

Teresa Świątosławska

O drogach i "błądzikach" metodologicznych Stanisława Adamczewskiego

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 42, 219-247

1986

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.

TERESA ŚWIĘTOSŁAWSKA

O DROGACH I „BŁĄDZIKACH” METODOLOGICZNYCH STANISŁAWA ADAMCZEWSKIEGO

Najpoważniejszymi pozycjami w dorobku naukowym Stanisława Adamczewskiego (1883 – 1952), pedagoga, edytora i uczonego, były jego monografie o Bartłomieju Zimorowiczu i o Stefanie Żeromskim, czyli rozprawy doktorska i habilitacyjna, do dziś przywoływane z należnym reśpektem przez kolejne generacje badaczy twórczości tych autorów i ich epok.

Uważna lektura tych dzieł umożliwia nie tylko docieranie – wraz z ich autorem – do tajni poetyckiego i pisarskiego rzemiosła interesujących Adamczewskiego twórców, lecz także – w warstwie konstrukcji – ujawnia jego własne, indywidualne drogi badawcze.

Czy czas je zatarł? Czy – i w jakim zakresie – prezentowana tu i w kilku innych pracach postawa metodologiczna Adamczewskiego może zainteresować współczesnego odbiorcę? By możliwym uczynić rozstrzygnięcie tych wątpliwości, należało – po uprzednim wskazaniu założeń, uwarunkowań i kształtu wymienionych monografii – umieścić je w kontekście sporów o kierunki i metody badań literackich w dwudziestoleciu międzywojennym.

Pierwsza z nich, czyli *Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza*¹, wydana drukiem w 1929 r. praca doktorska Adamczewskiego, powstała w okresie szczególnego zainteresowania barokiem. Poprzednie stulecia zostawiły o tej epoce na ogół negatywne opinie, nazywając ją w podręcznikach dziewiętnastowiecznych „wiekiem Alwara, astrologii, alchemii, konceptowych kazań ... i panegiryków”, „znędznienia literatu-

¹ S. Adamczewski, *Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza*, Warszawa 1928, Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego.

ry i jej zupełnej czczości”, wiekiem „teologiczno-panegirycznym”, „epoką jezuicką”, „epoką eklektyzmu literackiego”, „zamętu i powszechnego rozstroju w literaturze”².

Nawet w czasie, gdy nowe spojrzenie na tę epokę zainicjował Edward Porębowicz, który w monografii o Janie Andrzeju Morsztynie (1893)³ przeniósł do literatury nazwę stylu barokowego na określenie kunsztu poetyckiego tego poety i zaproponował nazwę baroku dla literatury XVII w. w miejsce określeń poezja lub literatura makaroniczna, nawet gdy A. Brückner podjął poważne prace edytorskie nad przekazaniem kulturze polskiej rękopisów wielu jej autorów – jeszcze wówczas I. Chrzanowski w swym podręczniku *Historia literatury niepodległej Polski*, wydanym w 1908 r. – uznając wprawdzie nazwę nadaną przez Porębowicza – nadal deprecjonował barok w zestawieniu z renesansem, określając, iż był on okresem „zanikania mądrości i piękna”. Przy ujemnej ocenie baroku pozostawali także P. Chmielowski i S. Tarnowski⁴. Uznanie jej autonomicznych wartości i nazwy oraz próbę określenia cech przyniosły – po Brücknerze i Krzyżanowskim⁵ – m. in. prace S. Dobrzyckiego⁶. Powstawały one już w okresie intensyfikacji badań nad barokiem, tj. w drugiej połowie dwudziestolecia międzywojennego.

² Cyt. za: C. Hernas, *Barok*, Warszawa 1978, s. 572.

³ E. Porębowicz, *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej*, „Rozprawy AU Wydziału Filologicznego”, t. 21 (1894); odb. Kraków 1893.

⁴ P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej (do 1740 r.)*, t. 1–2, Warszawa 1899; S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 1–2, Kraków 1900, 1903.

⁵ A. Brückner, *Dzieje literatury polskiej w zarysie*, t. 1, Warszawa 1903, 1908; *Dzieje narodowej literatury polskiej*, t. 1, Warszawa 1924; *Silva rerum* [w tomie zbior.:] *Charitas*, Petersburg 1894; *Skarby dawnej poezji polskiej*, „Biblioteka Warszawska” 1899, t. 2; *Literatura polska XVII wieku*, [w:] *Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich*, Kraków 1900; *Cechy literatury szlacheckiej i miejskiej XVII wieku*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza*, t. 1, Lwów 1916; *Studia nad literaturą wieku XVII*, cz. 1, „Rozprawy AU Wydziału Filologicznego”, t. 57 i odb. Kraków 1917; rozdz. *Poezja polska w wieku XVII*, [w:] *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, cz. 1, Kraków 1918, 1935; J. Krzyżanowski, *Wielkość i małość literatury polskiej wieku XVII*, 1925, opubl. w tomie *Od średniowiecza do baroku*, Warszawa 1938; *Barok na tle prądów romantycznych*, „Przegląd Współczesny” 1937, przedr. j.w.; *Alegoryzm – preromantyzm*, t. 1 *Historii literatury polskiej*, Warszawa 1939 (powojenne wznowienie w 1953, 1964, 1966 i 1974).

⁶ S. Dobrzycki, *Historia literatury polskiej*, t. 1: *Literatura Polski niepodległej*, Poznań 1927; *Trzy okresy literatury barokowej* [w dziele zbior.:] *Polska, jej dzieje i kultura*, t. 2, Warszawa 1938.

Zainicjowane przez S. Adamczewskiego i R. Pollaka ⁷ poszukiwania artystycznej odrębności baroku kontynuowało młodsze pokolenie badaczy. Powstałe z tej inspiracji prace Zofii Mianowskiej o Zbigniewie Morsztynie (1930), Róży Fischerówny o Samuelu Twardowskim (1931), Mieczysława Piszczkowskiego o Janie Żabczycu (1937) i Ludwika Kamykowskiego o Kasprze Twardowskim (1939) ⁸ przynosiły dalsze próby określenia cech stylu barokowego.

Podjęcie tego rodzaju tematyki było możliwe dzięki wprowadzeniu do badań nad literaturą kategorii i pojęć z dziedziny historii sztuki. Przełomowe znaczenie miała tu metoda badania form przedstawieniowych w sztukach plastycznych, zaprezentowana przez szwajcarskiego historyka sztuki Heinricha Wölfflina. Dzięki zastosowaniu analizy porównawczej w znanej pracy *Renaissance und Barock* (München, 1888) wyodrębnił on w sztuce styl barokowy, by w następnej rozprawie *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (München, 1915, wyd. pol. *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, 1962) ustalić schemat rozwoju form w okresie renesansu i baroku w postaci pięciu par pojęć – wyróżników estetycznych – charakteryzujących główne cechy ich stylu, tj. linearyzm i malarskość, płaszczyzna i głębia, forma zamknięta i otwarta, wielość (koordynacja) i jedność (subordynacja) oraz jasność i niejasność.

Oparta na spostrzeżeniu, że w następujących po sobie rytmicznie okresach dziejów sztuki zauważyć można dominację przeciwstawnych cech formalnych w obrębie historycznie zmiennych schematów wizualnych, niezależnych od treści dzieła, indywidualności artysty i środowiska twórczego, metoda Wölfflina przyczyniła się do rozwoju analizy formalnej.

Rozprawa Adamczewskiego o Zimorowiczu była właśnie pierwszą

⁷ R. Pollak, *Od renesansu do baroku*, „Przegląd Warszawski” 1923, t. 2; *Uwagi o seicentyzmie*, „Przegląd Współczesny” 1925, nr 43.

⁸ Z. Mianowska, *Zbigniew Morsztyn. Życie i twórczość poetycka*, Poznań 1930; R. Fischerówna, *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931; M. Piszczkowski, *Pisma Jana Żabczyca*, Lwów 1937; L. Kamykowski, *Kasper Twardowski. Studium z epoki baroku*, Kraków 1939. Prócz nich próby określenia cech stylu barokowego podejmowali m. in. M. Hartleb, *Początki poezji barokowej w Polsce*, [w tomie:] *Studia staropolskie. Księga ku czci A. Brücknera*, Kraków 1928 oraz J. Kleiner w swym podręczniku licealnym *Zarys dziejów literatury polskiej*, t. 1, Lwów 1938, Por. Cz. Hernas, *op. cit.*; H. Markiewicz, *op. cit.*

bodaj próbą jej przeniesienia do polskiej nauki o literaturze⁹. Podjął w niej autor jedną z najciekawszych i najtrudniejszych kwestii w dziejach naszej literatury – spornego (notabene do dziś) – autorstwa *Roksolanek* (problem „dwu Zimorowiczów” – jak określał J. Krzyżanowski¹⁰). I nie to chyba jest istotne, czy je rozstrzygnął¹¹ (sam stwierdzał, że pozostawia to „kompetentnej krytyce”, s. 148), lecz jak to zrobił, a więc jaki był jego warsztat metodologiczny. Odrzucił więc metody, którymi posługiwali się wcześniej pragnący rozstrzygnąć ten spór (trwał on nieprzerwanie od początku XX w., zwłaszcza w latach 1901 – 1905), mianowicie „dochodzenie filiacyjne” Nogaja¹², bo od tego, „co i od kogo przejął”, jest ważniejsze, „w jaki sposób przejął” (s. 2) oraz „egzegezę biograficzną” Hecka¹³, aby zaproponować własne stanowisko metodologiczne – porównawczą „interpretację estetyczną obu zbiorów lwowskich” (s. 148), a „biografistycę i genetykę, tak niepodzielnie wszechwładnym, zwłaszcza na gruncie badań literatury staropolskiej – przeciwstawić choć jeden konsekwentny opis, możliwie wielostronny, systematyczny i wyczerpujący opis utworu literackiego, opis uwieńczony literackim wizerunkiem twórcy” (s. 177). Toteż autorzy recenzji, jeśli nawet nie zgadzali się z tezą i materiałem dowodowym Adamczewskiego, utrzymując tak, jak to uczynił A. Brückner, a za nim I. Chrzanowski i jeszcze później J. Krzyżanowski¹⁴, że autorem *Roksolanek* nie mógł być Bartłomiej (choć znowu K. W. Zawodziński stwier-

⁹ Wprawdzie podjął ją również R. Pollak w cytowanych artykułach, jednakże rękopis pracy Adamczewskiego był od nich wcześniejszy.

¹⁰ J. K r z y ż a n o w s k i, *Stanisław Adamczewski. Wspomnienia pośmiertne*, Rocznik TNW 1952, s. 87.

¹¹ Choć ku temu się skłaniał, ponieważ rozważania zawarte w drugiej części prowokują czytelnika do wniosku, że był jeden Zimorowicz, Józef Bartłomiej, a właściwie Bartłomiej, bo tego tylko imienia używał poeta barokowy podpisując swoje teksty, autor obydwu tomików, w zasadzie nie kwestionowanych *Sielanek nowych ruskich* i kontrowersyjnych *Roksolanek*.

¹² J. N o g a j, *Wpływ poetów łacińskich na sielanki J. B. Zimorowicza*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny” 1886, t. 10, s. 273 i nast.

¹³ K. J. H e c k, *Kto jest autorem „Roksolanek” pod imieniem Szymona Zimorowicza wydanych*, Kraków 1905.

¹⁴ A. B r ü c k n e r (rec.), *Stanisław Adamczewski: Oblicze poetyckie...*, „Pamiętnik Literacki” 1928, z. 2, s. 326 – 329; I. C h r z a n o w s k i, *Bartłomiej Zimorowicz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 51, s. 998; J. K r z y ż a n o w s k i, *Stanisław Adamczewski...*

dził, że argumenty Brücknera są bardzo niepewne ¹⁵), podkreślali wagę tekstu *Oblicza* jako „w naszej literaturze krytycznej pierwszej tak rozległej, wyczerpującej i wzorowo pod względem metodycznym opracowanej monografii estetycznej jednego cyklu poetyckiego z literatury staropolskiej” ¹⁶ i nowatorstwo metody ¹⁷. Najkrótsza ocena monografii wyszła spod pióra W. Borowego, który przy okazji recenzowania *Serca nienasyconego* napisał o niej, że jest „śmiała w tezach, oryginalna w metodzie, napisana z wysokim smakiem artystycznym” ¹⁸.

Akcentowana z takim uznaniem metoda przyjęta przez Adamczewskiego uwzględniała zdobycze obcych teoretyków, jak Margis (E. T. A. Hoffmann, *Eine psychographische Individualanalyse*, 1911), H. Hilpert (*Eine stilpsychologische Untersuchung an Hugo v. Hoffmannstahl*, 1908), R. Müller – Freienfels (*Psychologie der Kunst*, 1912), M. Boll (*La personnalité humaine*, 1922), E. Bovet (*Lyrisme, épopée, drame*, 1911) i cytowany już H. Wölfflin.

Kolejno podkreślano przedstawiony we wstępie stan badań, który dotąd jeszcze stanowić może niedościgły wzorec ¹⁹. Z niego wyprowadził Adamczewski dwukierunkowy cel pracy, wyrażony następnie w jej kompozycji. W części pierwszej, zasadniczej, zmierzał do rehabilitacji niedocenionej muzy burmistrza lwowskiego przez określenie miary jego talentu i ujawnienie indywidualnego „oblicza poetyckiego”: literackiego i duchowego. W części drugiej, ubocznej, wykorzystując uzyskane wcześniej wyniki badań, wniósł przyczynek do sporu o autorstwo *Roksolanek*.

Rehabilitacja wizerunku literackiego autora *Sielanek nowych ruskich* przebiegała na trzech poziomach: motywów tematycznych (statyka tekstu), ich rodzajowego ukształtowania (kształt wewnętrzny – dynamika tekstu) i formy językowo-stylistycznej (technika tekstu).

¹⁵ K. W. Zawodziński (rec.), *Stanisław Adamczewski: Oblicze...*, „Pamiętnik Warszawski” 1929, z. 2, s. 211 – 213.

¹⁶ k.c. [K. Czachowski], *Bartłomiej Zimorowicz*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 15 (276); s. 3.

¹⁷ K. W. Zawodziński, *op. cit.*

¹⁸ W. Borowy (rec.), *Książka o potędze i słabości Żeromskiego. Stanisław Adamczewski, Serce nienasycone. Książka o Żeromskim*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 38 (351), s. 3.

¹⁹ J. Starna wski, *Warsztat bibliograficzny historyka literatury polskiej*, Warszawa 1957, s. 264.

W pierwszej fazie analizy, czyli w fazie badania tekstu z punktu widzenia zawartego w nim tworzywa, do trzech najpospolitszych i najważniejszych zarazem podniet natchnienia poetyckiego wyróżnionych przez Wernera (*Liryk und Lyriker*, 1890), tj. przyrody, miłości i religii, Adamczewski dodał jeszcze motywy lokalne i mitologiczne, by następnie kolejno je omówić. Dokonał śmiałych zestawień z Potockim, Kochowskim, Szymonowiczem, a nawet Kochanowskim, i z zestawień tych Bartłomiej Ozimek vel Zimorowicz wychodził najczęściej zwycięsko.

Omawiając obrazy przyrody, motywy ogrodu, wirydarza czy różańca zwracał uwagę na wieloplanowość i głębię perspektywiczną w pejzażu literackim, kreślonym przez Zimorowicza, które to cechy Wölflin dostrzegał w malarstwie XVII w. jako właściwe stylowi baroku. Konstatując wrażliwość na piękno przyrody i odrębność środków wyrazu jako cechy wyróżniające muzę Zimorowicza, dołączał kolejno Adamczewski dalsze rysy indywidualne – powagę w traktowaniu spraw miłosnych, umiejętność nieulegania przemożnej modzie mitologizmów, pozbawione „gminnej trywialności i krzykliwego fanatyzmu” (s. 51) ujęcia motywów religijnych, pojmowanie sztuki (poezji, muzyki) jako szczególnej misji, nutę poetyczną w tematach makabrycznych o rzeczach ostatecznych (śmierci, sądu, nieba, piekła) czy w obrazach *diei irae* i *diei illae*.

W drugiej fazie analizy badał wewnętrzne kształtowanie się tworzywa w dziele poety, rozpoznawał typy i charakter liryzmu oraz udział pragmatyzmu (pierwiastków epiki i „dramatyki”) w *Sielankach*, by znów stwierdzać odrębność Zimorowicza w rzadkiej wówczas kulturze poetyckiej, w tonie delikatnego smutku i rzewnej zadumy, w nieuleganiu satyrycznym intencjom i staropolskiej manii dydaktycznej, w ruchowym elemencie wyobraźni poetyckiej czy wreszcie w subiektywnym, uczuciowym charakterze epitetów.

Statystyczne badania frekwencji części mowy oraz obecności wyrażen obcych (barbaryzmów, latynizmów i rutenizmów), rozbiór składni i retoryki *Sielanek*, osłuchiwanie melodii wiersza i szerokości jej interwału wieńczyły analizę, prowadząc do wniosku, iż Zimorowicza „bez przesady uznać można za jednego z najprzedniejszych w dawnej Polsce stylistów” (s. 128), tym bardziej, że i rym, tak łatwy u niego, gładki i niezauważalny, zawsze był „z treścią harmonijnie uzgodniony” (s. 142).

Tak przeprowadzona w części analitycznej rekonstrukcja literackiego oblicza poety lwowskiego przygotowywała miejsce syntezie, w której Adamczewski ukazał rysy oblicza duchowego, a w nim takie jego komponenty, jak intelekt, wyobraźnia, uczuciowość, charakter i poetycki temperament, a następnie przedstawivszy ewolucję talentu Zimorowicza, określił jego pozycję w literaturze.

W świetle wyników części pierwszej rozprawy, niejako ubocznie, jak sam stwierdza, zabrał głos w spornej kwestii autorstwa *Roksolanek*. Rozważał ją, jak już nadmieniano, inaczej niż Heck (biograficzna egzegeza tekstu) i Brückner (autorytatywny werdykt) – przez zastosowanie porównawczej interpretacji estetycznej obu zbiorów lwowskich. Ale o ile przy analizie, badając motywy, sposób ich opracowania, istotę organizacji duchowej i struktur psychicznych „Zimorowiczów”, odrzucił egzegezę, o tyle, nieuchronnie, musiał do niej wrócić przy syntezie. Konstatując zbieżność motywów, wspólnotę upodobań w warstwie statyki, analogiczny typ liryzmu w warstwie dynamiki, podobieństwo wersyfikacji, słownika i składni w zakresie techniki, a różnicę jedynie w bogactwie rytmiki *Roksolanek* zaś ubóstwie *Sielanek*, wynikającą, jak stwierdzał, z muzycznego czynnika genezy *Roksolanek*, prowadził do sformułowania pytań, „czy można naśladować wewnętrzną, niepowtarzalną strukturę indywidualnej duszy twórczej?”, czy zachodzi „analogia dwu psychik czy tożsamość jądnej?” („bracia syiamscy?”) (s. 164). I musiał odpowiedzieć na te pytania jednoznacznie: tożsamość psychiki nie może znaczyć nic innego, jak tożsamość autorstwa. Tak więc „ostatnia wola” nie mogła być uszanowana („Już nie ja przez nie, lecz ty, ulubiony, Będiesz na lata potomne wslawiony!” – Bartłomiej o Szymonie) i „po próżnicy” zostały „łzy wylane” za tym, który – jak określała to krytyka – „uwiądlł niby kwiat w pączku” (s. 175) i na Parnasie nie zajął był należnego mu miejsca, czyli za Szymonem Zimorowiczem.

I choć utyskiwano jeszcze niekiedy na intuicjonizm Adamczewskiego, jego psychologizowanie i prowadzenie do syntezy tak a nie inaczej („nie budzi przekonania, że właśnie tą drogą, a nie inną, można było dojść do tych wyników – obfitych czy lepszych”²⁰), trudno nie

²⁰ S. E s s m a n o w s k i (rec.), *Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza*, „Tęcza” 1928, nr 46, b.s.

oprzeć się wrażeniu, że właśnie ten *modus procedendi* był najszcześniejszy i że pracę o Zimorowiczu niesłusznie okrył niepojęty cień zapomnienia, nie pozwalający na reedycję czy bodaj reprint – krzywdzący autora tym bardziej, że wszyscy kolejni badacze zagadnienia nie mogli odtąd przejść obojętnie obok rezultatów jego badań²¹. Nie zakwestionowały ich i tezy o jednym Zimorowiczu nie wykluczyły najnowsze badania autorstwa *Roksolanek*, prowadzone przez K. Płachcińską w świetle analiz stylometrycznych²². Niejednokrotnie odwołując się do monografii Adamczewskiego poddała ona weryfikacji tezy jego badań, analizując problem jednolitości *Roksolanek* (czy pisał je jeden autor) przez sporządzenie słownika frekwencyjnego, porównując parametry częstości rozkładu wyrazów oraz częstości występowania podobnych form gramatycznych. Bezspornego rozstrzygnięcia nie uzyskała – wszak materia literacka niełatwo w cyfry ująć się daje – lecz jej konkluzje wzmocniły argumentację Adamczewskiego:

Nic więcej ponad to, że badając wszelkimi dostępnymi metodami nie wykryto różnic, powiedzieć się nie da. Uczciwsze więc będzie (jako że na rzecz autorstwa Szymona nie ma ani argumentów pewnych, ani prawdopodobnych, a autorstwo Bartłomieja wspiera w sposób bardzo prawdopodobny zarówno drobiazgowa analiza Adamczewskiego, jak i wnioskowanie statystyczne) przypisać »Roksolanki« ich właściwemu twórcy, Józefowi Bartłomiejowi Zimorowiczowi²³.

Drugą najwyższej rangi pracą naukową Adamczewskiego była monografia o Żeromskim, zatytułowana *Serce nienasycone*. Dedykowana żonie, wydana nakładem R. Wegnera w Poznaniu dwa lata później niż książka o Zimorowiczu, tam też jesienią 1934 r. została przedstawiona Radzie Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu im. A. Mickiewicza jako praca habilitacyjna.

²¹ O należne miejsce dla rezultatów badań Adamczewskiego we współczesnych syntezach literatury baroku upomniął się J. Starnawski, konstatując m. in.: „od pół wieku podziwiamy precyzyjną naukową w świetnej książce Stanisława Adamczewskiego *Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza*. A jednak – żadna synteza dziejów literatury polskiej nie przyjęła zdobyczy owej pięknej książki. Żaden z historyków literatury nie potraktował w podręczniku *Sielanek nowych ruskich* i *Roksolanek* jako dwu dzieł jednego poety”. J. Starnawski, *Barok*, „Poezja” 1977, nr 5/6, s. 61–62.

²² K. Płachcińska, *O autorstwie „Roksolanek” Zimorowicza w świetle analiz stylometrycznych*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2, s. 165–187.

²³ *Ibidem*, s. 187.

Już własnoręczna ocena recenzyjna Stanisława Estreichera z 15 lipca 1929 r. dołączona do rękopisu *Serca nienasyconego*²⁴ i polecająca je do druku²⁵, stwierdzała wysoką jego wartość. Ze względu na celność zawartych tam uwag i późniejszy brak przedruków tej recenzji przytaczam ją niemal w całości:

Książka Adamczewskiego jest pierwszą, stojącą na wysokości zadania, próbą komentarza do dzieł Żeromskiego. Wprowadza ona czytelnika w istotę jego arcyzmu i w duszę jego jako człowieka. Ukazuje znakomicie owe właściwości psychiczne Żeromskiego, które każały mu pisać tak nie inaczej. Nie jest to przeciętna, banalna historia zewnętrznych wydarzeń w życiu pewnego pisarza i nie jest to katalog jego dzieł z ich streszczeniem — ale fotografia duszy artystycznej. Wkład jest osobiwy, oryginalny, własny autora. Czyta się nawet zajmująco. [...] Przepojona jest entuzjazmem dla tego pisarza i zdolna jest budzić dalszy entuzjazm²⁶.

Istotnie. Na tle wcześniejszych opracowań twórczości Żeromskiego, których autorzy, jak m. in. S. Piołun-Noyszewski, W. Pobóg-Malinowski, J. E. Skiwski oraz I. Drozdowicz-Jurgielewiczowa²⁷, zajmowali się głównie egzegezą biograficzną i ideologiczną, była to pierwsza monografia zawierająca gruntowne i rozległe badania artystycznego tworzywa, odkrywająca bogactwo motywów i istotę arcyzmu pisarza.

Książka została entuzjastycznie przyjęta przez krytykę. Liczne jej recenzje, m. in. Borowego, Chrzanowskiego, Pomirowskiego i Hulewicza²⁸, podkreślały talent pisarski Adamczewskiego, piękno jego języka, gruntowną znajomość zagadnień estetyki, sumiennosc opracowania,

²⁴ Kopia autografu z poprawkami autora i recenzją S. Estreichera, Biblioteka Jagiellońska, inwentarz rękopisów, sygn. 8701 III.

²⁵ Aczkolwiek *Serce nienasycone* polecane było do druku Krakowskiej Spółce Wydawniczej, jednak wydane zostało w 1930 r. przez Wydawnictwo Polskie R. Wegnera w Poznaniu.

²⁶ S. Estreicher, *op. cit.*

²⁷ S. Piołun-Noyszewski, *Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość*, Kraków 1928; W. Pobóg-Malinowski, *Stefan Żeromski. Życie i twórczość*, Złoczów (1929); J. E. Skiwski, *Żeromski — pisarz i apostoł*, [w:] *Poza wieszczbiarstwem i pedanterią*, Poznań 1929; I. Drozdowicz-Jurgielewiczowa, *Technika powieści Żeromskiego*, Warszawa 1929.

²⁸ W. B o r o w y, *op. cit.*; I. C h r z a n o w s k i, *Książka o Żeromskim*, „Tygodnik Ilustrowany” 1930, nr 38, s. 793; L. P o m i r o w s k i (rec.) *Stanisław Adamczewski. Serce nienasycone*, „Pamiętnik Warszawski” 1930, z. 2, s. 101 — 110; J. H u l e w i c z (rec.) j.w., „Pamiętnik L iteracki” 1930, z. 3, s. 542 — 545.

nowatorstwo metodologiczne i przypisywały monografii o Żeromskim znaczenie rządu pracy Kleinera o Słowackim, a Borowy nawet wysunął *Serce nienasycone* do literackiej nagrody państwowej. I chociaż zwrócono uwagę na niekiedy zbyt barokowy styl, pretensjonalność i „nieprzejrzystość” tytułów rozdziałów, uczynienie z tytułu całości zasady organizującej tekst, emocjonalny, subiektywny ton wypowiedzi, co skłoniło jednego z krytyków do określenia książki mianem „skatalogowanego entuzjazmu”²⁹, mogła ona liczyć na wielkie powodzenie, zwłaszcza wobec rosnącego kultu dla Żeromskiego, a jej recepcja zasięgiem wykraczała nawet poza granice kraju³⁰.

Monografią o Żeromskim zrywał Adamczewski z powszechnym wówczas przekonaniem, iż przedmiotem naukowych dociekań mogą być tylko odległe zjawiska literackie. Ukończył ją zaledwie w cztery lata po śmierci autora *Popiołów* i chciał, by – przy zachowaniu nieodzownego dystansu naukowego – była ona wyrazem hołdu, którym „ubogi przechodzień zapragnął spłacić uczucia wdzięczności za czarowne godziny, spędzone z dziełami ulubionego pisarza” (s. 407).

Podniętą, siłą sprawczą powstawania *Serca nienasyconego*, stały się więc umiłowane lektury. Z nich wyłonił się zamysł, ukształtowany potem tak, nie inaczej, jako wynik długiej, żmudnej, w pełni świadomej pracy monografisty. Realizacja tego zamysłu została określona skromnie „inwentarzem po prostu czy rejestrem – nieprzebranej tych dzieł zawartości” lub „przewodnikiem tylko po krainie wielkości poety” (s. 407).

²⁹ J. E. Skiwski, *Skatalogowany entuzjazm*, „Myśl Narodowa” 1930, nr 15.

³⁰ Włoski przekład *Popiołów*, jeden z najdoskonalszych, tłumaczka Cristina Agosti Garosci poprzedziła przedmową, w której zaprezentowała czytelnikom swojego kraju monografię S. Adamczewskiego. Zob. *Motivi e riflessi mickiewicziani in Ceneri di St. Żeromski: Stanislao Adamczewski, Serce nienasycone. Książka o Żeromskim*, „Rivista di Letterature Slave”, a. V, p. 437 (wyd. polskie R. Wegner, Poznań 1930), [w zbiorze:] Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości 1895–1964. Wybór tekstów i wstęp Z. J. Adamczyk, Warszawa 1975. Ponadto wiele odwołań do tej i innych prac Adamczewskiego o Żeromskim zawierała nie odnotowana w wymienionym zbiorze rozprawa Ireny Kwiatkowskiej-Siemieńskiej z Uniwersytetu Paryskiego pt. *Stefan Żeromski. La nature dans son expérience et sa pensée*, wydana w Paryżu w 1964 r. z przedmową J. Fabre’a, profesora Sorbony i subwencionowana przez francuskie Narodowe Centrum Badań Naukowych.

Wychodząc z założenia, iż prawdziwe piękno nie wymaga dodatkowych objaśnień, a każdy komentarz do dzieł w pewnym sensie mumifikuje ich twórcę i odgradza od czytelnika, Adamczewski świadomie unikał prób tego rodzaju w swej monografii. Założył natomiast ukazanie w niej tego, co trwałe w dziele pisarza. Stąd też – stwierdzał – „tak mała jej troska o wszystko, co jest tam przemijające: o Żeromskiego służebnictwo społeczne, o jego hasła gromadzkie, programy, opinie – słowem, o całą publicystykę pisarza, zamulającą złoża kosztowne czystego kruszcu artyzmu” (s. 405). Nie zamierzał więc tropić jego „błąkań się zapamiętałych po gościńcu ideów” – jak to czynił Z. Wasilewski³¹ – lecz pragnął dochodzić istoty sztuki pisarskiej. Znalazł ją w „nienasyconości serca” jako „nucie przewodniej”, „tonie naczelnym pieśni” (s. 405) i świadomie uczynił z niej także refren swej pracy, dodając w przypisach, iż „podobne założenie jest w monografii literackiej takiego typu czymś więcej, niż „obiektywnym” wyrazem badanej rzeczywistości, i może nawet czymś ważniejszym: jest przede wszystkim elementem konstrukcyjno-metodycznym, czyniącym z książki swego rodzaju twór artyzmu” (s. 426).

Takie były założenia metodologiczno-konstrukcyjne *Serca nienasyconego*, ujawnione w rozdziale końcowym, gdy natomiast cele i zasady badania określił Adamczewski w rozdziale wstępnym *I my, i wy*, stylizowanym na znany, programowy artykuł Świętochowskiego. Po prezentacji sprzecznych opinii twórców i krytyków, m. in. Witkiewicza, Brzozowskiego, Ortwina i Skiwskiego („I my, o których powiadacie, że nas Żeromski urzekł i opętał, i wy, co usiłujecie odczynić te uroki”) wyjawiał, że zamierza opisać twórczość „już nie z lotu ptaka („syntetycznie”), ale widzianą z bliska jej topografię bogatą” oraz zbadać, jak twórczy materiał przeobraża się w niej na artystyczne walory, by wreszcie – nie zatracając obrazu całości – ukazać, „jak cząstki te, kształt ich, wzrost i strukturę tłumaczy i uzależnia wzajemnie – wspólna zasada twórcza” (s. 3).

Tak określone cele zdeterminowały dobór metody badania, określonej ostatecznie następująco:

³¹ Z. Wasilewski, *Wspomnienia o Janie Kasprzowiczu i Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1927.

raczej opis zjawiska, niżli właściwa krytyka. Raczej inwentaryzacja motywów i dochodzenie twórczej mechaniki, niżli poszukiwanie związków biograficznych i literackich parantel. Raczej więc genetyka zjawiska organiczna, niż historyczna lub socjalna. Raczej też sama etyka twórcza pisarza, niż jego opinie etyczne. Raczej pogląd pisarza na świat, wyrażający się w samym sposobie artystycznego ujęcia świata, niż jego polityczne poglądy – gdyż – »omylny bywał jako polityk lub moralista – jako artysta mylił się rzadko« (s. 2).

Z niezwykłą sumiennością realizował Adamczewski nakreślone sobie zadania. Gruntownymi i rozległymi badaniami objął w pierwszej warstwie pracy postawę twórczą Żeromskiego, jego ulubione motywy pisarskie i poglądy na funkcję sztuki oraz wyodrębnił inne jeszcze, równie ważne, cechy jego warsztatu. Wychodząc od „nienasyconości serca” (rozdział drugi), czyli determinowanego postawą aprobaty świata dążenia pisarza do ogarnięcia pełni bytu i oddania intensywności życia, wskazywał oryginalne znamiona jego ujęć, tj. skłonność do ambiwalencji oraz upodobanie do antynomii, kontrastów i dysonansów.

Zgromadzony dalej materiał miał potwierdzać tę intuicyjną wstępną syntezę. Tak więc w rozpoczynającym rejestr motywiki Żeromskiego rozdziale następnym *Dusza kości* obok obsesji i obrazów makabrycznych, związanych z funkcjonowaniem organizmu, procesami chorobowymi i śmiercią, przedstawił Adamczewski ich sublimacje, w postaci motywów snu wiekiustego, trwania w roślinach i drzewach czy poczucia więzi żywych i umarłych.

Motyw obcowania ze zmarłymi łączył z częstą u Żeromskiego wizją „straszliwie obecnego” Boga i jego „niedosiętych oczu” (s. 47) oraz z daleko rzadziej występującą koncepcją Boga miłościwego, *Dei – Charitatis*. Rozważania na ten temat przynosił następny rozdział pracy. Ujęty w formę subtelnej szkicu zawierał uwagi o motywach religijnych, o stosunku Żeromskiego do spraw wiary, pokrewnym – w kulcie dla boskości w człowieku, w uznaniu jego bohaterstwa i geniuszu – shelleyowskiej koncepcji Bożyszczka oraz comtowskiej deifikacji człowieka, idei boskości duszy człowieczej w jej ziemskim heroizmie. Postawa ta kolejno implikowała z jednej strony niechęć pisarza – i jego bohaterów – do kleru, jako „urzędowych rzeczników” „katolickiej formy kultu” (s. 32), z drugiej zaś prowadziła do niesłuchanie poważnego i odpowiedzialnego traktowania motywu religijnych praktyk: łaski modlitwy i aktu nawrócenia.

Życie duchowe bohaterów Żeromskiego toczyło się i gmatwało między innymi jeszcze biegunami. O nich to, o skłonności pisarza do konstrukcji bohaterów opartej na zasadzie antynomii artysta – człowiek mówił następny rozdział *Serca nienasyconego*, podejmujący kwestię motywów „polskiej ponurości i urody życia”. Człowiekowi zmagającemu się z szatanem ziemi, posłusznemu imperatywowi społecznictwa i uciskowi sumienia, przeciwstawiony został artysta wrażliwy na pokusy nieograniczonej urody życia doczesnego. Pokusom nie mógł oprzeć się artysta, lecz musiał opierać się człowiek – oto więc – stwierdzał Adamczewski – źródło kolejnych motywów: rozdarcia, pęknięcia serca, tyranii litości i kuszenia szatana, aż po „natchnioną pieśń o nieodpartej piękności i uwodzącej potędze zła” Szatana Smętka z *Wiatru od morza*, „patrona urody życia – i protektora krzywdy” (s. 72).

Szatan był także – zdaniem monografisty – patronem erotyki Żeromskiego. „On to dał Adamowi kobietę za towarzyszkę” („Aryman mści się”), by zaś pokusa była silniejsza, zastęp miłośnic i miłośników, „żywiółowców” i „skrytocierpików” obdarzał pisarz z reguły olśniewającą urodą. I tu ulubione motywy erotyczne, jak czar kobiecości, popłoch uczuć, zamęt myśli, uścisk spojrzenia, pocałunek, utrata poczucia mijającego czasu, krążenie wokół domu ukochanej zostały rozpięte między „niebem i piekłem uniesień miłosnych” (tytuł rozdziału) – od sublimacji uczuć do zatracenia, od kręgu „łaski miłości szczęśliwej” (s. 88) do udręk miłosnej niedoli i wyrzutów sumienia.

Z pasją miłości Żeromski często zespalał wzruszenia muzyczne. Wyszedłszy od tego spostrzeżenia Adamczewski starał się odnaleźć „demonia muzyki” (tytuł kolejnego rozdziału), obecnego w motywach muzycznego wtóru muzyki poważnej ulubionych kompozytorów pisarza, jak Beethovena, Czajkowskiego, Chopina, Glucka, Brahmsa i Bacha, a także w motywach pieśni, piosenek czy muzyki organowej. Z ducha muzyki, którą Żeromski nazywał „jedyną, wyższą od poezji, najdoskonalszą na ziemi” (s. 109) rodziła się melodia jego prozy i bogactwo jej rytmów – konstatawał autor *Serca nienasyconego*. A trzeba tu dodać, że wybór i interpretacja cytatów, świadczących o genialnych, natchnionych „przekładach” oraz lirycznych trawestacjach wrażeń muzycznych w prozie pisarza, dowodziły równie dobrego słuchu jego monografisty.

Inną wielką pasją Żeromskiego było umiłowanie przyrody. Jej więc, jako „zwierciadłu duszy czującej” (tytuł rozdziału), poświęcił Adamczewski wiele uwagi, a rejestr motywów z tego kręgu jest szczególnie zasobny. Motywy pojedynczych drzew lub całych ich zespołów – puszczy, lasów, parków i sadów; motywy świata ptasiego – śpiewu ptaków leśnych i polnych; „gęźby wodnej” jako ulubionego refrenu nastrojowego – muzyki strumieni, potoków, rzek, jezior i mórz; opisy nieba – chmur, obłoków, pejzażu księżycowego; obrazy ziemi – kwiatów, łąk, zbóż, gór, dolin; wiosny i zimy; wonie i dźwięki; widoki polskich i obcych miejsc, krain i miast – Alp, Korsyki, Tatr, kraju Świętokrzyskiego i Sandomierszczyzny, Lubelskiego, Mazowsza, Podlasia, Podhala, Zagłębia Dąbrowskiego, Śląska, Pomorza, Warszawy, Florencji i Paryża – oto świat, z którego Żeromski tworzył „wiersze” swojej prozy (s. 149) i oto świat, który za pośrednictwem pisarza na tyle zafascynował jego monografistę, iż świata tego „samoswoje” lub zespolone z człowiekiem życie, epicką jego plastykę lub liryczną wymowę objął swym – według określenia Skińskiego – „skatalogowanym entuzjazmem”.

Po prezentacji bogactwa motywiki u Żeromskiego – celowej, by uniknąć „szufladkowania” pisarza jako piewcy niewoli i niedoli, „niewolnika jednej myśli biednej”³² – przystąpił Adamczewski do ukazania jego właściwości stylistycznych i techniki pisarskiej. Jest to druga warstwa monografii. Cezurę stanowi tu rozdział IX, który w rękopisie otwiera drugi tom *Serca nienasyconego*.

Na początku poddane zostały analizie te „grzechy literatury” (tytuł rozdziału), które stały się udziałem wielu twórców. Były wśród nich: gra słów, fałsz uczuć, ekshibicjonizm, tyrania poezji, skłonność do manieri i autoparafraz oraz nadmiar ornamentyki, a nade wszystko pierworodna przewina twórczości, czyli niewspółmierność między pomysłem a jego słownym wyrazem. Świadomość istnienia dekalogu tego rodzaju wiodła zazwyczaj do twórczego mozołu, łamania się z formą i tworzywem. Tak było i z Żeromskim – stwierdzał Adamczewski – zauważając dalej, że fenomenalna pamięć pisarza, wspomagana ustawicznym wertowaniem gwar i szperaniem po słownikach, m. in. staropolszczyzny, dały mu niespotykane u innych autorów bogactwo leksyki. Ale zanim opanował

³² Tak Wyspiański określił swoją postawę twórczą. Cyt. za *Serce nienasycone*, s. 154.

żywiół mowy, współnarzucający się z żywiółem wzruszenia, nie uniknął natrętnej władzy pamięci nad wyobraźnią, a stąd takich „grzechów”, jak superlatywnego przerostu wyrazu (brak crescendo, stopniowania akcentów, ostentacyjne branie fortissima tonu, skąd ekstremizm słowa), natłoku ulubionych metafor, pasji nagromadzeń, wielorakich obsesji słownikowych, manier słowotwórczych, klisz frazeologicznych, szablonów i autoparafraz stylistycznych. Szczegółowo o tym „królestwie superlatywu i manieri” mówił, tak zatytułowany, kolejny rozdział *Serca nienasyconego*.

„Pierwszorzędna monografia motywów i artyzmu Żeromskiego”, jak określił J. Hulewicz³³ pracę Adamczewskiego, w tym miejscu mogłaby się właściwie zamknąć, gdyby monografista, realizując swój zamysł „inwentaryzowania” i „katalogowania”, na tych czynnościach poprzestał. Sumiennosc zmuszała go jednak do podjęcia dalszych żmudnych faz badania, których efektem miało być odsłonięcie procesu twórczego trudu i ukazanie ewolucji techniki powieściowej Żeromskiego – od dramatyczno-lirycznej ku epickiej.

W kolejnych więc rozdziałach ukazywał „odnowicielską siłę żywoślowu”, czyli usilną pracę pisarza nad słowem, nad odświeżaniem mowy przez nadawanie nowych odcieni i znaczeń potocznym wyrazom i zwrotom. Przyjmując formułę Prusa, dotyczącą udziału różnych części mowy. w kształtowaniu literackiego obrazu („myśl – rzeczowniki, uczucie – przymiotniki, woła – słowa” (s. 227)), badał funkcję przymiotników jako miernika „fluktuacji upodobań literackich” (s. 226). Odkrywał czujność (rozdział *Czuj*) w doborze pisarskich środków wydobywania prawdy, nieufność wobec liczmanów mowy potocznej, dysonansową technikę charakterów i kompozycji, upodobanie do kontrastów i asocjacji rażących sprzeczności.

Przeprowadziwszy w rozdziale *Krasa rzeczy* sugestywną analizę efektów muzycznych i malarskich – barw, gry światła i cieni, powietrza i głębi – skonstatował w prozie Żeromskiego doskonałą polifonię wszystkich doznań zmysłowych, jednoczesny udział wzroku, powonienia, słuchu i dotyku w kreśleniu obrazów. Wskazywał środki, jakimi pisarz w sposób sobie właściwy osiągnął wrażenie „muzyki” swej prozy: przez znaczeniowe walory słowa, rytm odtwarzany układem wyrazów,

³³ J. Hulewicz, *op. cit.*

przez dobór odpowiednich stóp i miar metrycznych, układ fraz oksytonowych (męskich) i paroksytonowych (żeńskich), konsonantycznych (spółgłoskowych) i wokalicznych (samogłoskowych), a także – sporadyczne – używanie wyrażen onomatopeicznych.

Wyodrębnił trzy kategorie sylwetek bohaterów (rozdział *Sobowtóry, media i partnerzy*), różnorodnie też charakteryzowanych. Określił sposoby tworzenia partnerów – raczej od wewnątrz niż z zewnątrz, raczej przez opis, zdarzenie i dialog, niż przez bezpośrednią relację – by w końcowej części *Serca nienasyconego* cały zgromadzony materiał analityczno-interpretacyjny wykorzystał do syntetyzujących wniosków o ewolucji techniki powieściowej i stylu pisarza. Poszczególne etapy procesu ewolucyjnego wyznaczały szlak pisarski tego „liryka-żywiłowca” (s. 376), jakim z natury – zdaniem Adamczewskiego – był Żeromski. Wiodły z „królestwa superlatywu i manieri” i prowadziły od „grzechu literatury” do „ujarzmiania” lirycznego żywiołu w formach powieściowych i dramatycznych, do powściągnięcia impulsywności i egzaltacji, do uzyskiwania postawy narracyjnego spokoju, do bardziej zwartej kompozycji, oszczędności środków wyrazu artystycznego oraz do ważenia słów i przemilczeń.

Tak oto – od strony formalnej, od zagadnień etyczno-literackich, od badania motywiki i artystycznego tworzywa przez zestawienia komparatystyczne – dochodził Adamczewski do ujęcia całokształtu literackiej sylwety Żeromskiego i określenia jego miejsca na szlaku wielkiej prozy polskiej i europejskiej.

Podobnie jak rozprawa o Zimorowiczu, tak i ta monografia wyróżniała się indywidualnym piętnem opracowania literackiej materii. Trudna metoda przekrojowych, „diagonalnych” ujęć, dokonanych przez pryzmat wszystkich naraz dzieł, wymagała ogromnego wysiłku badacza, lecz nie dawała czytelnikowi oczekiwanego zazwyczaj materiału, wyłożonego *expressis verbis*: faktów biograficznych, zespolonych z twórczością, bądź przeglądu zanalizowanej i zinterpretowanej twórczości w ujęciu chronologicznym czy genologicznym. Nie znaczy to wcale, że była mniej wartościowa – wręcz przeciwnie. Zakładała jednak określony krąg i poziom odbiorców, których – jak autora pracy – „tak samo serca podbiło nienasycone serce poety” (s. 407) i którzy – podobnie jak on znający na wylot całą twórczość pisarza, mogli swobodnie ewokować pożądane skojarzenia.

Zofia Szmydtowa miała wyrazić opinię, iż *Serce nienasycone* było pisane w natchnieniu ³⁴. Niewątpliwie takie odczucie towarzyszy czytelnikowi książki, jednakże nie można nie dostrzec, że natchnienie dopełniała tu rzetelna praca filologiczna, a talent – ambicja i uparty trud. W sumie dały one rzadko spotykany w naukowych dysertacjach amalgamat pracy i sztuki, zwykłości i niezwykłości, cierpliwości i spontaniczności, entuzjazmu i trzeźwości, uwielbienia i krytycyzmu.

Recepcję książki o Żeromskim ułatwiały literackie jej walory: wzorowa kompozycja, metaforyczne, oddające dominanty kompozycyjne tytuły rozdziałów, czysta, piękna polszczyzna, świadomość barwy, kształtu i siły oddziaływania słowa, a logiczna, w pełni przekonująca argumentacja wysuwanych tez oraz wnikliwe, wieloaspektowe analizy zdecydowały w sposób oczywisty o trwałości monografii Adamczewskiego wśród wielu późniejszych dzieł poświęconych temu pisarzowi ³⁵. Jako jedna z trzech najlepszych prac wydanych w latach 1930–1935 z dziedziny historii narodu polskiego i literatury – obok *Dziejów obyczajów w dawnej Polsce* J. S. Bystronia oraz *Kamiennych rękawiczek* W. Borowego – została wyróżniona nagrodą Komitetu Kasy im. Mianowskiego ³⁶.

Powyższa analiza najbardziej znaczących w dorobku naukowym Adamczewskiego prac o Żeromskim skłania do podjęcia syntetyzującego określenia jego postawy badawczej: odrębnej, indywidualnej, choć niewątpliwie inspirowanej przemianami w metodologii badań literackich. Nowe orientacje metodologiczne, które pojawiły się w polskim literaturoznawstwie okresu międzywojennego pod wpływem niemieckiego neoidealizmu i estetyki B. Crocego, spowodowały wzrost tendencji do ujęć monograficznych. Zgodnie z założeniami idiograficznymi, a później ergocentrycznymi, rezultatem badań stawał się wieloaspektowy opis dzieła, zjawiska literackiego czy indywidualności

³⁴ Informację podała J. Adamczewska-Miklaszewska, córka profesora.

³⁵ Odwołują się do niej późniejsi badacze twórczości Żeromskiego i nie pomijają wykazy opracowań o tym autorze, choć nie zawsze doceniane są obiektywne jej wartości. Por. adnotowaną bibliografię opracowaną przez J. Kądzielę, *Stefan Żeromski 1864–1925. Poradnik bibliograficzny*, Warszawa 1964 oraz bibliografię osobową zestawioną przez A. Hutnikiewicza w *Literaturze okresu Młodej Polski*, LBL PAN, Kraków 1973, t. 3, s. 27–45.

³⁶ Informacja z „Marchołta” 1935, nr 4, s. 770.

twórczej, nierzadko odwołujący się do pojęć z historii sztuki czy kategorii estetycznych.

Nauka o literaturze z nieufnością odnosić się zaczęła do dawnych metod historyczno-genetycznych, ostrożniej konstatowała literackie filiacje i uznawała biografię jako „tło konieczne”³⁷. Tendencjom tym ulegał – rzecz prosta – i Adamczewski, jednakże w obrębie przyjmowanych metod badawczych proponował własne ich mutacje. Interesujące, że rezultatem i konsekwencją jego poszukiwań metodologicznych był właśnie – jak się wydaje – pozorny brak konsekwencji i swoista transformacja maksymy lansonowskiej „Il n’y a pas de methodes passe-partout”

„Nie ma bowiem takich metod-wytrychów, co by wszystkie zamki otwierały” – pisał Adamczewski w pracy o Zimorowiczu (s. 47), odsłaniając tym sposobem przyczyny zmiany metody przy badaniu motywów różnorodnych i różniących się genezą oraz charakterem opracowania. Ostentacyjnie jednak, jak sam stwierdzał (s. VI), stosował tu metodę przejętą od historyków sztuki Wolfflina i Hausensteina i określaną konsekwentnym estetyzmem. Bez zadowalających rezultatów próbował także użycia metody statystycznej frekwencji głównych części mowy (czasowników, przymiotników i rzeczowników) przy rozważaniu odrębności „tworzywa”, tu słownika Zimorowicza (por. przyp. 79, s. 202). Próby te, nie zauważone przez krytykę, a świadczące o niepokoju metodologicznym i upartym poszukiwaniu metod najskuteczniejszych, godne są odnotowania przede wszystkim ze względu na ich pionierski – jak sądzę – charakter. Z poszukiwań tego typu wiodą bowiem swój ród analizy stylometryczne, podobnie jak tamte zawodne wówczas, gdy przy ich pomocy badacze pragnęliby uzyskać jednoznaczne rozstrzygnięcia³⁸.

Nieuznawanie metod-wytrychów w konsekwencji wiodło Adamczewskiego od programowego eliminowania stwierdzeń o tezach-pewnikach, opartych na niewzruszonych podstawach, do przyjmowania oczywistego założenia, że rozwój badań może i powinien wносить nowe ujęcia. „Nie mówię [...] ani o »pewniku«, ani tym bardziej o

³⁷ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki* (4 t., 1919–1927).

³⁸ K. Płachcińska, *op. cit.*

»niewzruszoności« swoich wywodów” – pisał w jednym z końcowych przypisów do *Oblicza* (s. 215).

Powyższe wnioski nie uprawniają więc bynajmniej do postawienia tezy, że Adamczewski stosował się jedynie bardziej lub mniej ściśle do zastanych receptur metodologicznych. Jak w każdej innej dziedzinie swej działalności, tak i tu znaleźć można jego indywidualny pogląd na funkcję metody. W myśl innych jeszcze jego wywodów powinna ona być rusztowaniem, stworzonym przez odpowiednie rozstawienie i rozgałęzienie szeregu punktów spojrzenia na dzieło literackie czy szeregu płaszczyzn przekroju dzieła w różnych kierunkach. Układ, kształt tego rusztowania, niewątpliwie ważny dla samego toku wywodów pracy, dla jej wyników byłby jednak w tym rozumieniu sprawą uboczną, gdyż dopiero w świetle rezultatów badania można by skutecznie ocenić jego wartość. Metoda miałaby więc być rusztowaniem wnoszonym po to, by móc wszechstronnie i wnikliwie spojrzeć w samo dzieło nim oplecione (s. 77 – 78).

Wielokrotnie stwierdzając bliskie związki literatury z historią sztuki, chciał więc w pracy o Zimorowiczu realizować „zamierzenie natury niejako architektonicznej”, czyli „stworzyć taką strukturę monografii, która by na jednym pionie mocno wsparta – przez stosunek górnych kondygnacji do podstawy, przez proporcjonalne powiązanie wzajemnych części, tworzyła intelektualny kształt przejrzysty, harmonijny, logiczny – i estetyczny poniekąd”, a obydwa te założenia, tj. opisowość w metodzie i konstruktywizm w układzie, uznał jako „zespół dosyć trudny i względnie nowy” (s. 177).

Takim był on w istocie. Konstruując przejrzystą, logiczną całość wywodu prowadził Adamczewski czytelnika od niższych piętrowości analizy *Sielanek nowych ruskich* do syntetyzujących konstatacji, i na odwrót: od ogarnięcia z odpowiedniej perspektywy całości zagadnienia, przez „diagonalne” rozsznurowanie i selekcjonowanie materiału, do sukcesywnego opisu i wyjaśniania problemów, motywów i tworzywa dzieła literackiego.

Konsekwentnie, lecz już bez ostentacji, opisowo-krytyczną, deskrypcyjną metodę stosował także w drugiej swej monografii, w *Sercu nienasyconym*. Podobnie jak inni badacze pozostający pod wpływem estetyków ze szkoły psychologicznej, m. in. Matuszewski, kładł nacisk na estetyczne oddziaływanie danego dzieła, na elementy tego oddziały-

wania i na technikę środków artystycznych, których wyliczenie i opis miały być warunkiem zrozumienia i świadomego, pełniejszego przeżycia. Opisywał zjawisko, jakim jest tekst czy twórczość pisarza i za pomocą „genetyki organicznej” odkrywał prawa twórczej mechaniki, realizując swą maksymę, iż „jest dołą krytyka literackiego nie tylko doznawać piękna, ale także dochodzić jego tajemnic pisarskich” (s. 228).

„Psychologizował” o tyle, o ile to niezbędne, by uzasadniać związki między skłonnościami pisarza do posługiwania się określonymi środkami a jego psychofizycznymi predyspozycjami (s. 258, 280).

Dostrzeżenie tej świadomej hierarchizacji założeń i metod pozwala ustalić metodologiczny rodowód *Serca nienasyconego*. Jeśli bowiem na opis techniki pisarskiej Żeromskiego spojrzeć tylko od strony tam zastosowanej „genetyki organicznej”, można stwierdzić, jak to uczynił J. Starnawski, iż oparte na założeniach i wnioskach psychologicznych było ono pracą „Vosslerowską z ducha”³⁹. Ale już konkluzje, do których konsekwentnie prowadzi Adamczewski tok swoich wywodów, nasuwają wniosek, iż w gruncie rzeczy psychologizm i intuicjonizm był warstwą podrzędną wobec nadrzędnych eksplanacji praw „twórczej mechaniki” i w związku z tym tezy monografii są daleko bardziej „Bovetowskie z ducha”. Fascynacji historiozofią literacką E. Boveta i jej założeniami o trójrytmie epok (*Lyrisme, épopée, drame*)⁴⁰ oraz nadchodzącej religii „boga człowieka na ziemi” Adamczewski dał wyraz już we wczesnym swym artykule z 1913 r.⁴¹ Otóż według także intuicjonistycznej, lecz i pragmatycznej teorii uczonego z Zurychu każda epoka historycznoliteracka streszcza się i wyczerpuje w trzech postawionych w tytule książki terminach: liryce, epopei i dramacie⁴², które z kolei stanowią podstawę podziału każdej literatury na epoki, a epok na okresy. Przyjmując tę tezę, mógł dalej Bovet wyjaśniać przyczyny

³⁹ J. Starnawski, *Warsztat bibliograficzny historyka literatury polskiej (Na tle dyscyplin pokrewnych)*, Warszawa 1971.

⁴⁰ E. Bovet, *professeur à l'université de Zurich, Lyrisme, épopée, drame. Une loi de l'histoire littéraire, expliquée par l'évolution générale*, Paris 1911, s. IX, 312.

⁴¹ S. Adamczewski, *Szlakami historiozofii literackiej*. „Krytyka” 1913, s. 123–131.

⁴² Zjawisko rytmu epok przed Bovetem zauważali Vico („ricorsi”), Hegel (dialektyka dziejowa), Tarde (logika społeczna), Nietzsche (pierścień wiecznego powrotu) oraz Spencer (prawo reakcji i rozwoju). *Ibidem*.

sprzeczności, zachodzących niekiedy między naturalnymi skłonnościami, talentem pisarza, a wypowiedaniem się przez niego w zupełnie odmiennym rodzaju literackim, z kolei zgodnym z duchem i upodobaniami epoki. Dlatego o przynależności utworu do kategorii lirycznej, epicznej lub dramatycznej nie powinny decydować – jego zdaniem – formalne cechy zewnętrzne, lecz psychologiczny charakter dzieła. Teorię Boveta zastosował Adamczewski głównie do analizy motywów religijnych u Żeromskiego oraz przy wyjaśnianiu przyczyn i skutków zjawiska liryczności prozy tego „liryka-żywiółowca”, którego zmierzch fazy liryki i inne już gusty epoki, znajdującej się w fazie epiki, zmusiły niejako do wtłoczenia poetyckiej wrażliwości, bogactwa wzruszeń i odczuć w obce sobie ramy rodzajowe. Stąd też – przypomnijmy – konkluzje pracy o Żeromskim zmierzały do ukazania szlaku pisarskiego, rozpiętego między „królestwem superlatywu i manieri” a „ujarzmianiem” tego lirycznego żywiołu.

Nie tylko więc Adamczewski „katalogował”, „inwentaryzował” i „klasyfikował” opisywany materiał twórczy, ale starał się dociekać źródeł, przyczyn i funkcji środków artystycznego wyrazu, gdyż – jak stwierdzał – „nic tak nie ilustruje rozwoju talentu pisarza, jak takie właśnie „drobnostki”, choć na ogół nie lubi się nimi parać nasza krytyka „syntetyczna” (s. 17). Narażał się na zarzut przerostu cytatów w *Sercu nienasyconym*, jednak usprawiedliwiał się z niego przekonująco: „Gdy [...] się pisarza lubi i ceni, nie można się dość nacieszyć z każdego zwrotu, w którym się silniej odbija jakaś znamienna skłonność pióra. Aby zaś dowieść, że jest znamienna, trzeba tę skłonność udokumentować jak najobficiej i jak najobszerniej” (s. 280).

Tak też czynił, w efekcie więc *Serce nienasycone* dodatkowo wyrabiało „słuch literacki”: uczyło rozróżniać i rozpoznawać indywidualne rysy artyzmu twórcy nawet we fragmentach poszczególnych jego dzieł. Dzięki cytowanym wcześniej założeniom metodologiczno-konstrukcyjnym oraz konsekwentnej ich realizacji monografia o Żeromskim, podobnie jak praca o Zimorowiczu, stawała się swego rodzaju „tworem artyzmu” monografisty. Naznaczona piętnem „literackości” (podstawowy wyróżnik literatury według rosyjskiej szkoły formalnej, a następnie Kridla)⁴³, zawierała rozważania przyporządkowane przewodniej nucie

⁴³ M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, 1936, [w:] *Teoria badań literackich w Polsce*. Oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1960.

pisarstwa Żeromskiego, od której się wychodzi przy analizach szczegółowych i do których się wraca przy syntezie.

Nie były to poglądy i realizacje tuzinkowe. Odmienne np. zadania krytyka i historyka literatury pojmował Gabriel Korbut. W szkicu *Historia literatury a krytyka literacka* pisał o obowiązku przedmiotowego badania faktów, czyli zjawisk literackich, jednakże „bez żadnych ubocznych względów”, tj. bez troski o to, by praca podobała się czytelnikowi, w jakim stopniu go uczyła i wychowywała, by miała walory dzieła literackiego oraz pisana była pięknym, obrazowym stylem; natomiast koniecznie oddawać ona powinna bezstronność i spokój badacza wobec przedmiotu badań⁴⁴. Osobliwe, lecz nie odosobnione to stanowisko pozwala rozumieć ambiwalencję wrażeń wynoszonych przez niektórych recenzentów *Serca nienasyconego*. Cechy, wymienione przez Korbuta jako niekonieczne czy wręcz zbyteczne w pracach naukowych, szczególnie uderzały – obok sumienności badawczej – w rozprawach Adamczewskiego, natomiast trudno mu było, zachowując tam tak pożądany dystans wobec badanych zjawisk, spełniać odwieczny warunek nauki „sine ira et studio”. Na tym – między innymi – polegało indywidualne piętno jego prac, klarownych, komunikatywnych, czytanych bez trudności, niemal jak beletrystykę.

Własne refleksje i zainteresowania metodologiczne Stanisław Adamczewski prezentował nie tylko w swych monografiach. Ujawniał je także w prelekcjach i artykułach polemicznych. Szkołą naukowych dyskusji w ówczesnej Warszawie był niewątpliwie Klub Literacki i Naukowy, w skrócie zwany Klinem. Skupiał on wąskie, samorzutnie dobrane grono inteligencji twórczej i działał w latach 1928 – 1939, osobowość prawną uzyskując w czerwcu 1932 r. Wskrzeszony po wojnie, w zmienionym znacznie składzie, dotrwał tylko do końca maja 1947 r., gdyż po nieudanych próbach zalegalizowania działalności w ramach nowych przepisów o stowarzyszeniach został „świadomie zlikwidowany”⁴⁵.

Nie ominął członków Klubu toczący się przez całe dwudziestolecie międzywojenne spór o metody i kierunki badań, o zasadność i miejsce

⁴⁴ G. K o r b u t, *Historia literatury a krytyka literacka w Polsce*, [w:] *Teoria badań literackich w Polsce...*, t. 1, s. 396.

⁴⁵ K. G o r s k i, *Klub Literacki i Naukowy (KLIN)*. „Pamiętnik Literacki” 1975. z. 1, s. 215 – 236; A. B i e r n a c k i, *Klin wskrzeszony (i zlikwidowany)*. W *trzydziestolecie śmierci Wacława Borowego*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 44, s. 4, 7.

genetyki historycznej, biograficznej czy psychologicznej⁴⁶ Wygłoszony tu 16 maja 1929 r. wspólny odczyt W. Borowego, K. W. Zawodzińskiego i J. Gołąbka, po raz pierwszy informujący o pracach rosyjskich formalistów – Żirmunskiego, Tomaszewskiego, Szklowskiego i Eichenbauma⁴⁷, stał się zacznym warszawskiej fazy sporu o polski formalizm, zlokalizowanej kilka lat później na łamach „Pionu”, redagowanego przez Leona Piwińskiego, członka Klinu.

Zanim jednak pojawiły się w tym tygodniku polemiczne artykuły Zawodzińskiego, Adamczewskiego i Frydego⁴⁸, Manfred Kridl, były członek Klinu i rzecznik formalizmu, objął w 1932 r. katedrę historii literatury na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie. Tam też w sposób bardziej systematyczny formalizm zaczął zataczać coraz szersze kręgi i zdobywać nowych zwolenników. Tymczasem współpracując z grupą wileńską Koło Polonistów Uniwersytetu Warszawskiego, do którego należeli F. Siedlecki, D. Hopensztand, K. Budzyk i S. Żółkiewski, nie poprzestając na poznawaniu formalizmu rosyjskiego, nawiązało kontakt z Praskim Kółkiem Lingwistycznym i tą drogą zaczął do Warszawy przenikać również praski strukturalizm.

Pretekstem do „monachomachii humanistycznej”, jak w sprawozdaniu dla „Pionu” określił K. Irzykowski spór „metodystów” i „formalistów”, stał się Zjazd Naukowy im. I. Krasickiego we Lwowie w 1935 r. „Powtórzyła się sytuacja sprzed 50 lat – pisał Górski – kiedy to na

⁴⁶ Wcześniejsze etapy tego sporu opisane zostały m. in. w pracach K. Irzykowskiego, K. Górskiego i H. Markiewicza. Zob. K. Irzykowski, *Monachomachia humanistyczna*. (Ze zjazdu naukowego im. I. Krasickiego, odbytego w dniach od 8 do 10 czerwca r.b. we Lwowie), „Pion” 1935, nr 26, s. 2 (cz. 1), nr 27, s. 2 (cz. 2); K. Górski, *Przegląd stanowisk metodologicznych w polskiej historii literatury do 1939 roku*, [w:] Zjazd Naukowy Polonistów 10–13 grudnia 1958, Wrocław 1960; H. Markiewicz, *Polska nauka o literaturze. Zarys rozwoju*, Warszawa 1981.

⁴⁷ Wówczas jeszcze sprowadzanych i czytanych w oryginale, później objęło je „Archiwum tłumaczeń z zakresu teorii literatury i metodologii badań literackich”, powstałe dzięki staraniom Koła Polonistów Studentów Uniwersytetu J. Piłsudskiego w Warszawie.

⁴⁸ K. W. Zawodziński, *Kto i gdzie zagroził nożem biografii?*, „Pion” 1935, nr 52 (117), s. 19; S. Adamczewski, *O tzw. formalizmie rosyjskim i polskim*, „Pion” 1936, nr 6 (123), s. 3; K. W. Zawodziński, *Nieco wyjaśnień w sprawie „formalizmu”*, „Pion” 1936, nr 9 (126), s. 7; S. Adamczewski, *Miraże prostych dróg*, „Pion” 1936, nr 152; L. Fryde, *U podstaw nowej estetyki normatywnej*, „Pion” 1936, nr 187.

Zjeździe im. Kochanowskiego mało mówiono o oficjalnym patronie, a dużo o programach i metodzie”⁴⁹. Teraz we Lwowie poglądy „przeora formalistów” Manfreda Kridla poddał krytycznej ocenie Kleiner⁵⁰.

Stwierdził, że chociaż na literaturę składają się z pewnością dzieła o unikalnej wartości, niepowtarzalne w swym pięknie, to jednak były one determinowane określoną rzeczywistością. Jeśli więc dzieło istotnie może być rozpatrywane w izolacji od rzeczywistości, gdy chodzi o „intuicyjne ujęcie jednoczącej logiki immanentnej”, to następnie należy te hipotezy – drogą badania, analizy i interpretacji – zweryfikować. Wtedy „musi uznanie ponadhistoryczności ustąpić w dziedzinie badań uznaniu ich historyczności”, przy czym historyczność owa będzie odmienna od pozytywistycznej z racji przeniesienia jej „w sferę rzeczywistości estetycznej”, w sferę obserwacji wnikania faktów historycznych w strukturę dzieła⁵¹.

Odrębne stanowisko metodologiczne zajął Stanisław Adamczewski. W konsekwencji wcześniej ukształtowanych zapatrywań stwierdzał, że skoro przedmiotem badań literackich powinno być życie literackie (twórca, proces twórczości, dzieło twórcze i jego recepcja), wybór metody (opowiedział się za równorzędnością metod filologicznej, lingwistycznej, psychologicznej, estetycznej, historycznej, socjologicznej oraz krytycznoliterackiej) zależy jedynie od kierunku badań, od podjętej przez badacza problematyki. Poglądy te powtórzył już po wojnie w pracy *Próba systematyki metod badania literatury*⁵². Bez zastrzeżeń tezy jego wystąpienia przyjął Tadeusz Grabowski, uzupełniając je ustaleniami w zakresie stosowalności poszczególnych rodzajów metod⁵³.

⁴⁹ K. G ó r s k i, *Klub Literacki...*, s. 116.

⁵⁰ M. K r i d l, *Podstawy nauki o literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1936, s. 291 – 298; J. K l e i n e r, *Historyczność i pozaczasowość w dziele literackim*, *ibidem*, s. 236, 237; [lub w:] *Księga referatów – Zjazd Naukowy im. I. Krasickiego, Lwów 1936*. Por. sprawozdanie K. I r z y k o w s k i e g o, *op. cit.*

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² S. A d a m c z e w s k i, *Próba systematyki metod badania literackiego*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU” R. XLVI: 1945, nr 7, s. 151 i nast.

⁵³ 1) filologiczna – ustalenie autorstwa, czasu i miejsca powstawania dzieła, opracowanie tekstu, 2) psychologiczna – dochodzenie początków dzieła i charakterystyka literacka, 3) historyczna – ukazanie historii wątków, motywów, późniejszego życia dzieł, 4) socjologiczna – badanie rodowodu twórcy, powstania i recepcji dzieła, 5) estetyczna – analiza tekstu ze stanowiska estetyki, dynamiki i techniki z pominięciem egzegezy

Antycypacją kolejnego etapu sporu o formalizm na gruncie dylematu człowiek czy dzieło, genetyka biograficzna czy analiza immanentna, stał się artykuł dyskusyjny T. Boya-Żeleńskiego *Czy myć zęby, czy ręce*⁵⁴. Rozpatrzywszy się *in medias res* problemu spornego, znakomity felietonista wątpliwości badaczy literatury rozstrzygnął jednoznacznie:

Czy mamy brać pod uwagę tylko utwory pisarza i czysto estetycznymi miarami określać ich wartość, czy też godzi się nam poprzez człowieka, epokę, środowisko dochodzić do najważniejszego zrozumienia jego dzieła, a zarazem do poznania indywidualności twórczej, która je wydała? [...] Można by odpowiedzieć, że w ogóle nie ma potrzeby takiej alternatywy; że to jest tak, co gdyby się zastanawiać, czy należy myć zęby, czy ręce, podczas gdy można, bez szkody dla organizmu, myć jedno i drugie⁵⁵.

Kolejno Boyowi artykułem *Kto i gdzie zagroził nożem biografii?*⁵⁶ replikował Zawodziński, wyjaśniając, że formalizm nie zagraża biografistyce, ale też biografie nie mogą pretendować do miana prac z dziedziny nauki o literaturze. Wiele nowszych dzieł, a wśród nich obie monografie Adamczewskiego, miały jego tezę podtrzymywać. Autor *Serca nienasyconego*, znalazłszy się na tej „przygodnej werbunkowej liście”, z właściwym sobie poczuciem humoru, natychmiast zgłosił swoje *votum separatum*.

„Milebym to sobie kiedyś wspominał, że »na prawym flanku jam w tej armii pierwszym był grenadyjerem« (pierwszym – oczywiście według alfabetu) – cóż, kiedy sam mam skrupuły, czy mi przysługuje miejsce, choćby jako rezerwiście” – pisał w artykule *O tzw. formalizmie rosyjskim i polskim*⁵⁷, wywodząc rodowód swych prac z teorii Crocego, Wölfflina i Walzela, odmiennych w metodzie, choć zrodzonych z pokrewnych reformatorskich pobudek. Nawiązując zaś do wcześniejszej wypowiedzi we Lwowie dodał, że podobnie jak niewłaściwy dobór, tak i pomieszanie metod, tj. operowanie nimi na jednej płaszczyźnie, bez hierarchizowania, bez podporządkowywania jednej z nich wszystkim pozostałym, jest kardynalnym grzechem pragmatyki metodologicznej,

biograficznej i dochodzeń filiacyjnych, 6) językowa – badanie stylu i zamierzeń artystycznych, 7) krytyczno-literacka – ocena wartości dzieła. Por. K. I r z y k o w s k i, *op. cit.*

⁵⁴ T. B o y - Ż e l e Ń s k i, *Czy myć zęby, czy ręce*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 621.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ K. W. Z a w o d z i Ń s k i, *op. cit.*

⁵⁷ S. A d a m c z e w s k i, *O tzw. formalizmie rosyjskim i polskim...*

który marksiści określają jako „bezpryncypnyj eklektizm”, przeciw któremu słusznie na zjeździe wypowiedział się Kridl i który Kołaczkowski wytknął w „Marcholcie” Kleinerowskiej monografii o Mickiewiczu.

Kolejno Adamczewski zweryfikował opinie o formalizmie. Antagoniści — stwierdzał — przypisywali formalistom rosyjskim negatywną zasadę lekceważenia studiów nad genetyką pozaliteracką utworów, a za zasadę pozytywną uznali stanowisko abstrakcyjnego estetyzmu wobec dzieł sztuki pisarskiej. Tymczasem — uzasadniał — antybiografizm i antypsychologizm był pozorny. W rzeczywistości czołowi formaliści rosyjscy, jak Tynianow, Szkłowski i Eichenbaum w swej praktyce badawczej uwzględniali nie tylko elementy biografii, ale nawet, jak Eichenbaum w monografii o Tołstoj, podawali bardzo szczegółowe dane, a także budowali — fakt, że niejako ubocznie — dokładne i wyraziste portrety psychologiczne pisarza i człowieka. Ponadto Tynianow był zdecydowanie przeciwny izolacji utworu od historycznego kontekstu oraz akcentował potrzebę badań nad historią tekstu, recepcją i socjologią literatury, gdyż „immanentne” rozważania uważał za fałszującą abstrakcję. A ponieważ — mimo wszystko — polski formalizm jeszcze nie zaistniał, jedynie „bytuje w fazie przedstworzenia, w stanie mgławicowym”, choć ma już swoich prekursorów w osobach Ignacego Matuszewskiego i Kazimierza Wóycickiego⁵⁸, więc formalizm rosyjski, to „nie taki diabeł straszny, jak go malują ... polscy formaliści”. Sygnalizowany tu brak teorii polskiego formalizmu wypełnił wkrótce programowy *Wstęp do badań nad dziełem literackim* Manfreda Kridla, inicjujący wileńską serię „Z zagadnień poetyki”⁵⁹. Wśród wielu recenzji w pismach polskich i obcych, omówionych następnie przez J. Kulczycką-Saloni w sprawozdaniu *Okolo „Wstępu” Kridla*⁶⁰, czołowe miejsce zajmował znowu artykuł polemiczny S. Adamczewskiego, zatytułowany *Miraże prostych dróg*

⁵⁸ Od wydania w 1914 r. jego pracy *Historia literatury i poetyka* Adamczewski datował narodziny nowoczesnej teorii i praktyki studiów nad formą dźwiękową tekstu literackiego.

⁵⁹ M. K r i d l, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, t. 1 serii *Z zagadnień poetyki*, Wilno 1936.

⁶⁰ S. A d a m c z e w s k i, *Miraże prostych dróg...*; W. B o r o w y, *Szkola krytyków*. „Przegląd Współczesny” 1936, nr 178; L. F r y d e, *op. cit.*; S. K o ł a c z k o w s k i,

Na marginesie książki Manfreda Kridla – jak głosił podtytuł recenzji – przyjmując oczywiste i słuszne jej podstawowe założenia, iż przedmiotem badań literackich jest „przede wszystkim dzieło literackie” (s. 21), stanowiące organiczną jedność i całość, Adamczewski przeciwstawił statystycznemu ujmowaniu tegoż dzieła własną koncepcję o dynamiczności tekstu, a w jej następstwie w innym aspekcie ujął zadania nauki o literaturze. Uznał, że dzieło literackie, pojęte statycznie, tj. jako organiczny zespół „gołych” elementów typu „temat, motywy, kompozycja, system znaczeń słownych, rytmika”, w ogóle nie istnieje i jako „martwa i obojętna pozycja katalogowa” nie może stanowić przedmiotu konkretnych badań. O wartości dzieła decyduje dopiero układ tych elementów, zorganizowanie ich przez autora, czyli „dynamika” tekstu. Dynamika literacka, ale i socjalna, gdyż dzieło literackie może być poznawane tylko w procesie tzw. jego konkretyzacji, tj. w percepcji czytelnika, krytyka czy historyka literatury, przystępujących do dzieł z historycznie urobionym smakiem, określonym rodzajem estetycznego odczuwania i zdolnych odtworzyć w sobie tylko te elementy dzieła, na które uwrażliwiła ich własna epoka. Naukowe poznanie powinno uwzględniać proces konkretyzacji dzieła w świadomości odbiorców, ale także – w rozsądnie pojętych granicach – genetykę dzieła, tu kontekst historycznoliteracki, gdyż „atmosfera dzieła nie była dlań tylko czymś zewnętrznym, lecz przeniknęła i przepoiła je na wskroś”⁶¹.

Uzasadni potrzebę umieszczenia w polu naukowego poznania dzieła jego literacko-socjalnych kontekstów, Adamczewski upomniał się także o kontekst biograficzny, przeciwstawiając się tym samym postulowanej przez Kridla izolacji dzieła od twórcy. Nieodłączna, choć utajona w dziele obecność autora nie istnieje poza nim i nie jest odeń niezależna.

Bilans estetyczny. „Marchoń” 1937. nr 2; J. K r z y ż a n o w s k i. *W poszukiwaniu teorii literatury*. „Nowa Książka” 1937. nr 2; F. W o l l m a n. *Polska ergocentryczna teoria literatury*. „Słowo a Slovesnost” 1936. nr 6; K. K r e j ć y. *Slawische Rundschau* 1937. nr 3. Zob. J. K u l c z y c k a - S a l o n i. *Okolo*. Wstęp” Kridla. „Życie Literackie” 1937. z. 3. s. 90–94. z. 4. s. 130–134; M. K r i d l. *Walka z wiatrakami*. „Życie Literackie” 1937. z. 1. s. 14–20.

⁶¹ S. A d a m c z e w s k i, *Miraże prostych dróg. Na marginesie książki Manfreda Kridla* (rec. z: M. K r i d l, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*)... Zauważalna jest tu zbieżność z poglądami Kleina na analizę dzieła literackiego. Por. J. K l e i n e r, *Analiza dzieła; Historyczność i pozaczasowość*...

przenika je jako jego geneza, fakt biograficzny czy element procesu twórczego. Całość i jedność dzieła została świadomie przez twórcę zorganizowana, toteż nie można badać w dziele żadnego elementu w oderwaniu od „zakłętej” w nim osobowości autora – zwłaszcza, gdy przedmiotem badania staje się nie jedno dzieło pisarza, ale cała jego twórczość, gdy wynikiem badania tej twórczości ma być monograficzne jej ujęcie, które Adamczewski w hierarchii „wytworów naukowo-literackiego poznania” uznał za jedno ze szczytowych osiągnięć nauki o literaturze

Poglądy na istotę dzieła literackiego jako dostępnego poznaniu jedynie w czytelniczej konkretyzacji, jako wymagającego ujęcia w jego historycznej funkcji i wreszcie jako zawierającego nadrzędny, organizujący element w postaci osobowości autora, czyli ustalenia odnośnie do przedmiotu badań, konsekwentnie prowadziły raz jeszcze do określenia procedury badawczej, zgodnie z przyjmowaną przez Adamczewskiego tezą, iż metoda badawczo-literacka „jest formą w stosunku do treści badanej”. Uprzedzając zarzut eklektyzmu metodologicznego, autor *Miraży prostych dróg* polimetodyczność nazwał niezbędnym „aliażem [...] z elementów różnego wprawdzie pochodzenia, ale na wagę treści badanej i na miarę indywidualności badacza”, natomiast fikcją – w jego mniemaniu – jest głoszenie uniwersalnej przydatności jednej metody lub wyższości jednej nad drugą. Ten, kto zajmuje takie stanowisko, tworzy „metodykę” normatywną, gwałcącą osobowość badacza. Indywidualność badacza szanuje zatem tylko taka „metodyka”, która daje mu podstawy techniczne, uczy tego, co w badaniu literackim jest rzemiosłem, nie zaś oryginalną twórczością. Sygnalizuje więc Adamczewski potrzebę opracowania trzech podręczników w zakresie metodologii badań. Prócz „metodyki technicznej” na wyższych kondygnacjach badania literackiego duże znaczenie miałyby „metodyka informacyjna”, orientująca we współczesnych kierunkach, szkołach i typach badania oraz „metodyka opisowa” lub ściślej „typologiczna”, klasyfikująca i charakteryzująca typy umysłowe badaczy literatury. Sam będąc miłośnikiem Tatr i taternikiem badanie literackie przyrównał na koniec do alpinistyki, gdzie proste drogi znaleźć można jedynie w najniższych rejonach, wyżej zaś istnieją już „tylko indywidualne, odkrywcze sposoby

przejścia i dojścia”, po których poruszać się trzeba „zakosem, zakolem, błądzikiem”⁶².

Rozważania nad „mirażami prostych dróg” w nauce o literaturze stanowiły ostatnią u schyłku dwudziestolecia międzywojennego głosę Adamczewskiego do sporu o kierunki i metody badań. Potwierdzały adekwatność jego teorii i praktyki naukowo-badawczej. Ukazywały, jak określone poglądy na literaturę i metody jej naukowego badania implikowały charakter rozpraw – i na odwrót – jak kształtowana w konkretnych realizacjach świadomość metodologiczna antycypowała udział w sporach o przedmiot, zakres, zadania i metody badań. Dowodziły raz jeszcze umiejętności zachowania własnej postawy w ramach akceptowanych orientacji metodologicznych.

Na ciągłą aktualność tych poglądów zwrócił ostatnio uwagę Stefan Sawicki, stwierdzając:

Formalizm, fenomenologia, a potem strukturalizm, skupiając swą uwagę na utworze literackim, literaturze, rządzących nią konstantach systemowych, traciły – mimo że odzęgnywały się od tego – ze swego horyzontu badawczego kategorię autora. Przecinały – przynajmniej w praktyce – bezpośredni związek między autorem a dziełem, w pewnym sensie »dehumanizowały badanie literackie.

Niebezpieczeństwo to zostało szybko zauważone. U nas sygnalizowali je polemisi Kridla i Ingardena, i to bynajmniej nie ludzie tkwiący programowo w tym, co dawne i tradycyjne. Wręcz odwrotnie – ci właśnie, którzy dobrze orientowali się we współczesnych kierunkach badań literackich, byli wrażliwi na wartości artystyczne dzieł literackich, tacy jak Waclaw Borowy, Stanisław Adamczewski czy Zygmunt Łempicki⁶³.

Z tych też względów prezentowane przed ponad półwieczem poglądy autora *Serca nienasyconego* na metody naukowego badania literatury wydały się warte wyodrębnienia z jego wielonurtowych, lecz koherentnych działań i poddania pogłębionej refleksji – zwłaszcza w sytuacji – jak się wydaje – metodologicznej inercji oraz nadal uludnych „miraży prostych dróg”.

⁶² Za niechęć do estetyki i filozofii sztuki, za odrzucanie estetycznego, etnologicznego, psychologicznego i moralnego aspektu wartości dzieła stanowisko Kridla atakowali także W. Borowy, S. Kołaczkowski, i J. Krzyżanowski. Pionierskie wartości „Wstępu” jako „zamaskowanej poetyki normatywnej” dostrzegali L. Fryde, *op. cit.*

⁶³ S. Sawicki, *Między autorem a podmiotem mówiącym*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 112–113; [przedruk w:] *Poetyka. Interpretacje. Sacrum*, Warszawa 1981, s. 87.