje ideowe, bywają konwencje formalne. Te drugie są wynikiem pierwszych. *Pan Tadeusz*, wzięty łącznie z *Epilogiem*, zamyka się wedle dwu różnych i przeciwstawnych konwencji ideowych. Taki przypadek jest wśród arcydzieł literatury polskiej przypadkiem jedynym od strony tekstoneologicznej. To znaczy, że obydwa ujęcia — jedno ku zwycięstwu narodu, drugie ku jego klęsce — zostały równocześnie wypowiedziane i zadokumentowane przez twórcę: księgi XI i XII ku zwycięstwu, *Epilog* ku klęsce.

Wspomnijmy *Popioły* Żeromskiego. W jednym i tym samym tekście zakończenie dwukierunkowe i dwuznaczne, okrutnie dwuznaczne, jak bywa historia. Podczas rewii powszechnej pod Orszą, sierpień 1812: „Twarz jego była zimna i obojętnie ponura jak złom głazu”. Twarz Napoleona, oblicze doraźnych rozwiązań historii, ich konsekwencja w *Epilogu* Mickiewiczowskiej epopei. „Wspomnienie stało się jasnym widzeniem rzeczywistości”. Rzeczywistości i przyszłości, kiedykolwiek ona nastanie; księgi końcowe *Pana Tadeusza*. Kończąc się na księdze X, a przez jakiś czas wygląda, że poeta nosił się z takim zamiarem — *Pan Tadeusz* byłby równie dwuznaczny. Bez wyraźnego rozszczepienia, które nastąpiło na skutek dopisania *Epilogu*.

Przepraszam, jeśli odbiegłem od tematu. Ale co jest konwencją, a co jest prawdą, skoro chodzi o historię ucieleśniającą się w konwencjach ideowych, a w ich konsekwencji — w ujęciach formalnych i fabularnych, jakże trudno rozwikłać. Miarą największego arcydzieła jest, jeżeli zaplątuje nie tylko w przeszłość, ale w teraźniejszość.

Całkiem oddzielnie niechaj mi będzie wolno potraktować głos dr Kopczyńskiej i wypowiedź dra Golińskiego. W pierwszym wypadku odczuwam potrzebę kilku sprostowań, w drugim — o tym za chwilę. Dr Kopczyńska przedstawiła kilka zasadniczych wątpliwości dotyczących sprawy narratora w *Panu Tadeuszu* oraz sposobów analizowania toku wersyfikacyjnego poematu przez podpisanego. Zdaniem dyskusantki narracja tylko wtedy zmienia się wyraźnie, jeżeli zmienia się osoba narratora: „narracja toczy się już z innych, odmiennych pozycji, [...] tym samym zmienia się osoba narratora” (podkreślenie K. W.).

Bardzo mi przykro, ale z takim, czysto formalistycznym wyznacznikiem zmienności narracji nie mogę się zgodzić, ponieważ jest to po prostu wyznacznik niezgodny z prawdą empiryczną. Narrator od strony owego wyznacznika może być jeden i ten sam, tak jest w *Panu Tadeuszu*, a jednocześnie realizować odmienne możliwości narracyjne, i tak jest również w *Panu Tadeuszu*. Stąd jakże charakterystyczne nieporozumienie przy *Marii* Malczewskiego! W moim przekonaniu odpowiedni urywek był i pozostaje — „dowodem zmienności postaw narratora w tym poemacie. Moim zdaniem [dr Kopczyńskiej] fragment ten nie zawiera w sobie momentów, świadczących o występowaniu coraz to innych narratorów” (znów podkreślam). Bo wcale tam nie ma i być nie musi „coraz to innych narratorów”, daremnie ich szukać, a jednak punkt widzenia opowiadacza ulega nieustannej zmianie. Odwołując się do metafory: dr Kopczyńska twierdzi, że w wielkim spektaklu narracyjnym jeden i ten sam aktor nie może grać kilku ról po sobie, nie może ich grać przemienne, tylko wbrew afiszowi teatralnemu szuka odrębnego nazwiska do każdej z owych ról.

Zgadzam się natomiast z twierdzeniem, że chcąc uściślić owe odmienne role, należy przeprowadzić ich analizę lingwistyczną, co nie zostało w mojej książce zrobione. Ten brak precyzji interpretacyjnej należy usunąć.

Jeżeli chodzi o sprawę wiersza i sposobów interpretacji toku wersyfikacyjnego — by nie przeciągać nadmiernie tego głosu, powiem krótko: cała różnica między

nami sprowadza się do różnicy w charakterze użytych narzędzi interpretacyjnych. Mój adwersarz zakłada, że jedynym narzędziem jest statystyka. Ja zaś posłużyłem się narzędziami pochodzącymi z *Teorii wiersza polskiego* Marii Dłuskiej (w chwili spisywania tej odpowiedzi posłużyłem się ostatnimi książkami Adama Ważyka) i w przyszłości skłonny byłbym postępować identycznie. Być może, iż jest to różnica minimalna, być może, iż jest zasadnicza, a trudność wzajemnego porozumienia zależy od rozmiarów tej różnicy.

Wypowiedź tekstologiczną dra Golińskiego odkładam na sam koniec — właśnie ze względu na jej wagę. Jestem głęboko przeświadczony, że dyskusję na temat zgłoszonych przez dra Golińskiego wątpliwości należałoby rozszerzyć i oddzielnie przeprowadzić. Dlaczego? Po pierwsze — ponieważ nie umiem zająć stanowiska wobec niejednego z problemów postawionych przez badacza o tak doskonałym przygotowaniu filologicznym. Biorę przykład: czy intencja twórcza oznacza to samo, co wola autorska? Chyba nie, i sam dr Goliński doskonale pokazuje na przykładzie odrzuconego przez Mickiewicza zakończenia księgi III, jak intencja twórcza może wejść w kolizję z wolą autora. Powtarzam wszakże — nie wiem.

Nie po raz pierwszy (i zapewne nie po raz ostatni) określenie intencja twórcza wprowadzone do definicji tekstu budzi niepokój. I znów bez bardzo dokładnego wyłożenia u strony przeciwnej argumentów, dla których określenie to budzi niepokój, trudno się bronić czy precyzyjniej uzasadniać swój pogląd. Sam niepokój nie jest bowiem argumentem naukowym.

Przypuszczam, że krzyżują się tutaj dwa punkty widzenia. Ze stanowiska potrzeb tekstologa-wydawcy pojęcie intencji twórczej nie jest konieczne, obejdzie się on bez niego. Ze stanowiska potrzeb tekstologa-interpretatora, który jako pewną całość do zbadania traktuje zarówno to, co autor uznał i przekazał definitywnie, jak to, co zamierzał i odrzucił, jest to pojęcie — moim zdaniem — wręcz niezbędne. Więcej. Tekstologowie pierwszego typu jakże często nim się posługują, tyle że pod maską, że anonimowo. W szerszej dyskusji gotów jestem to udowodnić, także i dlatego do niej zapraszam. A jeżeli nawet te dwa punkty widzenia się mieszają, jeżeli zatrzymamy zbyt wyraźną między nimi granicę, nic nie szkodzi. Zarówno duże, jak małe postępy w nauce wtedy powstają, kiedy do sąsiadów otwiera się furtki.

Cóż jeszcze? Poprawka: zamiast utrwalenia autorskiego — „utrwalania (w sensie wielu utrważeń) autorskiego”, jak najbardziej trafna. Dziękuję.

Dziękuję ponownie za całą odbytą dyskusję, i jako ten, który ma z niej głównie skorzystać, przyrzekam nie zmarnować zarówno sądów i propozycji, o których mówiłem, jak tych, które milcząco przyjmuję do wiadomości.

Kazimierz Wyka

Bogdan Zakrzewski, „TYGODNIK LITERACKI”. 1838—1845. ZARYS MONOGRAFICZNY. (Warszawa 1963). Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 236, 4 nlb. Polska Akademia Nauk — Instytut Badań Literackich. „Historia i Teoria Literatury”. Studia. Komitet Redakcyjny: Julian Krzyżanowski, Kazimierz Wyka, Stefan Żółkiewski. Sekretarz Komitetu Redakcyjnego: Aniela Piorunowa. Seria: „Historia Literatury”. 5. Redakcja serii: Maria Janion, Jan Kott, Zofia Szymdtowa.

Praca Bogdana Zakrzewskiego pomyślana była pierwotnie — jak komunikuje autor — w postaci obszernego wstępu-przewodnika do przygotowywanej przezeń na początku lat pięćdziesiątych antologii „Tygodnika Literackiego”. Stanowiła ona