

Jerzy Ziomek

"Pisarstwo Henryka Sienkiewicza",
Andrzej Stawar, Warszawa 1960,
Państwowy Instytut Wydawniczy, s.
376, 4 nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 53/1, 254-260

1962

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.

I jeszcze jeden przykład. W księdze V (w. 658—661) Podkomorzy zwraca się do Hrabiego przez „Waśc” i „Wać”. „W autografie — pisze Górski — wszędzie jest konsekwentnie: W a c i n e j i W a ć. Zirytowany Podkomorzy [...] sięga po lekceważące w a ć zamiast w a ś ć, też nie zajmujące wysokiej rangi, ale w hierarchii skrótów z dawnego ‘Wasza Miłość Pan’ zawsze o jeden szczebel wyższe. Jański myślał z początku, że W a c i n y i W a ć to *lapsus calami* i dodał w obu słowach brakujące niby *ś*, potem przekonał się z w. 661, że tak ma być, ale dokonanych poprawek nie cofnął” (s. 256). Nie ma jednak konieczności obarczać Jańskiego odpowiedzialnością za brak jednolitości w zwrotach Podkomorzego. Rozmaitość ich mogła być celowo przez autora wprowadzona: że to niby najpierw Podkomorzy używa formy grzeczniejszej, a potem, poniesiony pasją, sięga po bezceremonialne „Wać”. Oczywiście, to tłumaczenie nie jest zbyt przekonujące; zawsze jednak możliwość takiej interpretacji wstrzymać może przed pokusą ujednoczenia form.

Czytelnika rozpraw Górskiego raz po raz ogarnia żal, że takie bogactwo językowe i stylistyczne pozostaje poza tekstem głównym, skazane na marną vegetację w autografach, ich podobiznach lub wariantach nieistniejącego jeszcze wydania naukowego. Wydanie naukowe, dodajmy, poprawi tę sytuację tylko wówczas, jeśli udoskonalenia układu graficznego udostępnią czytelnikowi warianty, które przestaną, na „obraz elizejskich cieni”, błąkać się po aneksach. Rozumiemy więc intencje autora, który z taką siłą sugestywną pokazuje skarby odkrywane w czasie pracy nad *Słownikiem Mickiewiczowskim*. Zaiste, nikt chyba tak jak wydawca nie uświadamia sobie, że konieczność wyboru jest koniecznością tragiczną!

PS. Państwowe Wydawnictwo Naukowe nie okazało, niestety, książce Górskiego należnego starania edytorskiego. Ilość błędów korektowych (szczególnie dotkliwych w analizach językowych) przekracza zwykłą miarę. Najdobitniej wszakże o roztargnieniu wydawcy świadczy zagubienie przypisów do jednej z rozpraw (*Tadeusz z ręką na temblaku*).

Zofia Stefanowska

Andrzej Stawar, PISARSTWO HENRYKA SIENKIEWICZA. Warszawa 1960. Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 376, 4 nlb.

Kiedy duże fragmenty tej książki ukazywały się w literackiej prasie tygodniowej, uwagę czytelnika przykuwały trafiające w sedno rzeczy błyskawiczne rozpoznania i spostrzeżenia. Jeśli dodamy do tego znajomość innych prac tak wybitnego jak Stawar krytyka, zrozumiała będzie niecierpliwa ciekawość, z jaką bierzemy do ręki tom ambitnie zatytułowany *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*.

Mimo że odnajdujemy tu znane już z prasy fragmenty, przedrukowane bez istotniejszych zmian, książkę odkładamy z rozczarowaniem, a nawet niechęcią. Owe błyskawiczne rozpoznania, zaleta każdego krytyka-diagnosty, okazują się tylko błyskotliwe. Wydanie książkowe z natury rzeczy surowo weryfikuje umiejętność systematycznego wykładu, podczas gdy zalety publikacji czasopiśmienniczej tkwią raczej w trafności ułamkowych nawet spostrzeżeń.

Nie jestem zwolennikiem rygorystycznego podziału literaturoznawstwa na historię literatury i krytykę literacką, mimo że w trybie pracy obu dyscyplin zachodzą pewne różnice. Krytyk korzysta z przywileju intuicyjnego wartościowania i bardziej świadomego tudzież jawnego odczytywania danego autora w relacji do własnych poglądów estetycznych, a nawet (a może przede wszystkim) poli-

tycznych. Pisarz odczytany przez krytyka jest zawsze w jakiś sposób jego pisarzem. Taka stronniczość nie musi być wadą: przeciwnie, w atmosferze napiętej skrajności rodzi się niejedna koncepcja, potem przez długi czas obiegowa i potocznie uznana.

Wypadło się tak zastrzec, bo pretensje do *Pisarstwa Henryka Sienkiewicza* nie dotyczą warstwy impresyjnej książki. Przeciwnie: można mieć żal, że to nie jest Sienkiewicz na nowo odczytany, że praca jest niezdecydowana jako rodzaj krytycznoliteracki: raz próbuje być popularyzacją, ale wtedy operuje na poziomie rudymentów, żeby nie powiedzieć komunałów. Innym razem stara się rekapitułować fakty biograficzne i bibliograficzne, ale — jak to wykażemy za chwilę — informuje w tym względzie fałszywie i nieporządnie. Wreszcie — co mogłoby być najciekawsze — podejmuje polemikę z tzw. uniwersytecką polonistyką, jednakże nie potrafi przeciwstawić dotychczasowym interpretacjom jakiegoś własnego jednolitego systemu ocen.

Fenomen twórczości Sienkiewicza dałoby się krótko ująć w pytającą formułę: dlaczego to takie dobre, skoro to takie złe? Inaczej mówiąc: Sienkiewicz niepomiarne chwalony i niepomiarne ganiony, Sienkiewicz czytany przez wszystkich z zapartym tchem i Sienkiewicz, na którego nie bez racji wybrzydza krytyka i bardziej wyrobiony czytelnik. I wreszcie Sienkiewicz — piewca szlachetczyzny czytany z zapałem przez chłopą, demaskator germańskiej zaborczości, którego powieść *Die Kreuzritter* liczy kilkanaście wydań.

To są pytania, które piszącego o Sienkiewiczu zmuszają do wysunięcia jednolitej tezy. I takiej właśnie tezy u Stawara nie można znaleźć. Owszem, jest szereg trafnych spostrzeżeń: to o walce Ursusa w *Quo vadis* jako o grupie rzeźbiarskiej niezgodnej z zasadami prawdopodobieństwa (miałoby się ochotę rozszerzyć to spostrzeżenie na ogólniejszą formułę interpretacyjną *Quo vadis*), to o realizmie jako hipotezie rzeczywistości (w związku z *Bez dogmatu*, które Stawar gotów by rehabilitować), czy wreszcie zwrócenie uwagi na elementy satyrycznego widzenia w *Rodzinie Połanieckich*.

Główny walor sztuki krytycznego Stawara to umiejętności demaskatorskie. Dlatego najmniej ciekawe rozdziały książki to rozdział o *Krzyżakach*, wobec których trudno było piszącemu zająć postawę polemiczną, i rozdział o *Wirach*, z którymi polemika była zbyt oczywista, łatwa i tym samym pozbawiona efektów.

Najbardziej atrakcyjną stroną wywodów Stawara (czytanych odcinkami) była analiza tego, co chętnie bym nazwał „nadwyżką znaczeniową w strukturach fabularnych”. Powieściopisarz konstruuje fabułę z wybranych, cząstkowych elementów życia bohatera. Część wydarzeń i część motywacji pozostaje nieujawniona; gdy przedstawiona część „materiału” (używam tego terminu jako odpowiednika niemieckiego „*der Stoff*”) zostaje skomponowana w poetyce realistycznej, można na zasadzie wnioskowania redukcyjnego domyślać się nie przedstawionych precedensów i motywacji oraz — na zasadzie wnioskowania dedukcyjnego — nie pokazanych konsekwencji czynów. Takie zabiegi, najczęściej zresztą natury felietonowej, w niektórych przypadkach mogą się okazać przydatne i w naukowej analizie: mogą wykryć niekonsekwencje w rozumowaniu pisarza, luki motywacyjne, rozmyślnie ukryte tendencje. Oto przykłady:

Stawar wychodząc ze słusznego założenia, że „pisarz nie jest samowładnym panem ani swej techniki, jak dziś mówią: warsztatu pisarskiego, ani materiału treściowego” (s. 166), tropi z zapałem wszelkie niedopowiedzenia i niekonsekwencje na skomplikowanych szlakach przygód Sienkiewiczowskich bohaterów. W ten sposób poddaje analizie okoliczności wyprawy Skrzetuskiego na Sicz. Skrzetuski udaje się na Sicz w gruncie rzeczy jako wywiadowca. Wręczono mu przez księcia

listy stanowią tylko pretekst. Jako wysoki oficer i zaufany Wiśniowieckiego powinien zdawać sobie sprawę z charakteru swej misji. Tymczasem, mimo że już w Kudaku zorientował się w nagłej zmianie sytuacji, zamiast zawrócić z cennymi wiadomościami jedzie z uporem dalej. Mało tego, w Czehryniu bierze listy polecające do Barabasza i Tatarczuka, chociaż, jak należy sądzić, pułkownicy ci nie umieli czytać i chociaż wie, czy przynajmniej powinien wiedzieć, że bierze ze sobą materiały obciążające.

Ta analiza prowadzi Stawara do następującego wniosku: „Skrzetuski wybiera pozór. Robi to jako nieodrodny kuzyn Kordiana, nie zadając sobie pytania, czy postępuje w myśl zaleceń swego księcia oraz dobra służby. [...] Skrzetuski zachowuje się z wielką brawurą, lecz autor zdaje się nie zauważać, że jego bohater wywiązuje się ze swej misji w najgorszy możliwie sposób, zasypawszy, mówiąc po dzisiejszemu, ludzi, do których był wysłany” (s. 128—129).

Inny przykład dotyczy epizodu z porwaniem księcia Bogusława: „Wprawdzie Kmicic — pisze autor — jest paliwodą i gwałtownikiem, ale nie jest głupcem. Porwanie Radziwiła, by rzucić go do nóg króla Jana Kazimierza, nie mogło przyjść do głowy nawet młodemu i narwanemu, ale na swój sposób doświadczonemu oficerowi [...]. Ciekawe, że autor zdając sobie sprawę z nonsensowności pomysłu wkłada odnośne argumenty w usta Bogusławowi. Widać, że sytuacja, w znakomicie zresztą opisanym rozdziałach, samego Sienkiewicza przyprawia o kłopot. Przerzywa ją więc wystrzałem z pistoletu porwanego Radziwiła” (s. 132—133).

Przed wkroczeniem do Prus Książęcych Kmicic wydaje rozkaz swoim Tatarom, aby oszczędzali tych wszystkich, którzy będą o litość prosili po polsku. Stawar odslania niekonsekwencję tego epizodu pytając, jakim sposobem mieli Tatarzy w wirze bitwy i mordu odróżniać nieomylnie niemczyznę od polszczyzny.

Do tego typu analiz należy też poszukiwanie ukrytych przyczyn długiego narzeczeństwa Wołodyjowskiego, domniemanie na temat stosunków Gątownskiego z Rozalką w *Rodzinie Połanieckich*, ujawnianie niezbyt czystych źródeł dochodów Kmicica.

Pytania te i towarzyszące im demaskacje, jeśli nie mają być tylko zabawnym epatowaniem czytelnika dotychczas przekonanego święcie o wielkości Sienkiewicza, jeśli nie mają być kontynuacją rozpraw typu „Hamlet w Wittenberdze”, muszą układać się w system przesłanek. Poszukiwanie i rozpatrywanie owych nadwyżek znaczeniowych może być przydatne w dwu wypadkach: albo posłuży do weryfikacji metody realistycznej (właśnie: niespodzianki realizmu!), albo wykaże istnienie innej, nie realistycznej poetyki w analizowanym utworze.

W tym właśnie rzecz, że Stawar nie zdecydował się, jak ma owe nieściśłości i niekonsekwencje ocenić. Wydaje mi się, że zebrany materiał prowadził — jeśli tak można powiedzieć — nieuchronnie do przyjęcia, a wreszcie rozbudowania koncepcji *Trylogii* jako baśni historycznej (*Trylogia* bowiem zajmuje w tych rozważaniach kluczową pozycję). Koncepcja ta, zaproponowana przez Zygmunta Szweykowskiego¹, obecna też w rozważaniach Wyki, ma jedną ogromną zaletę: pozwala zrozumieć nieustanną trwałość *Trylogii* i jej sukcesy nie nadwerżone fluktuacjami opinii. Koncepcja *Trylogii* jako baśni nie jest przy tym bynajmniej apoteozą utworu i nie oznacza uniku wobec kryteriów ideowych oceny. Żąda tylko, aby przy wartościowaniu ideowym i wychowawczym respektować założenia poetyki utworu.

¹ Z. Szweykowski, *Trylogia Sienkiewicza. Szkice*. Poznań 1961.

Nie znaczy to, że twórczość Sienkiewicza nie podlega kontroli historycznych faktów. Rzecz jednak w tym, że płaszczyzna historyczno-realistyczna *Trylogii* jest tylko odskocznią dla płaszczyzny baśniowo-legendarnej i że w dziele przecinają się jak by dwa różne układy logiki wydarzeń. Koncepcja Szweykowskiego sugeruje, że np. Wiśniowiecki został wybrany bez chęci apoteozowania polityki kresowej magnaterii i że między *Ogniem i mieczem* a *Potopem* nie nastąpił żaden zasadniczy przełom ideowy Sienkiewicza. Inaczej sprawę ujmując mogliśmy powiedzieć, że Sienkiewicz czerpał materiał historyczny z dobrodziejstwami i obciążeniami inwentarza. Stąd np. autor bez większego trudu i ideowego konfliktu mógł w *Panu Wołodyjowskim* wprowadzić swego rodzaju poprawki uwzględniające krytyczne uwagi Dzieduszyckiego sformułowane po opublikowaniu *Ogniem i mieczem*.

Stawar nie mógł znać ostatniej książki Szweykowskiego i jej pełnej argumentacji. Mimo to chyba nieuważnie zapoznał się z wcześniejszą wersją pracy, skoro polemikę ograniczył do niezbyt trafnej relacji: „Baśniowa interpretacja *Trylogii* odejmuje możliwość zrozumienia istotnego sensu dzieła, zubaża je poważnie. Aby poprzeć swą tezę o baśniowym charakterze stylu *Trylogii*, Szweykowski wskazuje na upodobanie autora w olbrzymach, okazach wyjątkowej siły fizycznej, Herkulesach i Wyrwidębach. Ukolosalnienie wydarzeń stanowi niewątpliwie jedną z cech stylu legendowego czy baśniowego. U Sienkiewicza jednak legendotwórcze obrazy występują w towarzystwie wariantów realistycznych” (s. 162).

Jeśli dobrze zreferowałem poglądy Szweykowskiego, to właśnie owo sąsiedztwo, a raczej przełamywanie się wariantów realistycznych i baśniowych jest sednem tej koncepcji. Rzecz jednak w tym, co Stawar proponuje w miejsce interpretacji baśniowej.

Koncepcja Stawara w tym względzie sprowadza się do odnalezienia u Sienkiewicza elementów eposu lub romansu rycerskiego. Napisałem „lub”, a nie „albo”, bo właśnie Stawar używa tych terminów wymiennie, tak jak by te nazwy oznaczały to samo. Na stronie 99 i następnym analizuje szeroko wstawki homeryckie u Sienkiewicza, zaś na s. 118 i 165 mówi o duchu romansu rycerskiego, mając na myśli podobne zjawiska. Tak więc nie wiadomo, co Stawar pod terminem „romans rycerski” rozumie — czy średniowieczny romans rycerski, czy *Ritterroman* albo raczej *Raubritterroman*, czy też to, co Anglicy nazywają *the gothic novel*.

Podobnie rzecz się ma z epopeją. Terminu tego używa Stawar w najbardziej popularnym znaczeniu, które podkreśla jako konstytutywny czynnik tego gatunku moment przełomowy w dziejach narodu. Gdyby Stawar zamiast poszukiwać w *Trylogii* homeryckiej topiki uwzględnił inne, bardziej istotne cechy eposu, okazałoby się wtedy, że powieść Sienkiewicza niewiele ma wspólnego z tradycją Homera. Bo oto: ani człowiek nie jest u Sienkiewicza podporządkowany wydarzeniu², ani napięcie akcji nie jest rodem z eposu, a sam autor wreszcie pozostaje ukryty za materiałem³. Epik wreszcie nie zna uprzedzeń („*der Epiker kennt*

² G. Lukács, *Der historische Roman*. Berlin 1955, s. 29: „In der Epopöe wird der Mensch — sozusagen — dem Ereignis unterworfen”.

³ E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich 1956, s. 86: „Man kann darum [über die Epopöe] auch nicht sagen, der Dichter verschwinde hinter seinem Stoff. Im Gegenteil! Er bringt sich als Erzähler deutlich genug zur Geltung”.

kein Vorurteil" ⁴). Moglibyśmy powiedzieć: nie ma powodów do uprzedzeń, gdy opisuje „materiał, o którym wiadomo, że nie da poważniejszych niespodzianek”. Ta ostatnia część zdania to ze Stawara, na dowód, że autor dostrzegł niekonsekwencje swojej interpretacji. Żeby ją jednak ocalić, dodał: „Pisarze ujmujący środowiska społeczne w stanie fermentu z natury rzeczy muszą się posługiwać elementem doktryny przy wykańczaniu obrazu, który i dla nich samych jest niezupełnie jasny. Stąd publicystyczność i doktrynerstwo autorów ujmujących stadia rozwojowe danej formacji społecznej” (s. 68). Tymczasem wydaje się, że jest odwrotnie. Weźmy dla przykładu literaturę wczesnego Oświecenia, wczesnego okresu pozytywizmu i na przykład *Cichy Don Szołochowa* czy *Drogę przez mękę* Aleksego Tołstoja. Elementy doktrynerstwa czy schematyzmu (o których skądinąd słusznie pisze Stawar omawiając młodego Sienkiewicza) wystąpią właśnie u pisarzy nie okresu fermentu (Szołochow czy Tołstoj), ale w okresach „zaprogramowanego” ładu.

Wspominam o tym nie tyle po to, by eksponować dyskusję nad jednym szczegółowym problemem, ale dlatego, że zagadnienia historycznoliterackie tej pracy najbardziej domagają się recenzenckiej interwencji.

Recenzowanie książki wybitnego i zasłużonego, ale nie żyjącego już krytyka nie jest zadaniem łatwym, choćby dlatego, że adresat tych uwag krytycznych nie może się już bronić. Ale właśnie fakt, że praca wyszła spod renomowanego pióra, że pod taką firmą wchodzi w czytelniczny obrót, zmusza do sformułowania nie tylko zdań polemicznych, ale i do spisania szeregu sprostowań.

W przytoczonym wyżej cytacie zastanawia jedno zdanie: „[Skrzetuski] robi to jako nieodrodny kuzyn Kordiana”. Można by uznać to za *lapsus*, za niezbyt zręczne porównanie, gdyby nie fakt, że na tej analogii buduje Stawar swoją koncepcję bohatera *Trylogii*. Na stronie 126 czytamy: „Już Chmielowski zauważył, że ten siedemnastowieczny szlachcic za bardzo trąci Kordianem. Jest on wzięty nie tyle z siedemnastego wieku, ile z rezerwatu bohaterów romantycznych, którzy też lubili — jak to mówią — sięgać przez lewe ramię do prawej kieszeni, co było regułą w romansach, i zresztą przyczyniało się znakomicie do podtrzymania akcji i układania efektownych scen”. Że Skrzetuski jest najmniej udaną kreacją Sienkiewicza — to prawda, że Chmielowski być może nie rozumiał *Kordiana* — to też prawda, tylko że to zdanie powinno się być zatrzymane na filtrze redakcyjnej adiustacji wydawnictwa. Tym bardziej, że trudno je było przeoczyć. Na stronie 80 bowiem Stawar pisze: „Sienkiewicz nie zanadto wnikał więc w istotę obyczajowości szlachty XVII w., raczej stylizował. Wedle wypróbowanych wzorów zagranicznych rozwinął fabułę, przede wszystkim wątek uczuciowo-romansowy, w sposób odpowiadający nie tyle dawnym obyczajom, ile gustowi czytelnika, nawykłego do wyrafinowanego sentimentalizmu [!] poezji miłosnej XIX wieku” (podkreślenie J. Z.). I dalej: „Używając wyrażenia Tarnowskiego — »dusza staropolska«, instynkty szlacheckie wystąpiły w połączeniu z neurasteniczną uczuciowością inteligenta XIX w., rozwiniętą tak bogato u Słowackiego, ulubionego poety Sienkiewicza. (Nie darmo Chmielowski przy Skrzetuskim wspomina o antecedenjach *Kordiana* Słowackiego)”.

Nie podejmuję w tym miejscu polemiki. Zwracam tylko uwagę redaktorom i czytelnikom. Żeby zaś nie być posądzonym o nadmierną skrupulatność w wyłapywaniu potknięć, jeszcze kilka przykładów:

⁴ *Ibidem*, s. 124.

„Obok wspomnianej beletrystyki historyczno-wspominkowej, gawęd szlacheckich (czemu patronował z daleka *Pan Tadeusz*) szczególnie rozwinęła się poezja miłosna marzycielsko-sentymentalna. Nawiązywała ona do IV części *Dziadów*, choć szczególną popularnością cieszyły się wyjąłowane z ogólniejszej problematyki miłosne poematy (jak Słowackiego *W Szwajcarii*)“ (s. 78; podkreślenie J. Z.).

Jeszcze kilka sprostowań nie wymagających zresztą osobnych kwerend, sprostowań — powiedziałbym — elementarnych. Na stronie 7 Stawar podaje jako dowód zainteresowań młodego Sienkiewicza staropolszczyzną jego prace o Mikołaju Sępie Szarzyńskim i Kasprze Miaskowskim. Pisze: „Prace te świadczą o żywych zainteresowaniach autora wiekiem XVII” (słownie: siedemnastym; przypis J. Z.). Cztery strony dalej znajdujemy wiadomość o publikowaniu *Humoresek z teki Worszyłły* w „Przeglądzie Tygodniowym”. Ponieważ może to tylko niezręczność sformułowania, dopiszmy: nie tyle w „Przeglądzie”, ile nakładem „Przeglądu”. Omawiając wczesną nowelistykę Sienkiewicza wymienia Stawar *Opowiadania z natury i życia*. Może to tylko błąd adiustacji (właśnie do wydawnictwa adresuję w części te pretensje), ale powinno być *Z natury i z życia*. *Selīm Mirza* pisany był w Ameryce, a nie przed wyjazdem za granicę, jak to autor twierdzi na stronie 18. W roku 1880 ukazały się cztery tomy pism Sienkiewicza, a nie trzy, jak czytamy na stronie 24. Nie ma w nich *Latarnika* (druk w 1881 r. w „Niwie”), jak to sugeruje omówienie Stawara, w którym *Latarnik* poprzedza *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* (s. 25). Nieraz konstrukcja pracy jest tak niejasna, że nie wiadomo, czy mamy do czynienia z błędem czy tylko z nieporządnym wywodem. Tak np. na s. 38 Stawar omawia felietony z „Niwy”. Potem pisze, że ich tytuł brzmiał *Chwila obecna*. Tymczasem *Chwilę obecną* znajdziemy w „Gazecie Polskiej”, a nie w „Niwie”.

Szwankuje i zestawienie literatury przedmiotu. Na stronie 262 autor cytuje pracę J. Falkowskiego. Chodzi tu oczywiście o Z. Falkowskiego (Zygmunta). To nie błąd korektorski, ponieważ ta sama wersja imienia pojawia się na stronie 354.

W swoim czasie Stawar opublikował w „Kuznicy” cykl szkiców, w których spojrzął na *Trylogię* jako na utwór pseudohistoryczny, kryjący pod kostiumem wydarzeń z XVII w. ocenę współczesnych Sienkiewiczowi ruchów społecznych. Z koncepcji takiej Stawar się wycofał — w przeciwnym razie nie mogłaby powstać omawiana książka, która przecież jest mimo wszystko obroną Sienkiewicza. Mimo to w obecnej wersji pozostały relikty dawnej koncepcji, jakieś ułamki w postaci zdań takich, jak: „Atmosfera czasu sprzyjała wyborowi tematyki. Wiąże się to ze swoistym odczuciem aktualności — z reakcją na ferment społeczny, na poruszenia współczesnej »czerni«” (s. 63). Sprawa, którą poruszam, to nie tyle kwestia wewnętrznych niekonsekwencji książki, ale przede wszystkim pewnego porządku bibliograficznego. W swoim czasie na pracę Stawara z „Kuznicy” replikował rozprawą *Wokół „Trylogii”* Samuel Sandler, który tym samym — co ukrywać — utorował *Trylogii* powrotną drogę na rynek czytelniczy. Stawar tymczasem w ogóle się nie ustosunkował do pracy Sandlera. Jedynie w rozdziale omawiającym literaturę przedmiotu przytoczył tę publikację, nazywając ją w sposób dość lekceważący „broszurą”.

Zestawiona bibliografia prac o Sienkiewiczu nie jest pełna. Nie musi być pełna. Skoro jednak jest wyborem, spełnia pewne funkcje rekomendujące. Dlatego dziwi częste, także w tekście, przywoływanie wśród „sienkiewiczologów” nazwisk Dobraczyńskiego i Cata-Mackiewicza oraz powoływanie się na autorytet

znakomitego skądinąd felietonisty i autora zbioru *Muchy chodzą po mózgu* przy ocenie... języka Sienkiewicza.

Taka recenzja to trochę przykry obowiązek. Ale kiedy się zna autorytatywną mimo wszystko siłę słowa drukowanego i pomyśli o niefachowym w przeważającej części czytelniku dziesięcioletniego nakładu *Pisarstwa Henryka Sienkiewicza*, obowiązek ten trzeba spełnić.

Jerzy Ziomek

Halina Pańczyk, ZE STUDIÓW NAD LIRYKĄ LEOPOLDA STAFFA. Poznań 1960. Stron 91. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. (Prace Wydziału Filologicznego. Seria: Filologia Polska, nr 1).

Pisać o jakimkolwiek pisarzu współczesnym to praca przysparzająca każdemu badaczowi wyjątkowych kłopotów i trudności. Przede wszystkim przychodzi zazwyczaj zaczynać całą robotę właściwie od początku, od fundamentów, w pojedynkę i na własną odpowiedzialność. To, co się potocznie określa mianem tzw. literatury przedmiotu, z reguły nie istnieje, nie ma żadnych monografii, żadnych choćby syntetycznych zarysów. Gdy chodzi o pisarzy wybitniejszych, to istnieje niekiedy względnie nawet obfita literatura recenzyjna, ale badacz piśmiennictwa XX stulecia, który usiłuje korzystać, w braku innych, z owych dokumentów myśli krytycznej, wie doskonale, jaką wartość przedstawiają — jeśli się pominie ambitniejsze wyjątki — te najczęściej spotykane popisy ekwilibrystyki werbalnej, wyjąłowane z jakiegokolwiek sensownej, rzeczowej treści. Po przeczytaniu zatem iluś tam elukubracji krytycznych wiadomego rodzaju ma się jedynie poczucie straty czasu. Tyle że sumienie naukowe badacza, który winien znać wszystko, doznaje niejakiego uspokojenia.

W przypadku Staffa trudności mnożą się i komplikują dodatkowo. Liryka z natury rzeczy jest wyjątkowo, więcej niż inne gatunki literackie, oporna wobec wszelakiego rodzaju zabiegów interpretacyjnych i operacji analityczno-opisowych, dokonywanych w schematycznym i skonwencjonalizowanym języku nauki. Wreszcie rozpiętość czasowa tej twórczości, przynależność Staffa do tyłu epok literackich, z których każda w mniejszym lub większym stopniu przedstawia się nam wciąż jeszcze jako *terra ignota*, presja tylu sprzecznych prądów myśli, sztuki i historii — wszystko to wymaga od krytyka literatury doby współczesnej wyjątkowej erudycji, intuicji i umiejętności poruszania się w terenie niezwykle skąpo zaopatrzonym w tablice i znaki orientacyjne.

Autorka studiów nad liryką Leopolda Staffa miała jasną świadomość trudności zadania, pisze o nich wyraźnie w słowie wstępnym dając syntetyczny, zwarty przegląd główniejszych pozycji krytycznych o poecie. Tym większym uznaniem należy przeto powitać jej decyzję podjęcia się tej roboty niełatwej i wykonanie jej w rozprawie skomponowanej niezwykle jasno i racjonalnie. Bo architektura książeczki jest istotnie wzorowa i bardzo metodycznie precyzyjna. Rozdział I, historyczny, ustala genezę twórczości Staffa, kreśli tło, wydobywa klimat i atmosferę, w jakiej stawał młody poeta swoje pierwsze kroki. Daje następnie krótki rys ewolucji, wypunktowuje poszczególne etapy drogi twórczej Leopolda Staffa poprzez półwiecze z górą jego pisarskiej działalności. Rozdział II przynosi systematyczny opis struktury tematyczno-formalnej liryki Staffowskiej. Rozdział III jest naturalnym zwieńczeniem budowy, sumą wniosków, do których doprowadziły rozważania rozdziałów poprzednich.