

Michał Głowiński

"O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia", Czesław Zgorzelski, Lublin 1961, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Rozprawy Wydziału Historyczno-Filologicznego, 25, s. 296 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/4, 625-631

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.

Nawiązując do w. 102 *Epilogu*: „I dotąd pole bitwy zwą polem Litewki” autorka utrzymuje, że krytycy stwierdzili zgodnie fikcyjność tej informacji, bo nie ma takiej nazwy pola. Dodajmy jednak, że ci krytycy tak pisali przed ogłoszeniem pracy Borowego *Nowogródzyczna Mickiewiczowska*. W poczuciu Mickiewicza to nie była fikcja. Na północ od Nowogródka leży miejscowość Litówka, której nazwę w brzmieniu białoruskim poeta rozumiał jako „Litewka”, a tę najzupełniej prawdziwą informację Borowego należy jeszcze uzupełnić szczegółem, że leżącą na terenie tej wsi obszerną równinę ludność miejscowa nazywa „wielkim polem”². Tak więc „pole Litewki” nie jest całkowitą fikcją literacką.

Ostatnie studium analizuje przełożony z języka francuskiego wiersz *Morlach w Wenecji*. Autorka daje sporo szczegółów o mistyfikacji Mériméeego i zestawia parafrazę Mickiewicza z oryginałem, aby dojść do wniosku o artystycznej wyższości polskiej wersji nad pierwowzorem. Mickiewicz pogłębił również problematykę utworu pomijając szczegóły lokalne, a wprowadzając protest przeciw niewoli i wynarodowieniu. W ten sposób polski tekst otwiera perspektywę na tragizm zagrożonego narodu i ze sprawy lokalnej czyni problem ogólnoludzki. Nikt nie zajął się dotąd bliżej tym przekładem, więc wywody autorki przyjmujemy do wiadomości jako cenny szczegół w całokształcie wiedzy o Mickiewiczu.

Z tego, co tu powiedziano, wynika zresztą, że cały zbiór studiów Szmydtowej jest poważnym tej wiedzy rozszerzeniem i pogłębieniem, za co należy się autorce nasza rzetelna wdzięczność.

Konrad Górski

Czesław Zgorzelski, O LIRYKACH MICKIEWICZA I SŁOWACKIEGO. ESEJE I STUDIA. Lublin 1961, s. 296. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Rozprawy Wydziału Historyczno-Filologicznego 25.

1

Książka Czesława Zgorzelskiego *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego* — pomimo że prace o obydwu poetach: książki, studia, przyczynki idą już nie w setki, a tysiące — ma wszystkie cechy nowatorstwa także tematycznego. Liryka bowiem, pomimo że stanowi jeden z najżywoźniejszych artystycznie odcinków twórczości wielkich romantyków, stosunkowo najrzadziej podlegała naukowemu oglądowi. Niewielu bowiem można wymienić poprzedników czy tych, którzy przygotowywali teren dla rozważań tego typu, jakie prezentuje w swej książce Zgorzelski. W pierwszym rzędzie eseje poetów, znakomite szkice Juliana Przybosa i Mieczysława Jastruna, następnie zaś studia Wacława Borowego o poezji Mickiewicza, Manfreda Kridla — o poezji Słowackiego, rozprawy Marii Dłuskiej, które wszakże ujmowały sprawę z wersyfikacyjnego punktu widzenia, a więc nie było ich zadaniem ogarnięcie całości problematyki, odpowiednie fragmenty dwu wielkich monografii Juliusza Kleinera, a zupełnie ostatnio — odkrywcze artykuły Wacława Kubackiego. Jeśli się zważy na rozpiętość bibliografii przedmiotowej o dwu wielkich romantykach, trudno nie przyznać, że dorobek w tym zakresie nie jest ilościowo zbyt rozległy. I — rzecz charakterystyczna — jest on, poza nielicznymi wyjątkami, prawie w całości świeżej daty, wszystkie niemal prace powstały w ciągu ostatniego piętnastolecia.

Sytuacja taka nie wydaje się przypadkowa. Albowiem w pracach wcześniejszych, w których nawet — jak w obszernych monografiach, pisanych przez pozyc-

² Stwierdziłem to podczas pobytu w Nowogródzynie w lecie 1929 roku.

tywistów czy zwolenników psychologizmu — mówiło się o liryce obydwu poetów, nie bywała ona zazwyczaj traktowana jako liryka, gdyż była bądź przedmiotem rozważań filologicznych, a więc nie chodziło o utwory, a tylko o ich teksty, rozważań biograficznych, w których nie traktowano jej jako zespołu utworów literackich, lecz źródła do poznania życia ich autorów, w ściśle związanych z poprzednimi rozważaniami psychologicznych ujmowana była z kolei jako dokument o życiu duchowym poety, komparatyści („wpływologowie”) skłonni zaś byli w niej widzieć zespół obiegowych motywów, nad których funkcją w pewnej określonej całości już się nie zastanawiali. Widać więc z tego krótkiego przeglądu, że nieporozumienia wokół liryki rozpoczynały się w punkcie początkowym działania naukowego: stawiano bowiem wadliwe pytania, tak że odpowiedzi nie mogły dotyczyć tego, co się w obrębie spraw liryki wydaje zagadnieniami najważniejszymi, decydującymi o swoistości zjawiska.

Owe wadliwe pytania nie były jedyną przyczyną zaniedbań w interesującej nas dziedzinie. Ściśle były z nimi związane braki w zakresie metody, metody rozumianej zresztą dość wąsko jako sposób wyjaśniania tekstu lirycznego, sposób jego analizy. Pozytywiści wydoskonaliли streszczenie jako chwyt przy analizie utworu, działać ono mogło jednak sprawnie tylko w odniesieniu do części fabularnych, w zastosowaniu do liryki prowadziło do nieporozumień, a czasem nawet efektów humorystycznych, wtedy mianowicie, gdy badacz własnymi słowami opowiadał zawartość wiersza, rozpoczynając od sakramentalnego „poeta mówi, że...” Można więc powiedzieć, iż nie pcs. adano właściwego języka do rozważań o liryce, że już sam język, jaki stosowano, prowadził na manowce. Był to w zasadzie język potoczny, w tym sensie, że odpowiadał pewnym obiegowym mniemaniom, że kryła się poza nim *sui generis* teoria, zdroworozsądkowa i z pozoru całkowicie naturalna. Zjawisko to ujawnia się wyraziście już na przykładzie zasadniczej w odniesieniu do liryki kategorii analitycznej, kategorii „ja” lirycznego. Dla badaczy pozytywistycznych (a także niektórych późniejszych) owo „ja” równało się po prostu — zgodnie z potocznymi intuicjami — poecie. Miało to przejrzyste konsekwencje, bo poza sformułowaniem „poeta X w wierszu A. wyraża swoją miłość do panny Z.” kryje się — jak się już rzekło — określona teoria, nawet wtedy, gdy formułujący takie zdanie nie zdawał sobie z tego sprawy i mniemał, że stwierdza rzecz oczywistą. Otóż konsekwencją tak rozumianego języka potocznego jest przeświadczenie o wierszu lirycznym jako dokumencie biograficznym, psychologicznym itp. Samo więc używanie języka potocznego, przy nieobecności języka naukowego, było przyczyną nieporozumień w tej materii, wekslowało problematykę na fałszywe tory.

Aby więc stworzyć sytuację sprzyjającą analizie liryki, nie tylko zresztą w pracach ściśle naukowych, ale także w krytyce literackiej, trzeba było zacząć od zadania najbardziej elementarnego: wypracowania takiego języka, który umożliwiałby wyzwolenie spod tyranii potocznych, a tak mylących odczuć. Wydaje się, że obecnie język taki istnieje, w tej przynajmniej postaci, że dostarcza terminów zasadniczych, takich np. jak „podmiot liryczny”, choć nie sposób stwierdzić, że jego stan jest już zadowolający i pozwala badaczowi na pełną rezygnację ze sformułowań potocznych (w sensie wyżej określonym). Wydaje się, że powstanie tego języka analitycznego było swego rodzaju koniecznością — zwłaszcza w procesie odwrotu humanistyki od psychologizmu. Wtedy to bowiem sformułowania potoczne okazały się nie tylko nieprecyzyjne, zorientowano się także w ich fałszywych implikacjach teoretycznych. W momencie tym ujawnia się wielka zasługa formalistów rosyjskich, którzy pierwsi bodaj wypracowali nowoczesne metody analizy utworu lirycznego, do dziś zresztą aktualne, także chyba i dla tych, którym nie odpowiadają założenia, tkwiące u podstaw tej metody. Formaliści zresztą

w pierwszym okresie zajmowali się niemal wyłącznie liryką i językiem utworów wierszowanych (takie rozprawy jak Borysa Eichenbauma o kompozycji *Płaszca* Gogola należały raczej do wyjątków, a głośna *Teoria prozy* Wiktora Szklowskiego, opublikowana w r. 1925, reprezentuje już właściwie drugi etap funkcjonowania szkoły). Kto wie, czy jedną z przyczyn uformowania nowego kierunku, a także krańcowości jego sądów nie był żaloszny na ogół stan wiedzy o liryce i niemożność jego zmiany przy zachowaniu starych przyzwyczajęń. Działalność formalistów jest zresztą świetnym przykładem tego, jak zmiany w technice analitycznej, jeśli mają być umotywowane, współwystępują z konstruowaniem nowej teorii.

2

Doświadczenia rosyjskich formalistów znajdują się niewątpliwie u podstaw tych tradycji naukowych, z których wyrastają badania Czesława Zgorzelskiego. Powstaje więc od razu pytanie, jakie elementy owych doświadczeń współczesny badacz przejmuje — czy teorię dzieła literackiego, czy też tylko pewne sposoby jego analizy, pierwotnie z tą teorią ściśle powiązane, lecz mogące istnieć później samoistnie, poza jej oddziaływaniem. Wydaje się, że zasadniczym czynnikiem wiążącym jest technika analityczna, czyli element dorobku naukowego formalistów najbardziej żywotny, gdyż ekstremistycznie formułowana teoria wymaga nie tyle korektur (sama w sobie jest przecież spo.sta i konsekwentna), ile uzupełnień, bo po latach wydaje się zbyt wąska, zbyt ogranicza przedmiot zainteresowań badacza literatury. Zresztą w rozważaniach Zgorzelskiego analiza jest sprawą najważniejszą, jego książka jest w istocie książką empiryka, który chce skonstruować sprawdzalną wiedzę o konkretnych przedmiotach, jak dotąd przez naukę o literaturze raczej zaniedbywanych, pozostawiając sprawę uogólniających refleksji teoretycznych raczej na uboczu, nie formułując bezpośrednio zasad postępowania naukowego. Zasady owe, bardzo jednak wyraziste i spójne, ujawniają się tylko w toku analizy, tkwią w jej podtekście, są jakby niewidocznym sternikiem, który niezauważalną ręką kieruje ich biegiem, są czynnikiem organizującym analizę.

W tej materii Zgorzelski — jak się zdaje — także odchodzi od krańcowości formalistów z pierwszego okresu ich działalności. Stanie się to wyraziste, gdy się zestawi jego narzędzia analityczne z tymi, które proponuje badaczowi Wiktor Żirmunskij w jednej ze swych wczesnych książek, *Композиция лирического стихотворения*. Dla Żirmunskiego, w pierwszym okresie jego działalności, istniały w zasadzie tylko jako przedmiot zainteresowań elementy układu językowego wiersza lirycznego, zestawiane jednakże ze sobą w ten sposób, że jeśli przy analizie konkretnego utworu uwzględni się je wszystkie, jeśli utwór ów opisze się według proponowanych przez uczonego wzorów badawczych, nie powstanie jeszcze o nim wiedza jako o pewnej określonej całości. Dzieje się tak nie dlatego, że Żirmunskij uwzględnia tylko elementy kompozycji językowej, nie zwracając uwagi na inne współczynniki kompozycyjne utworu lirycznego, dzieje się tak z tej racji przede wszystkim, że — wychodząc od problematyki językowej — reprezentuje przedstrukturalistyczny etap badań, tzn. nie zdaje sobie sprawy z tego, w jaki sposób analiza języka poetyckiego otwiera perspektywę na analizę całości utworu, kategorie opisu języka są tu jeszcze ograniczone, zamknięte w sobie. Otóż zasadniczą cechą analiz Zgorzelskiego wydaje się to w pierwszym rzędzie, że dążą one do opisu utworu jako pewnej całości zorganizowanej według określonych zasad, a w konsekwencji — do odkrycia tych zasad. Wobec takiego założenia wypracowane przez Żirmunskiego lat temu czterdzieści kategorie analityczne przestają wystarczać, trzeba je uzupełnić o nowe, w ten sposób jednak, by te, którymi posługiwali się

tak świetni analitycy poezji, jak formalści, nie zostały zagubione, lecz pogłębione, by nabrały w nowym kontekście nowego znaczenia.

Zasadniczą kategorią analityczną Zgorzelskiego jest pojęcie podmiotu lirycznego, albowiem w nie formułowanej, ale znajdującej się u podstawy dociekań teorii on stanowi zasadniczy element kompozycyjny utworu, a więc w konsekwencji analiza sposobu, w jaki funkcjonuje w wierszu, zapewnia ujęcie owego wiersza jako swoiście zorganizowanej całości. Pociąga to dalsze następstwa — zmusza bowiem do zastanawiania się nad tym, jaką wizję świata podmiot liryczny kreuje, jakie formuje modele przeżywania. Można powiedzieć, że na pierwszym planie zainteresowań uczonego znajduje się zawartość liryczna, wyrażana w wierszu. Zawartość liryczna pojmowana nie jako zjawisko psychologiczne, ale immanentny składnik tekstu, element strukturalny, w swoisty sposób uwarunkowany historycznie. Stanowi on tu jakby komponent budowy stylistycznej. Albowiem w pracach swych Zgorzelski styl zdaje się rozumieć bardzo szeroko — odnosi go nie tylko do budowy językowej, ale całości utworu. Jest więc w tej materii bliski nie współczesnemu językoznawstwu, ale Kazimierzowi Wóycickiemu, który w klasycznej swej pracy *Jedność stylowa utworu poetyckiego* styl rozumiał jako czynnik wyróżniający tak poszczególne elementy budowy utworu, jak utwór jako całość. Czesław Zgorzelski także nie rezerwuje pojęcia stylu tylko dla warstwy słownej dzieła — styl tutaj to tyle, co zespół czynników decydujących o swoistości i odrębności dzieła, a także — o jego wartości. Można więc tu mówić o kompozycyjnym rozumieniu stylu, który jest konglomeratem składników uczestniczących w danej całości. Tak więc elementem stylu w równym stopniu co metafora i budowa syntaktyczna będzie owa zawartość liryczna.

Tak szeroko rozumiany ma styl w studiach Zgorzelskiego głębsze znaczenie, wiąże się z podstawowymi założeniami teoretycznymi. Kojarzy się bowiem ze stylem w znaczeniu „styl epoki”, w znaczeniu określonej poetyki, tu konkretnie: poetyki romantycznej. Pozwala więc wprowadzić w obręb analizy szersze perspektywy, w istocie służy jej historyzacji. Albowiem badając poszczególne utwory nie ma badacz tylko ich na względzie, chodzi mu o wprowadzenie ich w szerszy kontekst literacki, pokazanie ich związku z określonymi procesami rozwojowymi, nie przez zestawianie z innymi utworami, ale metodą analizy wewnętrznej (jak ona się prezentuje — o tym szczegółowo w dalszych partiach niniejszej recenzji). Owo otoczenie literackie analizowanego utworu, jeśli nawet nie jest przywoływane bezpośrednio, zawsze znajduje się w pobliżu badanego wiersza, tkwi w podtekście, stanowi ono jakby przemilczany składnik porównania, ale zawsze funkcjonuje, i to funkcjonuje wyraziście. Zgorzelski, jeśli nawet poświęca całą rozprawę jednemu wierszowi, nie traktuje go nigdy jako rzeczywistości istniejącej w izolacji, zamkniętej w sobie. Jest on bowiem zawsze w jego ujęciu uczestnikiem jakiegoś procesu rozwojowego, składnikiem jakiegoś ciągu historycznoliterackiego. To właśnie wydana mi się największym osiągnięciem omawianej tu książki: szczegółowa analiza skryształizowanych form poetyckich nie ujmuje ich jako zamkniętą i raz na zawsze określoną konstrukcję, ale jako zjawisko i dynamiczne, i określone historycznie. W najostrożniejszym sformułowaniu można powiedzieć, że Zgorzelski badając strukturę utworu bada utrwalony w niej proces rozwojowy. Historyzuje więc tę dziedzinę badań, która do tej pory zazwyczaj pozostawała poza postawą zorientowaną historycznie — byłby to dalszy element, różniący założenia naukowe Zgorzelskiego od tych fundamentów teoretycznych, które dla swych analiz poezji wnieśli formalści.

Zasadnicza problematyka książki jest zresztą w całej pełni historycznoliteracka — centralnym zagadnieniem, zespalałym w jedną zwartą i konsekwentną

myślowo całość zarówno studia o Mickiewiczu, jak i o Słowackim jest to, w jaki sposób się krystalizował, rozwijał i przekształcał styl romantyczny w liryce. To też, jeśli ktoś chciał włączyć książkę Czesława Zgorzelskiego do określonego działu nauki o literaturze, to ze względu na główny problem zebranych w niej studiów oraz z racji stosowanej w nich metody (można by ją tradycyjnie określić jako „analizę formalną”), musiałyby ją włączyć w zakres poetyki historycznej. A więc w zakresie tej nauki, która z jednej strony stoi niezwykle blisko poetyki opisowej (jako działu teorii literatury), z jej dążeniem do deskrypcji struktur historycznie nie relatywizowanych i w ogóle do tworzenia narzędzi opisu, z drugiej zaś — historii literatury z jej konkretnym, empirycznym nastawieniem. Książka znajduje się więc jakby na przecięciu dróg.

To właśnie wyznacza jej swoistość — dla autora bowiem najważniejszym przejawem krystalizowania się romantyzmu jest rozwój „sztuki lirycznej” dwu największych jego przedstawicieli. Swoistość tę ujawnia np. studium o *Smutno mi Boże...* Słowackiego — zwłaszcza że niemal równoległe do szkicu Zgorzelskiego (nieco tylko później) ukazała się rozprawa Wacława Kubackiego *Religia smutku*¹, poświęcona temu samemu wierszowi. Porównanie tych studiów może być interesujące, tym bardziej że obydwaj, choć różnymi metodami i przy pomocy różnych języków naukowych, prowadzą do podobnych w istocie wniosków, które tyczą wprowadzenia gatunku hymnu w obręb wypowiedzi intymnej. Postępowanie badawcze Kubackiego sprowadza się do tego, co można nazwać „wmontowywaniem w kontekst historycznoliteracki”. Autor, by określić charakter i pozycję hymnu Słowackiego, przywołuje masę zjawisk literackich, sięga do różnorodnych prądów ideowych, nie tylko zresztą poprzedzających napisanie omawianego wiersza, ale także nieco od niego późniejszych (zjawiska z lat czterdziestych XIX wieku). Utwór Słowackiego oglądany jest tutaj z zewnątrz, badacz dociera do niego przez rozważania o zjawiskach, które mogły go w jakiś sposób określić, bądź też tylko stanowią odpowiednie tło dla takiego czy innego elementu pojawiającego się w wierszu. Zgorzelski zaś z takiej metody badawczej rezygnuje całkowicie — usiłuje umieścić wiersz Słowackiego w rozwoju liryki romantycznej poprzez analizę jego kompozycji i właśnie szeroko rozumianego stylu, czyli jego „sztuki lirycznej”. Usiłuje wydobyć na pierwszy plan to, co wydaje się najbardziej charakterystyczne dla utworu samego, jak i procesów, w których uczestniczy.

To stanowi w ogóle właściwość wszelkich przeprowadzonych przez Zgorzelskiego analiz. Nie opisuje on po prostu całego utworu — dążenie takie musiałoby poprowadzić do nieporozumień, gdyż do opisów tego rodzaju dąży ten tylko, kto nie ma własnego porządku interpretacyjnego, kto daje się wodzić materiałowi. Opisuje więc zjawiska z punktu widzenia konstrukcji utworu najważniejsze, a z punktu widzenia rozwoju historycznego — najistotniejsze. Czasem więc przedmiotem analizy są zjawiska bardzo szczegółowe, dopiero opis uwidacznia ich znaczenie w budowie całości. Zgorzelski nie tworzy jakiegś z góry założonej hierarchii ważności, to bowiem, czy dany element jest istotnie ważny, zależy od roli, jaką gra w całości. Toteż np. w pewnych rozprawach pozostawia na uboczu sprawę budowy wersyfikacyjnej, w innych zaś poświęca jej bardzo dużo uwagi — wtedy mianowicie, gdy dostrzega w niej istotny czynnik stylistyczny. Tak dzieje się np. w obszernym studium *O pierwszych balladach Mickiewicza* czy w rozprawie *Słowackiego — „śpiewu tajemnice”*. Obydwie te prace wydają się bardzo nowatorskie w traktowaniu zjawisk wersyfikacyjnych jako komponentów stylu,

¹ W. K u b a c k i, *Religia smutku*. „Przegląd Humanistyczny”, 1960, nr 4, s. 13—48; nr 5, s. 103—128.

autor bowiem pokazuje ich funkcje wobec innych elementów strukturalnych — w pierwszej z wymienionych rozpraw wersyfikacja traktowana jest jako czynnik kształtującego się gatunku, w drugiej — jako istotny wyróżnik poetyki określonych nurtów w liryce Słowackiego, pokazano w niej bowiem, czym się różni budowa wierszowa utworów o charakterze retorycznym od wersyfikacji w utworach, w stosunku do których zwykło się mówić o „śpiewności”. Rozprawy te wydają się wzorem znakomitego wykorzystania osiągnięć wersyfikacji dla badań stylistycznych. W innych znów studiach na plan pierwszy wysuwa badacz zjawiska składniowe, subtelnie je analizując, w innych jeszcze — sprawy metaforyki itp. Zawsze jednakże warunkiem przyznania jakiemuś elementowi wagi zasadniczej jest jego funkcja w całości utworu. Bo też studia Zgorzelskiego dotyczą — wynika to już po części z przyjętego w nich rozumienia stylu — kompozycji utworu. Kompozycja jest tutaj tym punktem wierzchołkowym, w którym zbiegają się wszystkie linie, jej analiza jest wynikiem dążenia do całościowego, syntetycznego oglądu utworu. Tendencja ta wyraża się jeszcze w ujmowaniu poszczególnych utworów w ich aspekcie gatunkowym — jest to zresztą tendencja ta sama, bo przecież gatunek można ująć jako spetryfikowany typ kompozycji. Rozważania o gatunkach są zresztą możliwe w pewnych tylko przypadkach, w tych mianowicie, w których w epoce romantyzmu, a więc okresie zanikania świadomości genologicznej zwiastuje w zakresie liryki, gatunek jest jeszcze realnością historyczną.

Dążenie do ujmowania całości wyraża się nie tylko przy analizie poszczególnych utworów czy określonych ich grup, wyraża się w odniesieniu do twórczości lirycznej obydwu poetów w ogóle. Pomimo że Czesław Zgorzelski nie analizuje wszystkich utworów lirycznych Mickiewicza i Słowackiego, książka jego zarysowuje obraz całości. Każda z analiz szczegółowych jest bowiem przyczynkiem do ujęcia tej dziedziny twórczości obydwu romantyków i mieści się w wizji jej rozwoju, jaką autor zarysował. Dlatego sędzę, że przeprowadzone analizy należą do analiz rzędu najwyższego, do tych, które bądź już stanowią część syntezy, bądź też przygotowanie do niej. Widzenie syntetyczne jest w omawianej tu książce czynnikiem nadrzędnym, tym, który nadaje bardzo nieraz szczegółowym analizom ich wyższy sens.

3

Kiedy się czyta pracę taką jak książka Czesława Zgorzelskiego, o wyraziście określonym profilu, tak w zakresie metody, jak teorii stanowiącej fundament szczegółowych rozważań, nasuwa się pytanie, jakie są perspektywy zawartych w niej badań. Albowiem wydaje się, że w książkach nowatorskich nie chodzi tylko o stworzenie wiedzy na temat konkretnego materiału, ale spowodowanie takiej sytuacji, która by pozwoliła posunąć daną dziedzinę badań, wzbogacić jej metody, ujawnić potrzebę spojrzenia na analizowany materiał z nowego punktu widzenia. Książka Zgorzelskiego otwiera nowe perspektywy nie tylko w tym sensie, że wydoskonala metody analizowania liryki. Wydaje się, że wykazując sprawność użytych sposobów i operatywność zastosowanych narzędzi analitycznych, omawiane tu rozprawy stwarzają interesujące podstawy do poszerzenia tego typu badań, włączenia w ich obręb tych zjawisk, które bądź w tej dziedzinie w ogóle się nie pojawiły, bądź pojawiły się nieśmiało i marginesowo. Poszerzenia, które by wykazywały wagę tego typu badań, które by wykazywały, że — odpowiednio rozszerzane — są one w stanie ogarnąć duży obszar problematyki historycznoliterackiej. Poszerzenia, które by z historii form literackich czyniły ogólnie historię literatury, w jakiej forma byłaby pojmowana szeroko, jako swojego rodzaju „eks-

presja" różnorodnych zjawisk zachodzących w obrębie życia literackiego i przede wszystkim świadomości literackiej.

Jak się zdaje, takie możliwości nadania badaniom reprezentowanym przez Czesława Zgorzelskiego szerszego wymiaru daje zasadnicza także w jego studiach kategoria podmiotu lirycznego. Ów podmiot liryczny jest bowiem zjawiskiem złożonym i prowokuje do ujęcia — by tak powiedzieć — wieloaspektowego. Stawowi niewątpliwie, jako podmiot wypowiadający, zasadniczy element strukturalny utworu lirycznego. Rozważania o nim otwierają więc możliwość analizy wiersza jako swoistej i odpowiednio zorganizowanej kompozycji. Dają jednak także możliwości ujęcia go — tak jak się wyraża w strukturze wiersza — jako reprezentanta określonych postaw społecznych, filozoficznych, najogólniej — światopoglądowych. Analiza struktury obejmowałaby wtedy, nic nie tracąc ze swego dotychczasowego stanu posiadania, zjawiska szersze, a zakres działania poetyki historycznej okazałby się nieopisanie rozleglejszy niż ten, którym dysponuje ona obecnie. Sądzę, że badania Czesława Zgorzelskiego, które u nas właściwie inaugurują ten typ rozważań o liryce i praktycznie go systematyzują, otwierają możliwości tego rodzaju amplifikacji. W tym więc także, a nie tylko w jej konkretnych rezultatach, upatrywałbym znaczenie omawianej książki.

Kiedy już mowa o znaczeniu opisywanych tu studiów, to widziałbym je jeszcze w czym innym. Wydaje się bowiem, że zaspokajają one pewne określone zapotrzebowanie społeczne, zapotrzebowanie na konkretną wiedzę o utworach lirycznych, odpowiadającą współczesnym tendencjom w nauce o literaturze. A więc wiedzę, która byłaby daleka zarówno od impresjonizmu krytycznego, jak psychologizmu, wiedzę, która by pokazywała lirykę we właściwych jej postaciach. Zapotrzebowanie to daje się odczuć tak ze strony tych, którzy czynnie zajmują się historią literatury, jak również ze strony różnego szczebla dydaktyków, tak uniwersyteckich, jak gimnazjalnych. Ten ostatni wzgląd wydaje mi się szczególnie istotny, albowiem wobec kryzysu różnych dotychczasowych sposobów popularyzowania literatury (szkolnego i pozaszkolnego) — rzeczowa analiza konkretnych utworów zajmować będzie z pewnością coraz ważniejsze miejsce. I tutaj właśnie eseje i studia Czesława Zgorzelskiego mogą być wzorem analizy wnikliwej, rzeczowej, sprawdzalnej i jednocześnie — przystępnej.

Michał Głowiński

Ireneusz Opacki, EWOLUCJE BALLADOWEJ OPOWIEŚCI. ZAGADNIENIE NARRATORA I NARRACJI W BALLADZIE LAT 1822—1920. Lublin 1961, s. 98, 2 nlb. Katolicki Uniwersytet Lubelski, „Rozprawy doktorskie, magisterskie i seminaryjne” — Wydział Nauk Humanistycznych [nr] 9.

BALLADA POLSKA. Opracował Czesław Zgorzelski przy współudziale Ireneusza Opackiego. Wrocław—Warszawa—Kraków (1962). Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, s. LXXXV, 844, 2 nlb. „Biblioteka Narodowa”. Seria I, nr 177.

Dość dużemu zainteresowaniu sprawami teorii literatury w Polsce towarzyszy charakterystyczne zjawisko stosunkowo szczupłej ilości prac z tego zakresu. Faktem tłumaczyć można różnymi przyczynami, przede wszystkim zaś chyba zwiększonymi wymaganiami stawianymi rozważaniom teoretycznoliterackim. Współczesny racjonalizm myślenia wymaga w badaniach literackich i gruntownego uhistorycznienia przedmiotu badań, i zasadniczego uściślenia tradycyjnie stosowanych