

Zbigniew Nowak

"Z historii i teorii literatury", seria trzecia, Konrad Górski, Warszawa 1971, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 344 + errata na wklejce : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/1, 386-392

1973

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Konrad Górski, *Z HISTORII I TEORII LITERATURY*. Seria trzecia. Warszawa (1971). Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 344 + errata na wklejce.

Nowy tom studiów Konrada Górskiego — podobnie jak tomy poprzednie¹ — obok prac o charakterze syntetycznym zawiera szczegółowe prace historycznoliterackie, tekstologiczne i językoznawcze. Znamiennej cechą studiów Górskiego — bez względu na to, jakiej one dziedziny dotyczą — jest ich orientacja teoretyczna, przejawiająca się bądź we wstępnej refleksji nad poruszaną problematyką literacką, bądź w końcowych uogólnieniach. Spotykamy zresztą osobne przyczynki teoretyczne, jak szkic o znaczeniach terminu „tekst” czy szkic o zwierzęciu jako symbolu literackim.

Na serię 3 złożyły się studia powstałe głównie w latach 1960—1970. Ich znakomita większość — podobnie jak to było w tomach ogłoszonych wcześniej — poświęcona została Mickiewiczowi i literaturze romantycznej. W nowej serii nie znajdziemy natomiast literatury renesansowej, jeśli nie liczyć niewielkiego szkicu pt. *Prolegomena do zarysu historii literatury polskiej XVI wieku*, stanowiącego projekt zamierzonego dzieła.

Ze studiów mickiewiczowskich wyróżnia się *Interpunkcja w „Panu Tadeuszu”*. Autor rozprawę — zanim poddał szczegółowej analizie przestankowanie *Pana Tadeusza* — zajął się zwyczajami interpunkcyjnymi praktykowanymi w literaturze polskiej w drugiej połowie XVIII i pierwszej połowie XIX wieku. Okazało się, że w tekstach prozaicznych i wierszowanych pochodzących z tego czasu spotykamy interpunkcję retoryczno-intonacyjną. Była ona stosowana nie tylko w praktyce piśmarniczej: doczekała się także kodyfikacji pod piórem Onufrego Kopczyńskiego. Interpunkcji typu retoryczno-intonacyjnego — głosi Górski — nie wolno dyskwalifikować z tego powodu, że różni się ona w sposób zasadniczy od przestankowania dziś obowiązującego. W szczególności nie można tak postępować z przestankowaniem *Pana Tadeusza* ukształtowanym według prawideł retoryczno-intonacyjnych. Toteż Górski wysnuwa wniosek (już zresztą zrealizowany przez niego w edycji krytycznej *Pana Tadeusza* w t. 4 *Dzieł wszystkich* Mickiewicza z r. 1969), by zachować owo swoiste Mickiewiczowskie przestankowanie.

Omawiana rozprawa nie ogranicza się tylko do wspomnianego problemu tekstologicznego; ma bowiem także sens ogólniejszy: wydobywa na jaw pewną właściwość dawniejszej literatury, właściwość, której nie wolno pomijać w decyzjach edytorskich i, w konsekwencji, w badaniach warstwy brzmieniowej tekstów literackich². Dodajmy, że nasuwa się tu jednak problem natury — by tak powiedzieć — dydaktyczno-społecznej. Respektowanie interpunkcji retoryczno-intonacyjnej, znamiennej dla literatury polskiej do okresu romantyzmu włącznie, będzie aktualne w edycjach o charakterze ściśle naukowym, tj. krytycznych. Bo np. w wydaniach popularnonaukowych czy szkolnych należałoby dokonywać modernizacji przestanko-

¹ *Z historii i teorii literatury*. [Seria pierwsza]. Wrocław 1959. (Zob. Z. Stefanowska, rec. w: „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1); *Z historii i teorii literatury*. Seria druga. Warszawa 1964. (Zob. Z. J. Nowak, rec. w: jw., 1966, z. 4).

² Do sprawy tej Górski powrócił w artykule *O wydaniu krytycznym „Pana Tadeusza” głos edytora* („Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 331 n.) podkreślając potrzebę opracowania dziejów interpunkcji polskiej, jak w ogóle interpunkcji języków kręgu europejskiego. Okazało się np., że nawet filologowie klasycyści takiej historii interpunkcji nie mają. Zob. też K. Górski, *Zagadnienie interpunkcji w wydaniach klasyków polskich*. „Biuletyn Polonistyczny” 1971, z. 42.

wania — z uwagi na masowego odbiorcę, który w tekstach klasyków widzi pewien wzór czy może obowiązującą normę językową.

Artykułem *Czas powstania I części „Dziadów”* Górski włączył się do trwającej już od kilkudziesięciu lat dyskusji nad tą kwestią. Mianowicie nawiązał do dawnej hipotezy Józefa Ujejskiego³, który datował cz. I na przełom lat 1822 i 1823, widząc w niej rodzaj dokomponowanej przez poetę ekspozycji w stosunku do powstałych wcześniej części II i IV. Hipotezę Ujejskiego uzasadnia Górski argumentami zaczerpniętymi z porównania pewnych motywów cz. IV i I: choćby stosunek duchowieństwa do obrzędu „dziadów”, predestynacja miłosna itp. Np. motyw ostatni występuje co prawda w cz. IV, ale dopiero w cz. I osiąga on rangę powszechnego prawa działającego w naturze i świecie ludzkim. Jesteśmy więc w tym wypadku świadkami wyraźnego rozwoju pewnej koncepcji poetyckiej. Argumentację tę dopełnia jeszcze jeden szczegół: otóż fragmenty opery Webera *Wolny strzelec* — m. in. *Chor der Jäger* (z aktu III), który był wzorem dla *Pieśni strzelca* z I cz. *Dziadów* — Mickiewicz mógł poznać w 1823 roku. Tak więc hipoteza Ujejskiego na temat czasu powstania I cz. *Dziadów* — w świetle nowej argumentacji Górskiego — nabiera cechy jeśli nie pewności, to znacznego prawdopodobieństwa⁴.

Odnotujmy dalej całą grupę studiów, które wyrosły na marginesie trwającej od lat pracy nad *Słownikiem języka Adama Mickiewicza*. Są to przede wszystkim przyczynki poświęcone leksyce Mickiewiczowskiej, przy czym Górski wydobywa zwłaszcza relikty staropolszczyzny, zapowiadając dalsze swe dociekania nad tą kwestią (s. 283).

Słownik języka Adama Mickiewicza nie tylko ułatwia dogłębne poznanie właściwości języka autora *Pana Tadeusza*; pozwala także wniknąć w Mickiewiczowski świat poetycki. Dlaczego to np. bohaterka wiersza *Do M**** gra na „arfie”, a nie na fortepianie, skoro Maryla Wereszczakówna, pierwowzór bohaterki, posługiwała się właśnie tym drugim instrumentem. By odpowiedzieć na to pytanie, Górski przedstawia czytelnikowi dzieje wyrazu „harfa (arfa)” w języku polskim i w tekstach poetyckich Mickiewicza, biorąc również pod uwagę ówczesną konwencję literacką, wywodzącą się z angielskiej romantyki, konwencję, w której harfa jako pewien poetycki rekwizyt miała doniosłe znaczenie. Na podstawie leksykalnej, danej przez *Słownik języka Adama Mickiewicza*, oparty jest inny jeszcze artykuł: *Jak Mickiewicz nazywał swą domową ojczyznę?* Otrzymujemy tu w pełni udokumentowaną odpowiedź na to pytanie.

Z kilku prac poświęconych Słowackiemu wyróżnić należy rozprawę pt. *Adresatka „Rozłączenia”*. Podejmuje tu Górski roztrząsany od r. 1940 (tj. od wystąpienia Eugeniusza Kucharskiego) problem — do kogo wiersz *Rozłączenie* jest skierowany: do matki poety czy do Marii Wodzińskiej? Dawniejsi badacze nie mieli wątpliwości, że do Wodzińskiej. Dopiero Kucharski podniósł okoliczność, że tylko matka

³ J. Ujejski, *Porządek i czas powstania „Dziadów” młodzieńczych*. „Ruch Literacki” 1928, nr 9.

⁴ Ostatnio za hipotezą Ujejskiego opowiedziała się także Z. Stefanowska („Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1, s. 355): za takim domniemaniem — jak pisze — przemawia „wzgląd wcale niebłahy, że stosunkowo prosto godzi wszystkie fakty i świadectwa dokumentów (m. in. pozwala uniknąć chronologicznych łamańców weberowskich)”. Tak więc nie utrzymałaby się teza S. Pigonia (*Formowanie „Dziadów” części drugiej. Rekonstrukcja genetyczna*. W: *Wiązanka historycznoliteracka*. Warszawa 1969, s. 105), że nad cz. I *Dziadów* pracował poeta w 1821 r. (może w styczniu), a potem ponownie w styczniu 1823.

poety nie mogłaby sobie wyobrazić krajobrazu szwajcarskiego, o którym w wierszu jest mowa. Bo Wodzińska, jako mieszkanka Genewy, doskonale przecież знаła pejzaż nad Lemanem. A więc adresatką *Rozłączenia* była Salomea Bécu.

Za przypuszczeniem Kucharskiego opowiedzieli się Juliusz Kleiner i Czesław Zgorzelski⁵. Odmienne stanowisko zajął Górski, wysuwając rozmaite argumenty; wśród nich na szczególną uwagę zasługują te, w których zestawia on *Rozłączenie* z późniejszymi utworami Słowackiego, z nie dokończonym listem poetyckim *Z Nilu. Do **** oraz z dygresją w II pieśni *Beniowskiego*. W obu tych utworach Górski widzi napomknienia o Wodzińskiej, mające stanowić echa *Rozłączenia*.

Z wywodami Górskiego polemizowali Wiktor Weintraub i Czesław Zgorzelski⁶, przychyłając się do tezy Kucharskiego i Kleinera. Nie sposób tutaj referować całej tej pasjonującej dyskusji, dostępnej zresztą łatwo na łamach „Pamiętnika Literackiego” i częściowo w omawianym przez nas tomie. Wydobyć z niej wszakże należy nową propozycję metodologiczną Górskiego, który operując narzędziem aluzji, a więc kategorii tak ważnej dla Słowackiego, usiłuje odnaleźć w jego późniejszej twórczości aluzyjne nawiązania do *Rozłączenia* i stwarza w ten sposób kontekst literacki, mający ułatwić rozwiązanie zagadki. Czy metoda ta doprowadziła do ostatecznego zwycięstwa tezy o Wodzińskiej jako adresatce *Rozłączenia*? Można w to wątpić. A to dlatego, że owa metoda równie dobrze dostarcza argumentu dla tezy przeciwnej.

Spróbujmy spojrzeć na *Rozłączenie* w kontekście wcześniejszej twórczości poetyckiej Słowackiego. Chodzi mianowicie o wiersz pt. *Matka do syna*, datowany: „Krzemieniec, 1829 r.”, a pisany zapewne tuż przed wyjazdem poety do Warszawy, z końcem stycznia owego roku⁷. Podmiot liryczny zwraca się ze słowami pożegnania i błogosławieństwa do odjeżdżającego syna, który wstępuje „teraz w trudną życia drogę”. W obcych krajach syn, gdy go nawiedzi uczucie osamotnienia, winien choć myślać wracać „w ojczyście krainy” i wspominać rodzinę i dom, w którym spędził lata dzieciinne. A wtedy „I matka, która zniosła smutek rozłączenia, / Czyliż także nie zyska miłości wspomnienia?” (podkreśl. Z. J. Nowak). Brzmia tutaj te same motywy słowne, które spotykamy w pierwszej zwrotce *Rozłączenia*. Czy nie można by w utworze szwajcarskim upartywać pewnej aluzji do utworu krzemienieckiego? To znaczy: czy nie można by w *Rozłączeniu* widzieć poetyckiej realizacji prośby matczynej, przekazanej Słowackiemu w ważnym momencie życiowym, a więc prośby, o której mógł nieraz pamiętać? Z tego punktu widzenia adresatką *Rozłączenia* byłaby matka, nie Maria Wodzińska.

Wysuwając taki argument, pamiętamy oczywiście, że utwór krzemieniecki — jak głosi jego wydawca⁸ — jest niepewnego autorstwa; że, być może, autorką wiersza jest matka poety. Dodajmy od razu, iż to nie podważa naszego argumentu. Bo Słowacki mógł tym bardziej pamiętać o prośbie matki, skoro była mu przekazana w formie poetyckiego utworu.

⁵ J. Kleiner, *Słowacki*. Łódź 1947, s. 94 i 297. Tu wiadomość o twierdzeniu Kucharskiego. — Cz. Zgorzelski, *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia*. Lublin 1961, s. 208 n.

⁶ Zob. „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 2, s. 491—504, a także s. 505—512: K. Górski, *Odpowiedź prof. prof. Weintraubowi i Zgorzelskiemu*.

⁷ *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Opracował E. Sawrymowicz. Wrocław 1960, s. 76.

⁸ Zob. J. Ujejski, wstęp do t. 8 *Dzieł wszystkich Słowackiego* (Wrocław 1958, s. 16).

Nie ukrywamy jednak, że i nasza argumentacja, choć tak ponętna, obraca się w sferze przypuszczeń. W tej sytuacji wypadnie powtórzyć słowa Górskiego, które można by traktować jako zamknięcie dyskusji: „Nie ma dwóch zdań, że na podstawie analizy samego tekstu — dylematu: matka czy Maria, rozstrzygnąć się nie da. Tu by mogło zadecydować tylko odkrycie jakiegoś jednoznacznego świadectwa historycznego, jak to było w wypadku wiersza Mickiewicza do Konstantego Rdułtowskiego. Może się kiedyś takie świadectwo dotyczące *Rozłączenia* odnajdzie” (s. 72). Do arcyciśnej konkluzji dopisać by warto głosem tej treści: że cała dyskusja nie jest tylko popisem zręczności uczestników; że ma ona głębszy sens, bo — jak się zdaje — dla pełnego estetycznego odbioru utworu szwajcarskiego nie bez znaczenia jest wiedza, kto jest jego adresatką, matka czy kochanka. Nie można powiedzieć, by pewna wieloznaczność utworu pod tym względem była jego walem.

Epoki romantycznej dotyczy również — siłą rzeczy — rozprawa pt. *Juliusz Kleiner jako historyk literatury*. Zostały w niej omówione w sposób wyczerpujący badania Kleiner nad Krasieńskim, Słowackim i Mickiewiczem, przy czym pewnej krytyce poddano skłonność Kleiner do psychologizmu i biografizmu, a także i to, że jako badacz Słowackiego nie doceniał on roli, jaką w praktyce romantycznej odgrywała kategoria aluzji. Otrzymaliśmy w ten sposób wizerunek historyka literatury analogiczny do wizerunku Kleiner jako teoretyka literatury⁹.

Rozprawa *Sienkiewicz — klasyk języka polskiego* traktuje o artystycznej funkcji niektórych cech języka autora *Trylogii*, przede wszystkim zaś o roli, jaką w jego powieściach pełni archaizacja. Na szczególną uwagę zasługują wnikliwe spostrzeżenia dotyczące pokrewieństw stylistyki Sienkiewiczowskiej ze stylistyką romantyczną, zwłaszcza Mickiewiczowską.

W serii 3 *Z historii i teorii literatury* spotykamy także problematykę, która jest bezpośrednim nawiązaniem do studiów ogłoszonych już w seriach poprzednich. Tak więc rozprawa pt. *Onomastyka w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Zarys problematyki* staje obok *Onomastyki Mickiewicza* z serii 2. W nowej rozprawie Górski rozpatruje najpierw w sposób szczegółowy funkcje, jakie może pełnić onomastyka w dziele literackim, przy czym wyszedł od rozróżnienia dwóch punktów widzenia, które badacz może przyjąć wobec onomastyki: językoznawczego i literackiego. W rezultacie doszedł do wniosku, że „badanie onomastyki ze stanowiska literackiego polega na ustaleniu funkcji artystycznej, jaką pełni użyte przez pisarza imię własne, czy to stworzone przez niego, czy przyjęte skądkolwiek” (s. 132). Z kolei następuje przegląd problematyki onomastycznej w literaturze romantyzmu, pozytywizmu i Młodej Polski. Interesujące zwłaszcza jest omówienie starej tradycji literackiej — posługiwania się nazwiskami znaczącymi. Badacz nie zapomina także o uwarunkowaniach społecznych onomastyki literackiej: podkreśla, że „w wyniku ogromnych przemian społecznych, które się w Polsce dokonały, i przemieszania się ze sobą w warstwie inteligentkiej ludzi o najrozmaitszym pochodzeniu stanowym i klasowym — charakterystyka czyjejs przynależności społecznej za pomocą nazwiska straciła aktualność i badania w tym zakresie mogą dotyczyć tylko dzieł literatury minionej” (s. 140).

Szkic pt. *Mickiewicz w aluzji literackiej Norwida* kontynuuje dawniejsze badania Górskiego nad kategorią aluzji. Szkic oparty jest na tekstach literackich;

⁹ S. Skwarczyńska, *Juliusz Kleiner jako metodolog i teoretyk literatury*. W: *Juliusz Kleiner. Księga zbiorowa o życiu i działalności*. Lublin 1961. Przedruk w: *Wokół teatru i literatury. (Studia i szkice)*. Warszawa 1970.

listy dostarczyły tylko materiału pomocniczego. Stosunek Norwida do Mickiewicza — stwierdza autor — przechodził różne fazy, ale zawsze młodszy poeta znajdował się pod urokiem twórczości Mickiewicza z okresu wileńsko-kowieńskiego; częste są u Norwida aluzje do *Dziadów* z tego właśnie okresu.

Górski już dawno zwrócił uwagę na to, że proza typu retorycznego była ongiś pewną sztuką, rozporządzającą bogatym zestawem środków artystycznych, i że — w konsekwencji — istnieje potrzeba badań nad tym zjawiskiem¹⁰. Wierny temu postulatowi, badacz dotknął zagadnienia owej tradycji retorycznej np. we wzmiankowanej już rozprawie o Sienkiewiczu, wskazując, że autor *Trylogii* chętnie budował okresy według wzoru antycznej retoryki, ilekroć sytuacji powieściowej towarzyszyło wzrastające napięcie uczuciowe.

Odnotujemy wreszcie ważniejsze problemy historycznoliterackie czekające na opracowanie, sygnalizowane w tej książce. Obok potrzeby analizy stosunku Norwida do Mickiewicza (s. 95) Górski podkreśla potrzebę opracowania recepcji *Nie-Boskiej komedii*, recepcji, która pokaże, ile kłopotu sprawiało — zwłaszcza współczesnym Krasińskiego — odczytanie skomplikowanych sensów owego dzieła (s. 90). Omawiając zaś problem charakteru narodowego w ocenach pisarzy, stwierdza Górski, że „odrodzenie Polski w 1918 roku dało powód do aktualizacji romantycznych poglądów na odrębność i wartość polskiego »ducha narodowego«, co się wyraziło w dziełach publicystycznych i literackich Antoniego Chołoniewskiego, Jana Karola Kochanowskiego, Artura Górskiego i wreszcie Stefana Żeromskiego (*Wista, Wiatr od morza*). Ten arcyciekawy »renesans« naszego romantyzmu nie znalazł dotąd swego historyka” (s. 13).

Tom zawiera ponadto szkice z zakresu historii kultury i szkice krytycznoliterackie. W tych pierwszych dotknięto np. problemu ciągłości kultury narodowej czy charakteru narodowego w świetle literatury; w tych drugich omówiono książki Edwarda Csató, Adama Grzymały-Siedleckiego i Marii Kasprowiczowej.

Na koniec naszego sprawozdania zauważmy, że dla serii 3 *Z historii i teorii literatury* znamieną jest złożona i zróżnicowana refleksja metodologiczna, która ujawnia się przede wszystkim w autobiografii naukowej Konrada Górskiego wygłoszonej na uroczystości pożegnania Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika z chwilą przejścia na emeryturę w roku 1965. Autobiografia ta przynosi obraz genezy i kształtowania się metodologii uczonego. Spróbujmy scharakteryzować ją w fazie obecnej.

Tak więc pierwszy rys tej metodologii to postawa ergocentryczna: wielokrotnie akcentuje Górski, że przedmiotem badania naukowoliterackiego jest „sam utwór jako dzieło sztuki” (s. 39); a dalej: „Poeci zostawiają nam w spadku nie swoje życie osobiste, które wyłącznie do nich należało, lecz swoje dzieła [...]” (s. 171).

Tendencji ergocentrycznej towarzyszy przekonanie, że specjalna rola w poznaniu dzieła literackiego przypada analizie językowej. W związku z powstawaniem po drugiej wojnie światowej licznych słowników języków autorskich w wielu krajach europejskich — Górski mówi nawet o pojawieniu się jakby nowego kierunku badań, który z dokumentacji językowej chciałby stworzyć podstawę do wszelkich sądów o literaturze (s. 296).

Tendencji ergocentrycznej towarzyszy także — co zrozumiałe — zdecydowana opozycja w stosunku do psychologizmu i biografizmu w badaniach literackich. Parokrotnie np. podkreśla Górski, że w wypadku stosowania metod tego rodzaju

¹⁰ K. Górski: *Poezja jako wyraz. (Próba teorii poezji)*. Toruń 1946, s. 84 n.; *Jakub Wujek jako pisarz*. W: *Z historii i teorii literatury*, [seria pierwsza], s. 64 n.

„obiektywny sens tekstu poetyckiego zatracą swą ponadosobową uniwersalność i narzuca się świadomości odbiorcy jako odzwierciedlenie jednostkowego historycznego faktu, a mianowicie — przeżycia osobistego samego poety” (s. 199). Mówiąc o tych sprawach Górski dokonał ważkiego rozróżnienia między badaniem pierwiastków autobiograficznych w dziele literackim a biografizmem. Wywód o tym godzien jest przytoczenia w całości z uwagi na swoją precyzję i doniosłość metodologiczną:

„Wykrywanie pokładów autobiograficznych w materiale fabularnym nie może samo w sobie budzić żadnych wątpliwości. Jeśli analizując składniki dzieła docieramy do takich czy innych jego źródeł, to nie ma powodu wyłączać z ich zakresu również osobistych doświadczeń poety wkomponowanych w fabułę. Jest to po prostu rekonstrukcja historyczna powstawania tekstu i nie ma nic wspólnego z psychogenezą. Ale w najbardziej nawet autobiograficznym utworze nie możemy identyfikować fikcyjnego bohatera (choćby był on maską poety) z twórcą dzieła. Ani Gustaw, ani Konrad nie są Mickiewiczem, a podobnie »dziecko z czarnymi oczami« czy Kordian nie są Słowackim” (s. 200).

Dla postawy metodologicznej Górskiego znamienne jest również, że przywiązuje on — i to nie od dzisiaj — dużą wagę do badań nad pierwiastkami filozoficznymi zawartymi w tekście literackim. Ale Górski zdaje sobie sprawę, że w badaniach tego rodzaju (np. dotyczących twórczości Kasprowicza) istnieje niebezpieczeństwo zbytnej racjonalizacji czy intelektualizacji problemów, które są przede wszystkim przedmiotem poetyckich wzruszeń o dużym napięciu (s. 162 i 174).

Trwa nadal zainteresowanie dla konwencji literackich, a więc pewnych ponadindywidualnych założeń milcząco przyjętych w danej epoce i stosowanych powszechnie przez pisarzy. Docieranie do owych założeń jest właśnie jednym z istotnych zadań badacza, który w ten sposób wydobywa swoiste cechy literatury dawniejszej, chroniąc się przed rzutowaniem pojęć sobie współczesnych w przeszłość. Pięknym przykładem takiej tendencji metodologicznej jest wymieniona już odkrywcza rozprawa o interpunkcji w *Panu Tadeuszu*. Ujawniła się ponadto owa tendencja w aprobacie dla stanowiska Edwarda Csató, który polemizował z interpretatorami Słowackiego przypisującymi mu własne widzenie rzeczywistości. Tego rodzaju praktyka dochodzi do głosu zwłaszcza we współczesnych inscenizacjach teatralnych, które jakże często są przykładami jaskrawej i najzupełniej dowolnej ingerencji reżysera w tekst utworu dramatycznego¹¹.

Górski nie zapomina, że kresem badania jest synteza. Mianowicie historia literatury winna być „obrazem życia literackiego, tj. zespołu procesów stwarzających kontekst historyczny, ukazujący powstanie i rolę danego zjawiska literackiego w ścisłym związku z innymi zjawiskami w określonym momencie dziejowym” (s. 26). Górski jest również świadom, że historia literatury dawniejszej nie może eliminować utworów, którym dzisiaj odmówilibyśmy miana literackich, ale które jednak „posiadają wartość ze stanowiska doskonalenia środków wyrazu językowego czy też odegrały doniosłą rolę w rozwoju pojęć odzwierciedlonych w utworach literackich” (s. 25).

Metodologia Górskiego kształtowała się w opozycji do formalizmu — dowodzi tego wspomniana już naukowa autobiografia. Także w aktualnej fazie tej metodologii wyczuwa się, że niejedno założenie zostało sformułowane w duchu polemiki

¹¹ Zdecydowany sprzeciw wobec takiej praktyki Górski formułował także w swych sprawozdaniach teatralnych — zob. np. *Na marginesie Toruńskiego Festiwalu Teatralnego*. „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 32.

z formalizmem. W ogóle charakterystycznym rysem owej metodologii (jak i całej książki) jest pewna polemiczność. Górski chętnie staje w szranki dyskusji naukowej, wierząc w pożytki, jakie z niej płyną, zwłaszcza jeśli idzie o metodologię.

Zbigniew Jerzy Nowak

Ireneusz Opacki, *POEZJA ROMANTYCZNYCH PRZEŁOMÓW. SZKICE*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1972. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 198, 2 nlb. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. Komitet redakcyjny: Janusz Sławiński (red. naczelny), Teresa Kostkiewiczowa (sekr. redakcji), Jan Trzynański. Tom XXVIII. Polska Akademia Nauk — Instytut Badań Literackich.

W tytule książki mowa o przełomach w liczbie mnogiej, Opacki zajmuje się bowiem dwoma przełomami, dwiema fazami w rozwoju polskiego romantyzmu, które umownie (dopuszczając znaczne indywidualne odstępstwa chronologiczne od granicznej daty: 1830) nazywa przed- i polistopadową. Okres pierwszy ujmuje w sposób bliski tradycyjnej koncepcji romantycznego przełomu, jako okres kryzysu całościowej wizji świata, konfliktu sumienia, tragicznych wyborów. Różnica w porównaniu z obiegowym w literaturze przedmiotu pojęciem przełomu romantycznego polega na tym, że według Opackiego jest to kryzys permanentny i konflikt — aż do lat przełomu następnego — nierozwiązalny. Drugi moment zwrotny to tzw. przełom mistyczny, a szerzej: zdominowanie poezji, zwłaszcza emigracyjnej, przez mesjanizm, czy jeszcze szerzej: przez historiozofię uznającą religijne motywacje procesu dziejowego, a umożliwiającą porządkowanie zjawisk w przejrzystym i wszystko ogarniającym systemie.

Książkę otwiera *Zamiast wstępu* — brawurowa analiza wiersza Słowackiego *Paryż*, pokaz sztuki interpretatorskiej Opackiego. Pierwsza zwrotka tego wiersza to opis miasta sprawdzalny i, jak dowodzi Opacki, dobrze umotywowany topograficznie, taki jednak opis, który podejmuje dominującą w pewnym momencie funkcję symboliczną: odwołuje się mianowicie do apokaliptycznej wizji smoka strącanego z niebiosów spisą św. Michała. Odczytanie swoje wspiera autor argumentem genetycznym: wpływem drzeworytu Dürera z cyklu *Apokalipsa* na ukształtowanie wizji poetyckiej Słowackiego. Jest to skojarzenie pomysłowe i sugestywne, brak mu jednak pełnej siły dowodowej, skoro nie ma pewności, czy Słowacki istotnie znał dzieło Dürera. Bezpieczniej może byłoby odwołać się do określonych konwencji ikonografii chrześcijańskiej. Apokaliptyczna wykładnia motywu smoka nie jest zapewne jedyną możliwą; obraz smoka wiąże się w wierszu z apostrofą do Paryża jako „Nowej Sodomy”, o mieszkańcach zaś Sodomy powiedziano: „Jad smoczy wino ich i trucizną zmię okrutną” (5 Moj. 32, 33); u Słowackiego — przypomnę — czytamy o „żądle oślinionym jadem”. Wreszcie spierać by się można z przypiskowo wyrażoną opinią Opackiego, że „Jakiegokolwiek odwołania do prawdziwego pejzażu paryskiego byłyby tu nie tylko niepotrzebne, ale i błędne” (s. 8). Owszem, sądzę, że próba identyfikacji punktu, z którego obserwowany jest pejzaż, może i niektórych obiektów, byłaby interesująca. Jeśliby np. uznać, że „blaskiem ozłocona wieża” ze zwrotki 1 tożsama jest z budynkiem, o którym mowa w zwrotce 9: „oto wież ostatki, / Gotyckim kunsztem ukształcona ściana”, można by się w owej wieży domyślać Tour St-Jacques, pozostałej po niedawno właśnie, za