

# Jan Józef Lipski

---

## Osobowość twórcza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/3, 167-188

---

1983

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.

JAN JÓZEF LIPSKI

## OSOBOWOŚĆ TWÓRCZA

Zagadnienie osobowości twórczej — niezwykle skomplikowane teoretycznie i metodologicznie — dziś zresztą nie budzące szerszego zainteresowania (poza niektórymi aspektami związanymi z psychologią głębi), zasługuje na awans i na renesans, a również na rehabilitację po budzących słuszne zastrzeżenia usiłowaniach psychologizmu — różnych szkół i orientacji — często rażących nas pewnym prymitywizmem, nawet w wykonaniu uczonych wysokiej klasy.

Cały kompleks zagadnień związanych z problemem osobowości twórczej wiąże się tradycyjnie, jakoś zazębia się, z kwestią uprawnień biografizmu w badaniach literackich. Rzeczywiście, można mówić o wielorakich zbieżnościach metodologicznych i merytorycznych, niemniej jednak chodzi o dwie bardzo różne sprawy.

Metoda biografistyczna polega na wyciąganiu z lektury analitycznej dzieła literackiego wniosków interpretacyjnych na podstawie danych biograficznych. Chodzi przy tym w praktyce o bardzo różnorodne dane biograficzne: od znajomości konkretnych wydarzeń i ich większych sekwencji (np. miłość do określonej kobiety, uczestnictwo pisarza w życiu społecznym), często bardzo drobiazgowej — aż po biografistycznie udowodnione kontakty pisarza z określonymi strukturami kulturowymi. Sam np. w tomie 1 mej monografii o Janie Kasproviczu przyjąłem za punkt wyjścia w procesie badawczym założenie, że poeta ten, wychodząc ze środowiska chłopskiego, mógł wynieść z niego kulturowo nabyte predyspozycje, niejednokrotnie głębiej zakorzenione w mentalności niż w dającej się dyskursywnie formułować świadomości, i przeniósł je w procesie twórczym do ogólnonarodowego dorobku kulturowego, wzbogacając w ten sposób ów dorobek o nowe, istotne czynniki. Drugim podobnym założeniem biografistycznym była hipoteza, że pisarz, który całe swe systematyczne wykształcenie, gimnazjalne i uniwersyteckie, zawdzięczał szkole pruskiej i uniwersytetom niemieckim, mógł znaleźć się w sytuacji pogranicznej, zdeterminowanej częściowo przez kulturę polską, a częściowo przez niemiecką. Oba te założenia, poparte oczywiście konkretnym materiałem historycznoliterackim, okazały się, jak sądzę, płodne

dla zrozumienia twórczości tego pisarza, a co więcej — pozwoliły na pewne uogólnienia związane z dynamiką historycznoliteracką okresu.

Nie będę tu oczywiście wyklądał zagadnień metodologicznych związanych z koniecznością oparcia się na tekstach samego pisarza — i jednocześnie interpretowania ich w odniesieniu do szerszych struktur światopoglądowych i innych kulturowych. Czytelnik ciekawy tych spraw może sięgnąć do tomu 1, a częściowo również do tomu 2 mej monografii o Kasprowiczu, gdzie znajdzie zastosowanie takiej metody, jak również pewne niezbędne do podjęcia takich usiłowań ustalenia teoretyczne. Za podstawowe założenie obu tomów przyjmowałem w każdym razie, że instancją decydującą jest tekst badanego poety, że interpretacja tego tekstu zawsze uwzględniać ma jego autonomię i integralność.

O niezbędności badań biograficznych do pełnej interpretacji tekstów literackich pisałem także w studium *Biografia a interpretacja* (opublikowanym w tomie 1 książki zbiorowej ofiarowanej K. Wyce). Tam również odsyłam zainteresowanego tymi problemami czytelnika.

Niemniej jednak zagadnienie osobowości twórczej w żaden sposób nie może być sprowadzone do użytku — choćby nawet najbardziej krytycznego, metodologicznie odpowiedzialnego i pełnego inwencji — jaki wolno zrobić z materiałów dostarczanych przez dane z życiorysu twórcy. Mimo wielu obszarów zbieżnych — chodzi o zupełnie inną problematykę, o inną płaszczyznę teoretycznych dociekań i badań. Zyciorys to nie osobowość, choć jego znajomość jest konieczna, gdy właśnie osobowość staje w centrum zainteresowań. I jak rozumiana osobowość?

Różnie te sprawy mogą być ujmowane — i każdy wybór teoretyczny wiąże się nie tylko z odmiennością dróg postępowania badawczego, ale dotyczy po prostu odmiennych sfer rzeczywistości.

Termin „osobowość” funkcjonuje zarówno w psychologii, filozofii — jak i używany jest w języku potocznym, w różnych rozumieniach, szczególnie w tym ostatnim wypadku z trudem poddających się próbom definicji.

Zadania dla historyka literatury związane z hasłem „osobowość pisarska” mogą być rozmaite. Wydaje się celowe choćby skatalogować je, m. in. po to, by w dalszym ciągu jakoś — choćby pobieżnie — rozdzielone nie wchodziły sobie w drogę.

Przede wszystkim „osobowość twórcza” oraz wężiej „osobowość artystyczna” i „pisarska” może to być „osobowość” w tym sensie, w jakim używają tego terminu psychologowie, jeśli w ogóle terminem tym — często świadomie unikany z uwagi na trudności metodologiczne, w tym definicyjne — posługują się; osobowość jednak opisywana ze względu na dominantę funkcji twórczej, w tym wypadku artystycznej. Jest to problematyka rozległa i, jak sądzę, metodologicznie poważna, należy jednak raczej do sfery psychologii niż historii literatury i wymaga szczególnych kompetencji. Charakter monografii twórczości Kasprowicza

nie pozwala brać w rachubę tego rodzaju ujęcia i rozpoczynania w związku z tym specjalnych badań wchodzących na obszar psychologii, tym bardziej że badania psychologiczne nad samym Kasprowiczem nigdy nie były prowadzone, a materiał, którym dziś rozporządzamy, jest chyba zbyt ubogi. Co zaś do użytku, jaki psycholog może zrobić z samej twórczości Kasprowicza — nie mam wyrobionego zdania, niemniej jednak zarzut popadnięcia w ten sposób w *circulus vitiosus*, co często bywa podnoszone w stosunku do psychologizmu, mogły mieć szczególnie mocne uzasadnienie.

Nb. jeden z ciekawszych w polskiej literaturze przedmiotu przykładów badań nad psychologią twórcy na podstawie jego twórczości — bardzo interesująca książka Stefana Baleya o Żeromskim — jest raczej ostrzeżeniem. Badacz ten, psycholog wysokiej klasy, potraktował twórczość autora *Popiołów* jako swego rodzaju materiał kliniczny, nie w pełni zdając sobie sprawę z tego rodzaju czynników, jak konwencja literacka, repertuar współczesnych Żeromskiemu prądów literackich, poetyka. W rezultacie obserwacje dotyczące perseweracyjności, synestezji itp., ciekawe dla historyka literatury (a nawet mogące mu wiele dać), są mimo wszystko nieporozumieniem.

Niewątpliwie pożyteczniejsze wydają się liczne na całym świecie próby posłużenia się aparaturą psychologii głębi, upraszczając: freudyzmu — dla interpretacji zarówno dzieła literackiego, jak i osobowości pisarza. Większość badaczy podejmujących ten temat nie zdawała sobie zresztą na ogół sprawy, w jakim stopniu przedmiotem ich interpretacji jest tekst, a w jakim osoba twórcy. Mimo to rezultaty bywają interesujące — i z pewnością nieobojętne dla historii literatury *sensu stricto*. Niemniej jednak nie o psychologię twórczości literackiej tu chodzi, nie o związek genetyczny między osobowością twórcy a jego literackim dziełem, w każdym razie na pierwszym planie.

We wstępnych rozważaniach przyjmijmy za punkt wyjścia przypadek modelowo najmniej skomplikowany, a więc taki, gdy autor jest twórcą zaledwie jednego utworu, jednego dzieła literackiego. Konstrukcja osobowości twórczej jest wówczas o tyle najprostsza, że przebiega wyłącznie w płaszczyźnie synchronii, aspekt diachronii nie występuje. Wyłączmy tu również zdarzające się przypadki, gdy w wyniku bardzo długotrwałej pracy nad utworem lub przepracowania go po latach dają się w utworze wyróżnić jakby warstwy, udaremniające jednolitą jego interpretację, którą jest w stanie umożliwić dopiero uwzględnienie perspektywy diachronicznej.

Analiza takiego utworu zawsze — lub powiedzmy ostrożniej: prawie zawsze — pozwala wyróżnić czynniki dające się ująć w kategoriach, którymi opisujemy osobowość lub przynajmniej pewne jej aspekty. Dla przykładu: czynnikami takimi są dane uzyskiwane przez badanie wyobraźni twórczej; dalej — przez badanie takich predylekcji stylistycz-

nych, które mogą być powiązane z określonymi cechami osobowości; elementów kompozycyjnych, których interpretacja może przebiegać na wzór interpretacji psychologicznej (czy analogicznie do niej) zachowań się ludzkich (w tym również zachowań się werbalnych). Repertuar jest tu szeroki — i oczywiście będzie wymagał w dalszych rozważaniach potraktowania nie tak wyrywkowego, uporządkowania, przede wszystkim uporządkowania teoretycznego.

Podstawowym jednak pytaniem (nim przejdziemy do innych, wielkiej wagi, choćby np. o język takich interpretacji, w jakim stopniu jest on językiem psychologii, a w jakim literaturoznawstwa — itd.) jest kwestia następująca: co za konstrukcja powstaje w rezultacie takich prób i badań? Czego (czy kogo) ona tyczy? Czy zdobywamy w ten sposób jakąś wiedzę o konkretnej osobie, a więc o pisarzu, czy też tworzymy konstrukcję, która jest tylko jeszcze jednym elementem w repertuarze pojęć teoretycznoliterackich? Ewentualnie staje również jeszcze jedno pytanie: czy związki między osobowością pisarza a „osobowością twórczą” — jeśli byłaby jedynie pojęciem z teorii literatury, sztuki lub szerzej: twórczości — są dowolne, czy też rządzą nimi jakieś prawidłowości? Czy wiedza o osobowości twórcy jest pomocna do stworzenia konstrukcji „osobowości twórczej” (i jakie byłyby ewentualnie uzasadnienia do takiego kojarzenia różnych ontologicznie dziedzin rzeczywistości) — lub odwrotnie? Na koniec jeszcze jedno, nie najmniej ważne pytanie: jaką pozycję ma zająć pojęcie „osobowości twórczej” w systemie pojęć teoretycznoliterackich i czy nie pokrywa się ono z którymś z pojęć już używanych lub może z którymś z nich wiąże się w sposób szczególny?

By odpowiedzieć na ten zbiór pytań, niezbędne są jednak pewne podstawowe ustalenia i przyjęcie pewnych teoretycznych założeń.

Otóż każde dzieło literackie — z wyjątkiem miniaturowych utworów lirycznych czy epickich, dających zbyt ubogi ilościowo materiał — zawiera elementy poddające się opisowi w kategoriach niezbędnych do stworzenia konstrukcji, którą nazwaliśmy „osobowością twórczą”. Im utwór obszerniejszy, a przede wszystkim im bogatszy wewnętrznie, tym większa szansa, że opis tego rodzaju nie będzie fragmentaryczny, że będzie stanowił całościową w przybliżeniu strukturę. Czas już uporządkować te elementy i aspekty, które są niezbędne lub pożądane, by taki opis poprawnie stworzyć.

Zacząć należy chyba od kategorii mniej może ważnej dla psychologa, lecz podstawowej dla badacza literatury, od wyobraźni twórczej. Wyobraźnia twórcza jest szczególnie konstytutywnym czynnikiem kształtującym dzieło literackie. Gdy piszę o „kształtowaniu”, nie chodzi mi bynajmniej o założenie, iż jest to zasada transcendentna wobec dzieła literackiego (choć skądinąd należy przypuszczać, że tak jest lub bywa), tym bardziej nie o to, że taka zasada transcendentna, jako właści-

wość osoby twórcy wykryta metodami pozaliterackimi, ma przesądzać o pewnych cechach dzieła. Przeciwnie: wyobraźnię twórczą w tu używanym rozumieniu konstruuje się wyłącznie na podstawie immanentnych danych tekstu, odczytuje się ją z tekstu w procesie interpretacyjnym dzieła. Jest to kategoria tycząca świata przedstawionego. Nie musi nas interesować, w jakim stopniu tak właśnie pisarz, osoba, strukturalizuje (świadomie lub — co chyba częstsze — spontanicznie) rzeczywiście swoją percepcję. Zadaniem jest co innego: przedstawienie prawidłowości i mechanizmów, według których świat ten jest zbudowany, prawidłowości i mechanizmów generujących świat przedstawiony. Wchodzi tu ogromna ilość możliwości tycząca wszystkich elementów świata przedstawionego. Po kolei więc:

D a n e z m y s ł o w e. Szczególnie bogatego materiału dostarcza warstwa obrazowa. Są dzieła (i pisarze) o uwydatniającej się wrażliwości kolorystycznej — w odróżnieniu od takich, których skala jest niemal wyłącznie walorowa — lub w ogóle mało plastyczna. U „kolorystów” zdarzają się predylekcje do różnych gam kolorystycznych i ich rodzajów, do harmonizacji i kontrastu czy różnorodnego, ale dającego się wyjaśnić operowania obydwoma możliwościami. Szczególnie w liryce — ale nie tylko — występuje wyraźna różnica między kolorystyką statyczną a dynamiczną, m. in. upodobaniem do powierzchniowej, zmiennej, opalizującej gry blasków i kolorów (Shelley, Słowacki w niektórych swych utworach, Tetmajer, po części Kasprowicz, w symbolistyczno-impresjonistycznym okresie). Wyobraźnia plastyczna bywa ponadto nastawiona na kontur, kreskę, czasem zaś na bryłę i wtedy czyta się w eseistyce o „rzeźbiarskości” obrazu. Itd. Podstawowym elementem wyobraźni artystycznej w tej dziedzinie jest też organizacja przestrzeni, od „płaskości” obrazu poczynając — poprzez różnorodne predylekcje w budowie przestrzeni jako elementu obrazowości (obok przestrzeni jako elementu nie tylko obrazowej, lecz również abstrakcyjnej budowy świata przedstawionego). Tu również należą predylekcje geometryzujące przestrzeń lub płaszczyznę: np. skłonność do wertykalnych lub horyzontalnych kompozycji przestrzennych, do kompozycji, w których istotną rolę odgrywa taka lub inna figura geometryczna, nie mówiąc już o organizowaniu przestrzeni na zasadzie zróżnicowania znaczącego (np. *sacrum* i *profanum*); to jednak wykracza już poza zagadnienie sensualnego organizowania przestrzeni. „Kameralność” i „kosmiczność” przestrzeni — dwa skrajne rodzaje wyobraźni — mają znaczenie nie mniejsze niż otwarte i zamknięte (czasami na zasadzie labiryntu) jej organizowanie.

To samo tyczy oczywiście — *mutatis mutandis* — innych jakości wyobrażeń zmysłowych: słuchowych, dotykowych *etc.*, o czym już nie warto się rozwodzić.

Jednym z czynników podstawowych dla konstrukcji osobowości twórczej jest widzenie i przeżywanie czasu, a tym samym ruchu. Uderzające

odmienności z tego punktu widzenia, np. między Proustem a Hemingwayem, mogą być ujmowane zarówno w kategoriach poetyki, stylistyki, analizy świata przedstawionego — jak i różnic zarysowujących się osobowości twórczych.

Preferencje tematyczne (które często nakładają się na wyobrażenie w zakresie doznań zmysłowych). Nie każdy wybór tematyczny jest istotny z punktu widzenia nas obchodzącego, ale wydaje się też, że żaden nie jest obojętny. Niemniej jednak nie merytoryczna zawartość tematyczna jest ciekawa, lecz raczej takie czynniki, jak np. obsesyjność, aura emocjonalna (ta ma przeważnie konkretne wyznaczniki stylistyczne), kategorie takie, jak „obcość” i „swojskość”. Szczególną rolę odgrywają tu mity wszelkiego rodzaju: od tradycyjnego repertuaru mitów antyku, orientu, chrześcijaństwa, dziejów Europy i Polski — aż po ten wielki obszar spraw, fabuł, ujęć, co do którego nie zawsze jest jasne, czy mamy do czynienia już ze zjawiskiem rangi mitu, czy może ze stereotypem, a więc raczej ułatwieniem o małej nośności znaczeniowej. Tu zresztą granice są i teoretycznie, i praktycznie niemożliwe do precyzyjnego wytyczenia.

Odwrotnością preferencji tematycznych jest zjawisko trudniejsze do uchwycenia: fobie tematyczne, unikanie tematu. Metodologicznie słuszna dyrektywa, że tekst tłumaczy się tym, co w nim można znaleźć, a nie tym, czego w nim brak, ma swe ograniczenia. Bywa tak wówczas, gdy tekst jest porównywalny tematycznie z tekstami innymi o podobnej zawartości (czasami: ze stanem świadomości społecznej w danym zakresie). Wówczas może się okazać, że jakiś element w analogicznych np. z punktu widzenia sfabularyzowanego tematu przekazach nie powtarza się. Nie sądzę, by można z tego było wyciągać daleko idące wnioski w stosunku do zagadnienia osobowości twórczej, z wyjątkiem jednak wypadków, gdy nie jest to jedyne pominięcie i jeśli pominięcia mają wspólny mianownik.

Z użytecznością kategorii wyborów tematycznych dla konstrukcji osobowości twórczej wiąże się, oczywiście, cała masa zagadnień szczegółowych, które mogą tu być wspomniane, chociaż ze względu na swą wieloaspektowość mogłyby sobie znaleźć również inne miejsce w tym uporządkowaniu. Należy tu więc np. zagadnienie dygresyjności w opowiadaniu lub opisie, świadczące o predylekcji, którą można sformułować w kategoriach opisu osobowości jako przeciwieństwo jednowątkowości nie wykazującej odchyień, a również zagadnienie przeciwstawienia detalicznego i syntetycznego opisu i opowiadania. Żartobliwie i zupełnie nienaukowo, a zarazem niebezpiecznie upraszczając sprawę, można powiedzieć, że dygresyjność i detaliczność w sumie mogą posłużyć do skonstruowania osobowości twórczej jako... gaduły, ze wszelkimi perspektywami psychologicznymi takiej „diagnozy”, aż do skonstruowania

w skrajnym przypadku paranoidalnej osobowości twórczej. Niekiedy tego rodzaju ujęcia też są w stanie to i owo wyjaśnić.

We wszystkich dotychczas rozwiniętych wyliczeniach czynników przydatnych do konstruowania osobowości twórczej widać wyraźnie, jak często znajdujemy się w bezpośrednim sąsiedztwie zagadnień stylistyki. Przypuszczam, że nie ma kategorii stylistycznej, która rozpoznana jako dominanta (lub przeciwnie, jako zjawisko akcydentalne) nie miałaby z tego punktu widzenia istotnego znaczenia. Metaforyczny bądź dosłowny sposób formułowania, brak równowagi między hipotaksą a parataksą, potoczność, codzienność języka, ze szczególnym uwzględnieniem leksyki — w przeciwstawieniu do barokizującego nadużywania obcych słów, terminów naukowych lub pseudonaukowych — wszystko to może okazać się materiałem o wielkiej przydatności do konstrukcji osobowości twórczej, zarazem jednak na tym obszarze właśnie widać wyraźnie zagrożenia, które czyhają przy podejmowaniu takich prób. Dwa są najistotniejsze: popadanie w tautologiczny banał — oraz (rzecz bardziej teoretycznie skomplikowana) niebezpieczne, bo trudne do uzasadnienia, nadużywanie konstrukcji osobowości twórczej budowanej na podstawie materiału, który tłumaczy się wyłącznie w granicach poetyki, konwencji i funkcjonalności dzieła oraz jego części i nie wymaga żadnych dodatkowych uzasadnień bądź dokonywania na nim operacji, nie będących niczym innym jak tworzeniem nowych bytów ponad metodologiczną potrzebę, wbrew „brzytwie Ockhama”.

Tautologiczny banał jest prosty do okazania. Mając do czynienia z utworem o wysokim stopniu metaforyzacji — można bez trudu przypisać osobowości twórczej „skłonność do metaforycznego ujmowania” myśli, przeżyć, świata. W zasadzie jest to zabieg poprawny: choćby dlatego, że osobowość twórcza to nie osobowość pisarza; być może nie ma on takich skłonności, ale akurat moda literacka, jego wyobrażenia o tym, czym jest literatura, itp. powodują, że niejako imituje on kogoś, kto by to robił z potrzeby wewnętrznej; nie wiemy zaś, czy autentyczność lub nieautentyczność, zgodność osobistych predylekcji z wytworem czy niezgodność odbija się na efekcie końcowym, na wytworze, dziele; raczej nie, tzn. niekoniecznie. Ale co to daje? Czy nie mamy tu do czynienia tylko z werbalnym przetworzeniem, stwarzającym mechanicznie nowy, zbędny byt?

Gdyby konstrukcja osobowości twórczej miała do tego się ograniczyć, na tym polegać — niewiele by przyszło z tego rodzaju operacji. Nowa kategoria ontologiczna teoretycznoliteracka konstytuowana byłaby przez prosty mechanizm przetworzeń językowych, na podstawie stwierdzeń dotyczących sfery stylistycznej dzieła — i prawdę mówiąc, niepotrzebny byłby tu żaden dodatkowy wysiłek interpretacyjny, wystarczyłoby mało skomplikowana maszyna przetwarzająca dane — a rezultat



w niczym nie wzbogacały naszej wiedzy historycznoliterackiej, co najwyżej komplikowałyby strukturę analityczną i nie wychodził *de facto* poza konstatacje stylistyczne itp.

Niemniej jednak same już tylko takie zabiegi bywają pożyteczne i płodne, jeśli pamiętać o dwóch dyrektywach metodologicznych. Konstruowanie osobowości twórczej ma mały sens, jeśli operację wykonywa się na jednym utworze (w dodatku niezbyt obszernym). Pierwszą dyrektywą musi być rozpatrywanie tego rodzaju rezultatów, jak wyżej scharakteryzowane, w kontekście rezultatów innego rodzaju — i w kontekście, jeśli to możliwe, rezultatów osiągniętych na drodze analizy większej grupy utworów. Doprowadzić to może do daleko idących modyfikacji rezultatów prymarnych, które formułowane być mogą przez proste przekształcenia konstatacji stylistycznych itp. Dyrektywa druga, pierwszej pokrewna, każe konstruować osobowość twórczą jako pewną całość, analogiczną do „osobowości” w rozumieniu psychologii czy też pogranicza psychologii i filozofii. Jeśli przestrzega się tej dyrektywy, rezultaty prymarne również mogą ulec przekształceniom, a co ważniejsze — mogą okazać się znaczące.

Najistotniejsze jednak elementy konstrukcji osobowości twórczej znajdują się w innej płaszczyźnie, chociaż — co już wynika z akapitu poprzedniego — powiązania przeróżnych czynników, ich wzajemne uwarunkowanie się i modyfikowanie nie pozwalają któregokolwiek aspektu traktować w izolacji. Tymi podstawowymi elementami są: mentalność, światopogląd, właściwości charakterologiczne. Ten ostatni element wymaga zupełnie odrębnego omówienia.

Zacznijmy od światopoglądu. W zasadzie problematyka światopoglądowa nie tyczy osobowości twórczej. Światopogląd jest dającą się odczytać z dzieła literackiego mniej lub więcej ustrukturalizowaną intelektualną wizją świata, do pewnego stopnia — chociaż nie są to synonimy — jest systemem (ostrożniej: zbiorem) twierdzeń ogólnych o podstawowych problemach, którymi tradycyjnie zajmuje się filozofia. Wiedzę o światopoglądzie dzieła zawdzięczamy najczęściej — i jest to zarazem poziom najbardziej prymarny, często naiwny metodologicznie — warstwie dyskursywnej dzieła: wypowiedziom narratorskim, rozpoznaniu *porte-parole* wśród postaci, itd.

Ale wiedza ta bywa i bardziej pośrednia, wychodząc poza dyskursywne elementy dzieła. To, że świat przedstawiony jest taki a nie inny, że rządzą w nim takie a nie inne reguły, że zdarzenia układają się w sekwencje, które narzucają uogólnienia np. o losie człowieka lub zbiorowości, itd., itd. — wszystko to jest budulcem dla przedstawienia światopoglądu zawartego w dziele.

I tu jesteśmy już blisko — chociaż to jeszcze nie to — zagadnienia światopoglądu jako czynnika osobowości twórczej. Nie konkretne bowiem rozwiązania i propozycje są z tego punktu widzenia istotne, lecz

raczej określone tendencje. Historia filozofii np. nie poświęca uwagi — tak przynajmniej mi się zdaje — porządkowaniu systemów i idei filozoficznych z punktu widzenia osobowości twórczej i brak ten jest pewnym utrudnieniem dla niniejszych rozważań. Niemniej jednak trafiają się w tego rodzaju opracowaniach uwagi o różnorodnych stylach myślenia. Nie należy utożsamiać ich wprost z problemami osobowości twórczej — jesteśmy jednak już blisko. Różnice stylu myślenia, tak np. widoczne między egzystencjalizmem a pozytywizmem — przykłady zaś można by mnożyć — dają się ująć, jak sądzę, również w kategoriach opisu osobowościowego. Wtedy zawsze oczywiście mamy do czynienia nie z „pozytywizmem” i „egzystencjalizmem”, ale z konkretnymi tekstami, które służą nam za podstawę do konstruowania osobowości twórczej w kontekście wszelkich innych danych.

Jeśli przy tym pamiętać, że również dla skonstruowania modelu światopoglądowego odczytywanego z dzieła nie mniej istotny niż warstwa dyskursywna jest świat przedstawiony, reguły jego istnienia i funkcjonowania, które też mają swój „styl” — to związek badania światopoglądu dzieła literackiego z zadaniem skonstruowania osobowości twórczej będzie mniej więcej jasny.

W tych wszystkich jednak sprawach, tyjących określenia światopoglądu zawartego w dziele — i bardziej jeszcze jego „stylu”, „atmosfera” czy jak to nazwać — istotną trudność sprawia, że w szczególności elementy niedyskursywne, a ważne z punktu widzenia tu akurat nas interesującego, układają się w ten sposób, iż prawie zawsze gdzieś między nimi przebiega granica dzieląca to, co świadome — i co nieświadome; między treściami poddającymi się z większą lub mniejszą trudnością dyskursywnej werbalizacji, opisowi, a pewnymi nastawieniami czy predyspozycjami (określenia te umyślnie brane są z repertuaru słów, których używamy charakteryzując żywych, konkretnych ludzi) znacznie trudniej poddającymi się takiej werbalizacji. Jest to rezultatem tego, że zarówno u konkretnych osób — często w licznych grupach etnicznych, religijnych itp. — jak i w tekstach znaczną rolę obok elementów światopoglądowych odgrywają elementy mentalności, pod niektórymi względami pokrewne tym pierwszym, ale właśnie mniej zwerbalizowane, bardziej spontaniczne, w większym stopniu nieświadome.

Problematykę mentalności szerzej omówiłem w monografii o twórczości Kasprowicza (t. 1). Chodziło wówczas o hipotezę — którą, jak sądzę, udało mi się zweryfikować — że poeta wywodzący się ze środowiska chłopskiego na Kujawach nie tylko zużytkowywał w swej poezji doświadczenia i obserwacje wyniesione z domu i wsi rodzinnej, nie tylko można też wykryć u niego jako istotny czynnik twórczości relikty światopoglądu chłopskiego, właściwego tej warstwie w erze poprzedzającej głębokie zmiany, jakie przynieść miały procesy industrializacji i urbanizacji, rozkładające tradycyjną kulturę wsi w okresie kapitalizmu

(a i później zapewne, ale to nie mogło już być przedmiotem moich zainteresowań), lecz również rolę istotną gra w jego twórczości — miejscami, i zawsze w jakimś przetworzeniu — mentalność ówczesnego chłopca. Do bliższego sprecyzowania tej problematyki, raz już omówionej, nie będę tu wracał, odsyłając czytelnika do tomu I owej monografii. Poprzestaną na wyrażeniu przeświadczenia, że czynnik mentalności odgrywa rolę kluczową w próbach skonstruowania osobowości twórczej na podstawie tekstów literackich.

Można tu zadać pytanie, w jakim stopniu przy takich zabiegach i usiłowaniach badawczych podstawą jest naprawdę tekst literacki. Pytanie to zasadnicze, bez odpowiedzi na nie grozi po prostu chaos metodologiczny.

Otóż nie ma, jak sądzę, takich badań historycznoliterackich, które mogłyby naprawdę ograniczyć się i odnieść wyłącznie do tekstu. Im historia literatury jest bardziej historią literatury, im bardziej musi odejść od czystych modeli teoretycznoliterackich, tym jest to oczywistsze. Badanie związków między tekstami literackimi, dzięki któremu jesteśmy w stanie określić np. rozwój wersyfikacji, a już z większą trudnością i mniejszym prawdopodobieństwem adekwatności rozwój np. gatunków literackich — to ta część historii literatury, która jest bardziej może uhistorycznioną teorią literatury niż historią literatury *sensu stricto*. Ta ostatnia bada pewien wyróżniony fragment kultury — i nie może obyć się bez szerokiego uwzględnienia transcendentnego kontekstu, w którym literatura egzystuje. Jest to zarówno wymóg praktyki badawczej, jak i teoretyczna teza metodologiczna, o czym trudno tu się zbyt szeroko rozwodzić i nie sposób pokusić się o wyczerpanie, a nawet o dokładniejsze poruszenie problemu.

W każdym razie w świetle powyższych uwag zabieg wyróżnienia, wykrycia w tekstach poetyckich przejawów mentalności, np. chłopskiej, stanowi swego rodzaju komparatystykę, która jest wyjściem metodologicznym poza zaklęty krąg tekstów literackich. Wymaga to odwołania się w badaniach literackich do zjawisk spoza literatury, do takiej struktury, jaką jest ewentualnie „mentalność chłopska” (oczywiście określonej epoki) — i do porównywania, do śledzenia i interpretacyjnego wydobywania z tekstów literackich struktur analogicznych, identycznych układów treściowych, pokrewnych modelowo sytuacji, ocen, widzenia i przeżywania świata. Ułatwieniem w mej pracy nad skonstruowaniem porównawczego modelu mentalności chłopskiej była garść prac socjologów polskich i amerykańskich, którzy tej problematyce poświęcili swoją uwagę. Rozumie się jednak samo przez się, że takich modeli socjopsychologicznych jest wiele, chociaż większość nigdy nie była użytkowana przez historię literatury.

Jest zresztą wysoce prawdopodobne — i metodologicznie dopuszczalne — że czynniki mentalnościowe osobowości twórczej będą stanowiły

układ nie mający żadnego układu odniesienia w mentalności określonych grup społecznych. Być może, będą stanowiły układ indywidualny. Odpada wówczas problematyka komparatystyczna — a zarazem niezbędna jest większa ostrożność: brak w jakimś sensie obiektywnego układu odniesienia do określonej rzeczywistości psychosocjologicznej naraża w większym stopniu na dowolność. W psychologizycznym nurcie badań historycznoliterackich, modnych na przełomie XIX i XX w. i jeszcze w okresie międzywojennym — nurt ten zresztą bynajmniej nie wygasł, choć znalazł się na marginesach dzisiejszego literaturoznawstwa — ta dowolność konstrukcji czynników mentalności i innych „psychologicznych” była jednym z grzechów metodologicznych — i zarazem zwiększała atrakcyjność literacką prac historycznoliterackich. Trzeba dodać, że w nurcie tym — przynajmniej w jego klasycznym wydaniu — te mniej lub więcej dowolne konstrukcje (często zresztą pomysłowe i odznaczające się dużą wnikliwością) odnoszono do realnego podmiotu twórczego, do osobowości pisarza.

Warto zadać sobie pytanie — a posłużę się własnym doświadczeniem związanym z badaniami nad twórczością Kasprowicza — co jest punktem wyjścia do podjęcia takiej problematyki i jej często ukrytym, ale często też świadomym uzasadnieniem. Dla mnie takim punktem wyjścia były niewątpliwie dane biograficzne. Fakt chłopskiego pochodzenia Kasprowicza narzucał pewne pytania. W jakim stopniu pisarz urodzony i do pewnego czasu wychowany w chałupie kujawskiego chłopca wnosił do „wyższej” kultury „warstw oświeconych”, do ogólnonarodowego dorobku literatury elementy nowe, właściwe kulturze chłopskiej? Czy dotyczy to tylko tematyki i zakresu obserwacji życiowych — czy też sięga głębiej? Z pytań tych zrodziła się hipoteza, którą — jak miemam — umiałem zweryfikować (mogła być równie dobrze sfalsyfikowana, a więc była to hipoteza wywrotna). Sam fakt postawienia takiej hipotezy na podstawie danych biograficznych wiąże się raczej z zagadnieniami mechanizmów pracy naukowej, rodzenia się pomysłów i hipotez, niż z metodologią badań literackich *sensu stricto*.

Pytanie jednak, jak należałoby odnieść się do sytuacji, kiedy identyczna „mentalność” została odczytana z utworu pisarza, którego dane biograficzne w najmniejszej mierze nie nasuwają takiej możliwości.

Prawdopodobieństwo takiego przypadku wydaje mi się bardzo małe. Czynniki mentalnościowe tym m. in. różnią się od światopoglądowych — trzeba zresztą dodać, że przeprowadzenie między nimi wyraźnej granicy jest bardzo trudne, z problemem tym borykałem się z miernym powodzeniem w tomie 1 mej pracy o Kasprowiczu — iż należą w osobowości ludzkiej raczej do jej nieświadomego obszaru, a w każdym razie rozważane w swej czystej formie są w znikomym stopniu uświadamiane. Tym mniejsze prawdopodobieństwo, by mogły być przez autora kontrolowane, a więc i symulowane, nie spełniając zaś tego warunku nie mają

szans pojawienia się w twórczości bez określonej przyczyny w biografii społecznej danego twórcy.

Trzeba jednak pamiętać też, że cokolwiek w psychologii człowieka lub w socjopsychologii zostało już teoretycznie lub opisowo ujęte — to może wejść do dzieła literackiego na zasadzie świadomej *mimesis*. Np. autor powieści chłopskiej może po przeczytaniu prac zajmujących się mentalnością chłopską tak konstruować swego narratora, by spełniał podstawowe wymagania, na podstawie których interpretator odczyta jego mentalność chłopską, mimo że autor mógł nigdy nie zetknąć się z chłopami tak blisko, by mógł być nieświadomym medium mentalności chłopskiej.

Wydaje się np., że niektórzy ambitniejsi autorzy powieści historycznych tworzą sobie konstrukcje — inna rzecz, że mało teoretycznie świadome — odrębnej mentalności historycznej. Znamienne jest, że krytyka po ukazaniu się *Czerwonych tarcz* Iwaszkiewicza formułowała prawie jednogłośnie tezę, iż Henryk Sandomierski jest w tej powieści człowiekiem raczej nam współczesnym. Mniejsza o racje i uzasadnienia tej tezy — tu interesuje nas, że w gruncie rzeczy postawiono zarzut, iż bohater nie jest nosicielem hipotetycznej mentalności historycznej, chociaż termin taki ani razu, jeśli pamiętam, nie został użyty.

W ogóle należy wspomnieć w trybie dygresji, że doszukiwanie się mechanizmów psychologicznych, znanych z potocznej obserwacji analitycznej lub prac naukowych, w tekście pochodzącym od narratora lub postaci oraz w tym fragmencie świata przedstawionego dzieła literackiego, który dotyczy psychologii postaci — jest niebezpieczne i zawodne, co nie znaczy, że bezwzględnie niedozwolone metodologicznie. Ciekawych materiałów może pod tym względem dostarczyć użytek robiony z freudyzmu i neofreudyzmu. Gdy próbuje się np. freudowskiej interpretacji postaci Szekspirowskich, ma ona większe lub mniejsze uzasadnienie, nie ma jednak w tym niczego dziwnego, że autor, genialny znawca człowieka, mógł tak właśnie skonstruować swe postaci posługując się doświadczeniem i obserwacją życiową, iż freudysta jest w stanie — słusznie lub nie — wykrywać w nich cechy, które go interesują, jak w żywych ludziach. To *nb.* w niczym nie posuwa naszej wiedzy o Szekspirze jako człowieku, poza stwierdzeniem, że był człowiekiem nad podziw bystrym — a wręcz błędem metodologicznym jest wpisywanie rezultatów na konto osoby autora. W historii literatury polskiej mamy zagadkę *Patuby* Irzykowskiego: w jakiej mierze był świadomy koncepcji Freuda, a w jakiej wymyślił je samodzielnie (na podstawie obserwacji empirycznej, intelektualnie przetworzonej aż do granic — i poza nie — paranaukowej teorii zachowań się i przeżyć).

Dziś w podobnych wypadkach mamy do czynienia raczej z literackim zastosowaniem freudyzmu, choć przecież nie można i w drugiej połowie XX w. wykluczyć samorodnego odkrycia teorii freudowskich

lub postfreudowskich przez pisarza. Wszystko to nakazuje szczególną ostrożność w formułowaniu tez przez badacza literatury, a tyczy *mutatis mutandis* wszelkich twierdzeń związanych z nieświadomymi elementami osobowości wykrywalnymi w dziele literackim. Mogą one być genetycznie — w relacji autor—dzieło — najzupełniej świadome i zarazem imitować w warstwie narracji lub monologu lirycznego nieświadomość (podświadomość) narratora.

Badacz tego rodzaju zjawisk musi wyraźnie postawić sobie pytanie: co bada. Inaczej: jaki status ontologiczny ma przedmiot takich jego badań. Jeszcze inaczej: w jakim stopniu pozostaje on w swych badaniach na immanentnym gruncie dzieła literackiego, którego podstawą, zarazem gwarancją metodologiczną jest tekst — a w jakim stopniu poza tekst wychodzi, by przesunąć swe zainteresowania, przynajmniej po części, na obszar wobec dzieła transcendentny, np. na osobę autora.

Nie sądzę, by dzieło literackie nie mogło być obiektem badań psychologicznych, których przedmiotem jest osoba autora. Nie ma jednostkowego wytworu ludzkiego, który nie może być traktowany jako dokument psychologiczny, może bogaty, może ubogi. Twierdzę zarazem, że próby tego rodzaju kończyły się zwykle większym lub mniejszym niepowodzeniem z naukowego punktu widzenia i były zasadniczym nieporozumieniem wynikającym z tego prostego faktu, że podejmujący je psychologowie nie mieli kompetencji teoretycznoliterackich i historycznoliterackich, w rezultacie czego konwencje literackie (gatunkowe, prądowe itd.) traktowali jako wiarygodny w swej spontaniczności materiał empiryczny. Dotychczasowe niepowodzenia nie są jednak teoretycznym dowodem niemożliwości takiego postępowania, a antypsychologistyczny argument o niepsychologiczności ontologicznej dzieła literackiego (np. według trybu krytyki fenomenologicznej lub formalistyczno-strukturalistycznej) ma, jak sądzę, ograniczony zakres ważności i nie przekreśla tezy o możliwości badań psychologicznych, dla których istotnym materiałem jest indywidualny wytwór ludzki. To jednak jest odrębną, skomplikowaną problematyką samą dla siebie. Konstrukcja „osobowości twórczej” nie ma z tym zagadnieniem nic wspólnego.

Jedną z tendencji współczesnego literaturoznawstwa — głównie teorii literatury — jest antyockhamowskie mnożenie bytów teoretycznoliterackich. Dziś już nawet mało wytrawny publicysta literacki będzie się rozwodzić nad podmiotem lirycznym, który w *Odzie do młodości* głosił entuzjastyczny solidaryzm pokoleniowy — i boi się tego, co jego dziadowie czynili wprost, bez żenady: przypisania tej postawy Adamowi Mickiewiczowi. Myślę, że jest to *per saldo* rezultatem autentycznego postępu literaturoznawstwa, a przede wszystkim teorii literatury, postępu w danym wypadku wyrażającego się nieco groteskowo, lecz nie bez uzasadnienia teoretycznego. Następnym krokiem będzie, jak sądzę, ponowne połączenie pozrywanych więzi łączących twórcę i dzieło, co po-

zwoli znów widzieć w dziele literackim — na innym już szczeblu świadomości teoretycznej — wytwór określonego człowieka, osobowości ludzkiej, z wieloma stąd płynącymi implikacjami. Widzę w tym zarówno postulat teoretyczny, jak i ideologiczny, co starałem się dokładniej nieco przedstawić w studium *Biografia a interpretacja*. W płaszczyźnie ideologicznej — zależy mi mianowicie, by przywrócić na tym odcinku wagę jednej z dominant światopoglądowych naszego kręgu kulturowego od czasu renesansu: przekonaniu o związku nie tylko fizycznym, sprawczym i genetycznym, lecz głębszym, między twórcą a wytworem, o tym, że twórczość jest w jednej ze swych podstawowych funkcji śladem człowieka, osobowości, indywidualności w historii, jego świadectwem i wyrazem (może w nieco innym rozumieniu niż Croceńskie). Jest to jednocześnie postulat przeciwstawienia się humanistyce bez nazwisk, bez osobowości, takim koncepcjom literatury, które gubią ludzką indywidualność. Jestem przeświadczony, że postulaty te są do pogodzenia ze stanem współczesnej humanistyki, w szczególności literaturoznawstwa, wymagają jednak nowych przeformułowań, które nie ignorowałyby przy okazji niczego, co jest teoretyczną zdobyczą ery antypsychologizmu i antybiografizmu; jest ona, niestety, zarazem erą odindywidualizowania historii literatury, a formułując ostrzej: jej dehumanizacji.

Wróćmy jednak do pytań o status ontologiczny „osobowości twórczej” — w takim rozumieniu tego terminu, jakie, jeszcze mgliście, zaczyna się wszakże rysować.

Przede wszystkim — nie można jej łączyć z narratorem (czy też podmiotem lirycznym). „Osobowość twórcza” nie jest osobowością narratora. To sprawa zapewne oczywista dla każdego literaturoznawcy, jeśli doda się jedno przyzwolenie metodologiczne: nic mianowicie nie stoi na przeszkodzie, by konstruując postać narratora na podstawie tekstu, posłużyć się elementami wyinterpretowanymi, które pozwolą zarysować osobowość twórczą narratora właśnie lub przynajmniej jej fragmenty. Narratorowi bowiem, jako immanentnemu dla dzieła podmiotowi narracji, można również przypisać osobowość twórczą. Ale tu o co innego chodzi. Narrator jest immanentnym składnikiem dzieła w tym samym sensie, w jakim jest nim każdy inny składnik — i tyczą go te same zasady i uprawnienia strategii pisarskiej co np. przestrzeni lub czasu wewnętrznego w dziele. Zagadnienie relacji osobowości twórczej i osobowości narratora stanąć musi, tak czy owak, na porządku dziennym, ale intencją metodologiczną jest oddzielenie tych dwóch spraw. Narrator jest po prostu częścią składową dzieła, należy do niego bez reszty. Narratorem współcześnie napisanej polskiej powieści może być równie dobrze człowiek z w. XIX, posiadający pod względem języka, obyczajowości, światopoglądu (nawet mentalności!) cechy człowieka w. XIX — jak i człowiek z XXI wieku. To wie każdy student poloni-

styki. Bez podstawowych ustaleń dotyczących narratora daremne są próby powiedzenia czegokolwiek o osobowości twórczej, której przypisujemy dzieło. Ale chodzi przecież o różne sfery rzeczywistości literackiej i różne jej poziomy.

Natomiast każde dzieło literackie posiada swego domniemanego twórcę (nie komplikujmy tu sprawy problemem twórczości zbiorowej, np. spółek autorskich; skądinąd np. wspólne powieści Heleny Boguszewskiej i Jerzego Kornackiego są tak pisane, że przy stosunkowo skromnej wiedzy warsztatowej można bez większego wysiłku wyróżnić fragmenty pióra jednej z tych dwóch osób; natomiast na oko rzecz biorąc wydaje się to co najmniej trudne, jeśli nie niemożliwe, wobec powieści Anny i Jerzego Kowalskich; ale nawet przypadek Boguszewskiej i Kornackiego nie uchyla problemu, że jakaś część wspólnych ich powieści jest rzeczywiście tworzona dwuosobowo, np. zapewne fabuła, kompozycja i wiele innych elementów). Mam tu na myśli oczywiście określoną kulturę literacką, tę, w której co najmniej od paru wieków żyjemy. Jest zagadnieniem otwartym i kontrowersyjnym, w jakim stopniu ta świadomość ma charakter uniwersalny (od którego wyjątki są odczuwane właśnie jako wyjątki, niemalże anomalie, modyfikujące świadomość recepcji). Niemniej jednak wydaje się ona jednym z konstytutywnych czynników odbioru literackiego w naszym kręgu kulturowym już od kilku stuleci lub dłużej.

Osobowość twórcza, o którą tu chodzi, ma być przypisana właśnie owemu domniemanemu twórcy, a więc niewiele ją łączy z konstrukcją narratora czy też podmiotu lirycznego (dygresja: ciekawe, że nie stworzono analogicznego terminu, choć jest nie mniej potrzebny, dla immanentnego w dziele literackim dramatycznym przekaziciela kwestii, a zarazem twórcy didaskaliów; to zapewne wpływ teatru, którego struktura i percepcja mają inny charakter niż w przypadku literatury „czystej”).

Jeszcze raz muszę powołać się na swe studium *Biografia a interpretacja*. Poruszyłem tam sprawę wagi, jaką ma dla utworu podpis autora: pod utworem, na karcie tytułowej, ewentualnie w innym miejscu. Jest to — przynajmniej w naszej kulturze literackiej — element o podstawowym znaczeniu. Z jednej strony wprowadza osobę autora w obręb tekstu literackiego, czyni ją integralnym składnikiem utworu. Z drugiej strony jest nazwą jednostkową, posiadającą określony desygnat w rzeczywistości transcendentnej wobec dzieła. Jest więc swego rodzaju łącznikiem, zwornikiem, *medium* między dwiema odrębnymi sferami rzeczywistości. Nie warto rozwodzić się nad tym, że ta nazwa jednostkowa ma zupełnie inny status i funkcję niż inne nazwy jednostkowe w dziele, choćby były one imionami i nazwiskami postaci historycznych. Fakt podpisywania utworów pseudonimami nic tu nie zmienia, chociaż nieco komplikuje obraz. Pseudonim bywa często znaczący (zwłaszcza w twór-



czości satyrycznej) i w ten sposób ściślej wiąże się z integralnym światem utworu literackiego — podobnych okoliczności zdarza się więcej. Ale, powtarzam, są to interesujące, lecz nie zasadnicze modyfikacje.

Nazwisko autora często bywa dla czytelnika, nawet wyrobionego, pustym dźwiękiem. Tak zdarza się przy debiutach. Ale i wówczas nie przestaje być elementem wiążącym rzeczywistość dzieła z rzeczywistością spoza dzieła. Jest określonym sygnałem osobowościowej genezy dzieła — w dzieło, na jego pograniczu z rzeczywistością literacką, włączonym. I jak każda nazwa — ma swą konotację, choćby ubogą lub tylko domyślną. A więc np. (jeśli to nie pierwszy utwór autora) włącza tekst w określony kontekst, inny od pozostałych możliwych kontekstów dzieła; dzieło bowiem zawsze czytamy „na tle” określonej konwencji literackiej, epoki historycznej, kultury narodowej (choćbyśmy o niej prawie nic nie wiedzieli). Praktyka historii literatury i krytyki literackiej, łączącej przeważnie dany utwór z innymi tego samego pióra, jest znacząca, choć na ogół nie bywa poddawana refleksji teoretycznej.

Otóż sądę, że „osobowość twórcza” jest to konstrukcja oparta na tekście literackim (tekstach literackich) podpisywanych tym samym nazwiskiem (pseudonimy traktujemy wówczas jako synonimy), posługująca się w swym podstawowym słowniku terminami właściwymi dla opisu osobowości stosowanego przez psychologię, choć zresztą również terminy urabiane na podstawie języka potocznej refleksji o osobowości są tu dopuszczalne bądź przeważają — byle spełniły minimum wymogów poprawności metodologicznej; a więc jest to wynik pracy interpretacyjnej na tekście lub tekstach (i o tyle nie wychodzi poza zakłętą krąg immanentnej zawartości dzieła lub dzieł literackich) przysądzany osobie autora, ale jako elementowi immanentnemu utworu wprowadzonemu przez podpis.

Skądinąd wydaje się wysoce prawdopodobne, że tak opisana osobowość twórcza okaże się bliźniaczo podobna do osobowości pisarza opisanej przez psychologa metodami właściwymi jego dyscyplinie. Nie jest to jednak ani pewne, ani konieczne, w pewnym sensie nie jest nawet pożądane, gdyż odmienność punktu wyjścia i różne uprzedmiotowienie badań zakłada co najmniej możliwość liczących się odmienności. A jeśli tak — postulatem metodologicznym musi być nakaz ostrożności przy próbach uzgadniania wyników tych dwóch rodzajów badań: psychologicznego nad osobą twórcy i literackiego (choćby posługującego się pojęciami znanymi psychologii) nad osobowością twórczą. Takie postawienie sprawy ma zresztą prostsze uzasadnienie, niż je daje puryzm metodologiczny. Pisarz, konkretna osoba, integralna, lecz złożona i wieloaspektowa osobowość, występuje w rozmaitych rolach społecznych, a żadna z nich nie jest bez znaczenia dla użytku, który robią badacze jego osobowości z materiału dostarczonego przez obserwację jego zachowań i interpretację jego wytworów.

Z naszego punktu widzenia chodzi o specyficzne wytwory, jakimi są dzieła literackie. Nie mogą one — po uwzględnieniu wszystkich zastrzeżeń i ograniczeń metodologicznych — być bez znaczenia i pozostać nie zauważone przez badacza osobowości człowieka, niemniej jednak pamiętać o tym, że wiążą się one z jedną z ról człowieka, i to bardzo specyficzną, musi pozostać jako dyrektywa metodologiczna. Badacza osobowości twórczej natomiast interesuje aspekt zwężony: dzieło czy też dzieła literackie są dla niego dokumentem podstawowym i do pewnego stopnia jedynym. Stąd stworzona przez badacza o kompetencjach psychologa konstrukcja osobowości twórcy nie musi pokrywać się z historycznoliteracką konstrukcją osobowości twórczej. Są co najwyżej porównywalne.

To pokrywanie się lub niepokrywanie się nie jest ani weryfikacją, ani falsyfikacją wyników historycznoliterackich w tej dziedzinie; tyczy innych zjawisk, można by rzec: zjawisk o różnym statusie ontologicznym, co nie wyklucza, że każdy z rezultatów tych badań może być interesujący, a nawet inspirujący dla kogoś podejmującego problem w drugiej dziedzinie. Co więcej — ewentualne rozbieżności mogą być materiałem o kapitalnym znaczeniu dla psychologii twórczości literackiej, co byłoby również wielką korzyścią poznawczą.

Czy w takim razie przez stworzenie tak właśnie rozumianego pojęcia osobowości twórczej — w jakikolwiek sposób zbliżyliśmy do siebie twórcę i dzieło, co, jak wyżej powiedziano, jest postulatem i metodologicznym, i ideologicznym autora monografii o Kasprowiczu — czy może stworzyliśmy po prostu jeszcze jedną immanentną dla dzieła literackiego konstrukcję teoretycznoliteracką w strukturze i tak już wielopiętrowej?

Wydaje się, iż jednak coś się w ten sposób realnie uzyskuje. M. in. to, że tak uformowana „osobowość twórcza” jest już konstrukcją porównywalną z osobowością twórcy jako konkretnego człowieka. Właśnie dwoistość funkcji nazwy autorskiej, wprowadzonej przy tytule lub pod tekstem, nazwy należącej zarazem do obydwu obszarów rzeczywistości łączącej je, jest tego gwarantem i uzasadnieniem.

Nie sposób nie zatrzymać się tu nad problemem konotacji tej nazwy. Problem nazw jednostkowych odznacza się pewną komplikacją semantyczną i ma już dziś bogatą literaturę przedmiotu (nie w dziedzinie literaturoznawstwa). W jakiejś części poświęciłem temu uwagę we wspomnianej już pracy *Biografia a interpretacja*. Tu chciałbym zatrzymać się na jednym tylko aspekcie tej konotacji, szczególnie interesującym z punktu widzenia naszych zadań.

„Jan Kasprowicz” jest mianowicie nazwą osobową, która niesie pewne minimum informacji. Pozwalają one umieścić dzieło w określonym kontekście utworów tegoż autora, odczytywać je jako należące do określonej epoki. To na planie tego kontekstu umieszczamy dzieło nie tylko względnie (jako wcześniejsze lub późniejsze od innych tegoż autora lub

na tyle współczesne innemu, że są podstawy do rozpatrywania ich w planie synchronii), lecz i bezwzględnie (rok powstania lub wydania, hipoteza przynależności prądownej, itp.).

Szczególnie jednak interesującym problemem jest legenda czy też mīt danej postaci z historii literatury jako ewentualny element konotacji. Czytelnik przygotowany do lektury — a historia literatury interesuje się na ogół tylko takim, z rzadkimi wyjątkami prac z pogranicza socjologii — „rozumie”, jak się zakłada, konotacje słów, sensory aluzji itp. Innymi słowy: są one faktycznym elementem komunikacji. To prawda, że wyjaśniamy je często w przypisach i komentarzach, przysposabiając niejako czytelnika, w którego wiedzę powątpiewamy, do roli „czytelnika idealnego”. Czytelnikowi takiemu nazwa osobowa „Jan Kaspro-wicz” powinna coś mówić — w podobnym stopniu co nazwa osobowa „król Jan Kazimierz” czytelnikowi *Trylogii*. Już się tu wspomniało, że do konotacji takiej nazwy osobowej należy umieszczenie pisarza w określonym czasie (a więc i w pewnym kontekście historycznym i historycznoliterackim) oraz traktowanie go jako autora pewnej sekwencji „tytułów”, w sensie bibliograficzno-wydawniczym tego słowa. Czy i coś więcej?

Przypuszczam, że można i należy odważyć się na tezę, że właśnie jeszcze coś więcej, chociaż dowód jest trudny do przeprowadzenia, a to głównie ze względu na pewne niepokrywanie się terminu „konotacja” jako czysto logicznego — i jako terminu wzbogaconego o niektóre postulaty, z jakim *de facto* mają do czynienia historycy literatury.

Terminy „konotacja”, „znaczenie” — nie należą w ogóle do zupełnie jasnych. Tu jednak interesować nas będzie nie ogólny, teoretyczny problem, znany logikom i semantikom, lecz odpowiedź na pytanie: z jakich elementów składa się w historii literatury nazwa typu „Jan Kaspro-wicz”. Już zostało stwierdzone, że do konotacji tej wchodzi współrzędne historyczne, takie przede wszystkim, jak okres, w którym żył dany człowiek, oraz pewne dane bibliograficzne z zakresu bibliografii podmiotowej. Pisząc „współrzędne historyczne” mam na myśli niektóre jeszcze dane, takie np. — najogólniejsze — jak przynależność desygnatu do kultury polskiej, do kręgu języka polskiego, itp.

Można by wysunąć przeciw takiemu stanowisku zastrzeżenie, że czytelnik o małym stopniu przygotowania historycznoliterackiego, biorąc do ręki i czytając np. *Hymny* Kaspro-wicza może pierwszy raz w życiu słyszeć o kimś takim, i wówczas „Jan Kaspro-wicz” znaczy dla niego tyle co ‘człowiek, który napisał *Hymny*’ — i nic więcej. Dokładniej: ‘autor tego oto tekstu, który czytam. Zapewne tak się zdarza, a zarówno denotacja, jak i konotacja nie mogą w takim razie być uważane za błędne. Skądinąd interesujące może być, ile z niełatwych tekstów, jakimi są *Hymny*, rozumie człowiek, który nigdy nie słyszał o Kaspro-wicu, ale z całą pewnością można powiedzieć, że zasadniczo, w granicach

normalnej znajomości języka polskiego, teksty te są jakoś dla takiego czytelnika zrozumiałe, a to słówko „jakoś” może oznaczać nawet bardzo wiele.

Otóż tezą moją jest, że historyk literatury (póki nie wyprawia się na tereny pograniczne badań nad recepcją, które w pewnym zakresie należą też do psychologii lub socjologii) ma nieco specyficzne rozumienie komunikacji literackiej, w którym odbiorcą komunikatu jest nie każdy faktyczny lub potencjalny czytelnik, lecz jedynie taki, który posiada umiejętność rozumienia tekstu literackiego, a więc taki, którego charakteryzuje pewien minimalny, lecz konieczny stopień wprowadzenia w kulturę (nie tylko literacką). Bliższe sprecyzowanie tej tezy wydaje mi się tu niemożliwe: o jaki mianowicie stopień i o jaki typ wprowadzenia chodzi, i szereg innych cisnących się pytań. W każdym razie — chodzi o jakiegoś „odbiorcę idealnego”, którego stopień kultury pozwala mu rozumieć tekst powyżej minimalnego progu. Co najwyżej historyk literatury zdaje sobie sprawę — i niekiedy robi z tego, użytek — że są teksty o różnym stopniu trudności — z różnych punktów widzenia. Wiemy np., że poemat Kochanowskiego *Szachy* jest znacznie mniej zrozumiały dla kogoś, kto nigdy w szachy grać nie próbował (percepcja w takim wypadku ogranicza się do anegdoty, a tylko częściowo i bardzo niedoskonale tyczy przebiegu partii), niż dla szachisty. Historyk literatury — choćby sam uczył się gry w szachy po to, by zrozumieć ten poemat — zakłada jednak i tu „odbiorcę idealnego”, a więc maksimum porozumienia, odrzuca punkt widzenia, w którym istotna z założenia część znaczącego komunikatu nadanego — dla odbiorcy jest tylko szumem informacyjnym.

Otóż dla takiego idealnego odbiorcy „Jan Kasprowicz” to zarówno określone dane historyczne, jak pewna suma wiadomości o desygnacie, stanowiąca konotację nazwy osobowej w procesie komunikacji literackiej.

Do tak rozumianej konotacji wchodzi, jak sądzę, jeszcze coś więcej poza elementami już wymienionymi. Wchodzi mianowicie określone minimum wiedzy, mitu czy też legendy o autorze jako osobie. Rozróżnienie tych elementów jest niemożliwe, a w każdym razie bardzo trudne. Warto by tej sprawie poświęcić nieco uwagi, lecz nie tutaj. Na ogół czytelnik z nazwą osobową autora wiąże pewne wyobrażenia o jej desygnacie. Są one bogatsze lub uboższe, zależnie od okoliczności kulturowych i od osoby czytelnika. Np. o Mickiewiczu wie się — przeważnie dzięki szkole — że jest to jeden z „wieszczów”, że to poeta romantyczny, że wygnanec i pielgrzym, że członek studenckich organizacji w Wilnie, że „Litwin” („Litwo, ojczyzno moja...”). O Baczyńskim — że poległ w powstaniu warszawskim jako młody, dwudziestoparoletni żołnierz AK — itd. Trudno określić, co wchodzi w skład takiej konotacji (ważne *nb.*, że ma ona specyficzny charakter, przypominający mit), a co nie.

Wydaje się jednak, że powyżej szczebla bardzo prymitywnego i zarazem zwykle przypadkowego, doraźnego kontaktu z literaturą — konotacje te stanowią pewien *constans*, oczywiście modyfikowany i wzbogacany.

Jak widać, aparatura pojęciowa, która tu musi być zastosowana, nie odznacza się dużą precyzyjnością, mimo to cechuje ją względna i konieczna operatywność.

Sądzę, że w wypadku Kasprowicza takim stałym składnikiem konotacji-mitu jest świadomość, która go wyróżnia: że jest to pisarz wywodzący się z chłopskiej chałupy. Skądinąd uważam, iż jest to rzeczywiście element istotny i konstytutywny, chociaż sam w sobie o niczym nie przesądzający — taki jednak, który pozwala na znalezienie klucza do niektórych przynajmniej czynników jego dorobku twórczego, a również do prób ustalenia czynników istotnych dla stworzenia wyobrażenia o jego osobowości twórczej.

Sądzę, że zabieg badawczy tu proponowany, tzn. wyodrębnienie osobowości twórczej jako jednego z konstytutywnych elementów dzieła literackiego, elementu związanego z nazwą osobową autora, która stanowi część integralną dzieła literackiego — może okazać się płodny, a więc celowy, nie tyle w perspektywie odbioru pojedynczego dzieła (choć i tu może mieć sens), lecz zbioru dzieł, jakim jest np. twórczość jednego autora, traktowana wówczas jako *quasi*-dzieło, jako jeden superutwór całego życia. Wobec zrozumiałych w takiej sytuacji różnic poetyk, gatunków literackich, cech stylistycznych, odniesienia do prądów literackich, nawet reprezentowanych światopoglądów i struktur świata przedstawionego — osobowość twórcza staje się fundamentalnym ujęciem integrującym całość, która często nie poddaje się żadnej innej formule jednoczącej. Bez tego pojęcia niemożliwa jest, jak sądzę, w pełni uzasadniona jako zadanie badawcze monografia twórczości jednego autora — a jeśli takie powstawały i powstają, często z rzeczywistym sukcesem poznawczym, zawdzięczać to można istnieniu w nich kategorii przynajmniej podobnych do proponowanej tu „osobowości twórczej”, tyle że z niepełną świadomością metodologiczną i teoretyczną przyjętego sposobu postępowania badawczego. Znacznie częściej kategorią integrującą jest w takim wypadku co innego: osobowość twórcy, rozumiana w duchu takiej czy innej odmiany psychologizmu. Praca tego rodzaju może być poddana z pełnym uzasadnieniem krytyce, którą znamy dobrze z teorii i praktyki antypsychologistycznych nurtów w humanistyce XX wieku.

Aby konstrukcja teoretyczna „osobowości twórczej” mogła spełniać swą rolę wyżej zarysowaną, musi z reguły stanowić strukturę diachroniczną. Wydaje się, że dopiero wówczas wyniki mogą się okazać naprawdę płodne i interesujące, lecz zarazem komplikuje to niezwykle zadania badawcze. Zmienność ewolucyjna — a często rewolucyjna, przelomowa — twórczości wielu pisarzy stawia pod znakiem zapytania nawet to,

czy zawsze, czy choćby nawet przeważnie lub często, wystąpią stałe pozwalające na zarysowanie osobowości twórczej, jej względnie trwałych czynników. Wydaje się, że częściej będziemy mieli do czynienia z dynamiką niż ze statyką na tym obszarze zainteresowań. Tym większej wagi nabiera w takim razie każdy ewentualny *constans*. Trzeba dodać, że taki przewidywany obraz osobowości twórczych nie rozmija się ani z potoczną, ani z naukową wiedzą o osobowości ludzkiej jako całości dynamicznej, zmiennej. Ze względu na to, że chodzi nam o osobowość twórczą, że zastój w twórczości jest zarazem jej obumieraniem, można przewidzieć, że dynamika będzie tu wyższa niż w potocznym doświadczeniu wynoszonym z kontaktów międzyludzkich (tak dzieje się chyba co najmniej od doby romantyzmu, a szczególnie awangard XX-wiecznych). Z drugiej strony jednak można przytoczyć właśnie w dziedzinie sztuki częste i łatwo zauważalne wczesne stabilizowanie się swoistego „stylu” (wyraz ten musi tu być użyty w cudzysłowie), pozwalającego nawet niespecjaliście bez trudu rozpoznać dojrzałego Cezanne’a, Modiglianiego czy Makowskiego — i to na przestrzeni długiego okresu. W jakim stopniu ten „styl” artysty wiąże się z osobowością twórczą, trudno z góry przewidzieć. Stara sentencja „styl to człowiek” sugeruje, że zachodzi ścisły związek między osobowością twórcy i tak rozumianym „stylem”. Z interesującego nas punktu widzenia istotniejsze jest — a wymaga weryfikacji — przekonanie o dość znacznej stabilności struktur osobowości.

Już na początku mych studiów nad twórczością Jana Kasprowicza zwróciły mą uwagę głosy paru krytyków, którzy patrząc na jego dorobek pisarski jako na całość zamkniętą, zwracali uwagę, iż dzieła tego autora są w pewnym specyficznym sensie jakby echem jego biografii, a może nawet więcej — biografii Człowieka przez duże „C”, w typologicznej prostocie schematu biografii ludzkiej: wiek młodzieńczy (szukanie dróg, nieświadomianie sobie jeszcze siebie samego, bunt młodzieńczy), wiek męski (odnalezienie siebie i tym samym własna percepcja twórcza świata), wreszcie dopełnienie i wypełnienie starości, w przygotowaniu się do końca, stąd zmiana stosunku wobec świata i siebie *sub specie mortis* lub *aeternitatis*. Z tego punktu widzenia twórczość Jana Kasprowicza jest twórczością zamkniętą, całością, która tłumaczy się dostatecznie Biografią przez duże „B”, stałym schematem biopsychicznym ludzkiego losu — tak jak w takimż ujęciu twórczość Baczyńskiego mogłaby być traktowana jako twórczość niedopełniona.

Taka koncepcja twórczości artysty — w zasadzie każdego artysty, jeśli na dodatek przyjmujemy, że pełne wybrzmienie życia w twórczości mogło być dla dobrego pisarza niemożliwe, np. jako skutek „organicznej” duchowej niezdolności do przejścia przez cały cykl, a więc swego rodzaju niedojrzałość czy dewiacja — jest niezwykle pociągająca jako wizja integrująca życie i twórczość, okazała się czymś w rodzaju pokusy.

Jest to zarazem wizja niebezpieczna: zbyt schematyzuje rozwój osobowości twórcy (czy w ogóle każdego człowieka), jak sądzę, bogatszy w możliwości i niespodzianki. Stwarza też poważną trudność: jak przełożyć ją na język współczesnego literaturoznawstwa (i jak język ten wzbogacić?), by nie wracać do ujęć, które zasadnie należy uznać za przewyżnione teoretycznie (co nie znaczy, iż jałowe dla dalszych przemyśleń). Grozi w końcu popadnięciem w półfilozoficzną i półpoetycką refleksję nad losem ludzkim i jego prawidłowościami, która tu nie byłaby na miejscu.

Sądzę zarazem, że jeśli taka problematyka miałaby być postawiona i jakaś próba jej rozwiązania miałaby być podjęta, to właśnie ze względu na już wspomnianą zamkniętą „pełnię” twórczości Kasprowicza, a również ze względu na jeszcze jedną okoliczność: poeta ten dzieli z niektórymi twórcami cechę, jaka narzuca się świadomości czytelnika, jeśli pilnie, systematycznie, uważnie i z dobrą chęcią zrozumienia tego dorobku obcuje z nim — mianowicie ma się wyraźnie poczucie kontaktu z osobą. Po pewnym wżyciu się w tę twórczość poczucie to dominuje nad „literackością” kontaktu. Z tego punktu widzenia Kasprowicz wydaje mi się inny niż Tetmajer, Staff, Leśmian.

Nie jest to argument dla jakiegokolwiek decyzji o charakterze metodologiczno-naukowym, niemniej jednak w mojej świadomości był on dominujący i imperatywny. Właśnie tacy twórcy — przede wszystkim — pozwalają na próby, które w powyższym szkicu zostały zarysowane: na próby, których celem jest ujęcie w poprawnym metodologicznie języku nauki jednego z aspektów komunikacji literackiej, zakładającej, że poprzez całą komplikację form mediacyjnych dochodzi się do kontaktu osobowego, między człowiekiem a człowiekiem. Tu dana została w zarysie zaledwie próba przybliżenia się do tej sprawy. Nieszybko okaże się, że rozumiemy, jak taki kontakt międzyludzki, kontakt osobowości poprzez poezję się odbywa.

Moim osobistym przeświadczeniem jako literaturoznawcy, prywatnym dogmatem historycznoliterackim (podobnym do religijnego dogmatu o świętych obcowaniu), jest idea, że konstrukcje historycznoliterackie i teoretycznoliterackie są pomocą do nawiązania bezpośredniego i pełnego kontaktu między odbiorcą poezji a jej twórcą, kontaktu między dwiema osobami mimo odległości w czasie, historii, mimo różnic dzielących odmienne, niepodobne do siebie osobowości — a także pomocą w przekazaniu innym danych do nawiązania takiego kontaktu. Upatruję w tym podstawowy sens literaturoznawstwa.