

Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek

TOM 25

THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT
OF THE ARTS AND SCIENCES
PHILOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL SECTION
PHILOLOGICAL COMMITTEE



Critical Literary Argument in Poland
edited by Sylwia Panek
volume 25

Elżbieta Winiecka
Literary Swayness.
Interwar Discussions on *Pan Tadeusz*
and Futurism – a Polemic Over
Imitation, Reliance and Plagiarism

The polemic over the role of literary sway-texts in the creative process took place in the early years of the interwar period. The beginning of the discussion was linked to the publication of the scholarly treatises on *Pan Tadeusz* by Stanisław Windakiewicz and Konstanty Wojciechowski. Critics and columnists pointed out to the above-mentioned the weakness of their analytical method, which – based on tracing the influence (swayness) of other works on Mickiewicz's epic poem – was deemed to deprecate its stature and originality. Literary historian Waław Borowy joined the polemic and in a series of articles explained in detail the arguments of researchers approaching the literary text from a scholarly perspective. Another participant in the discussion, Karol Irzykowski, formulated a categorical thesis on the plagiaristic nature of Polish literature, attacking the work of Polish Futurists as imitative and derivative. His criticism was countered by Anatol Stern and Bruno Jasiński. Stefan Żeromski and Stanisław Ignacy Witkiewicz also joined in the discussion. The former called for honesty in literature, the latter for making certain national culture and language was nurtured. The polemic over literary swayness coincided with work on Polish copyright law and also represented an early stage in the development of comparative and, albeit indirectly, intertextual studies.

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY
KOMISJA FILOLOGICZNA



Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek
tom 25

Elżbieta Winiecka
Wpływologia.
Mędzywojenne dyskusje
wokół *Pana Tadeusza* i futuryzmu
jako elementy sporu o wpływy,
zależności i plagiaty



Poznań 2023
WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Główny Redaktor Wydawnictw PTPN
Jakub Kępiński

Recenzent
prof. dr hab. Andrzej Skrendo

Redakcja językowa i korekta
Elżbieta Turzyńska

Projekt okładki
Elżbieta Kidacka

Łamanie
Marlena Roszkiewicz

Publikacja finansowana
w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”
w latach 2017–2021, nr projektu 11H 16 0131 84



© Copyright by Sylwia Panek, Elżbieta Winiecka, Poznań 2023

© Copyright for this edition by Poznańskie Towarzystwo
Przyjaciół Nauk, Poznań 2023

ISBN 978-83-7654-532-5

ISSN 2081-5999

Spis treści

ROZPRAWA WSTĘPNA

Perspektywy refleksji nad relacjami międzytekstowymi w literaturze polskiej w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku	13
Akademickie początki dyskusji o wpływach	13
Spór o metodę	18
Spór o wartości – polemika na łamach prasy	30
Kwestia „kultury intelektualnej narodu”	51
Szczerość i blaga – estetyczne i etyczne skutki naśladownictwa	67

TEKSTY ŹRÓDŁOWE. ANTOLOGIA

Wykaz tekstów źródłowych	83
Nota edytorska	87
Wilhelm Feldman Pomniejszych olbrzymów. Szkice literacko- -polemiczne	95
Stanisław Windakiewicz Prolegomena do <i>Pana Tadeusza</i>	113
Andrzej Niemojewski Metoda analityczna Windakiewicza	119
W.[ładysław] Jabłonowski [rec.] St. Windakiewicz, <i>Prolegomena do „Pana Tadeusza”</i> , Kraków 1918 r. Nakładem Księgarni G. Gebethnera i S-ki. Str. 226	129

Adam Grzymała-Siedlecki	
Nowa książka o <i>Panu Tadeuszu</i>	135
Konstanty Wojciechowski	
<i>Pan Tadeusz</i> Mickiewicza a romans Waltera Scotta	143
Wacław Borowy	
O wpływach i zależności w literaturze	151
Adam Grzymała-Siedlecki	
Mania ścisłości	159
Adam Grzymała-Siedlecki	
Wpływologia	167
Adam Grzymała-Siedlecki	
Jeszcze o wpływologii	175
Wacław Borowy	
Haszysz nieścisłości	181
Wacław Borowy	
Odpowiedź na pytanie	189
Wacław Borowy	
Na temat „wpływologii”	203
Wacław Borowy	
Ostatnie słowo	209
Wacław Borowy	
O wpływach i zależnościach w literaturze	215
Marceli Dutkiewicz-Błaga [Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tadeusz Langier, Tymon Niesiołowski]	
Papirek lakmusowy. Najnowsza artystyczna nowalia. !!Piurbłagizm!! Teoria czystej błagi. Najlepsze utwory piurbłagistów	255
Karol Irzykowski	
Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce ..	265
Bruno Jasieński	
Kieszonka od kamizelki źródłem plagiatu. Rewelacyjne odkrycia p. Irzykowskiego	277
Karol Irzykowski	
Kultura murzyńska w Polsce	281
Anatol Stern	
Emeryt merytoryzmu. Z powodu ostatniego artykułu Irzykowskiego pt. <i>Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce</i> , czyli jeszcze o wiatrologii	287

Karol Irzykowski	
Futurystyczny tapir (Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich i do sprawy plagiatu)	299
Stanisław Ignacy Witkiewicz	
O skutkach działalności naszych futurystów	329
Stefan Żeromski	
Snobizm i postęp	339
 Bibliografia	 359
Indeks osób	365

Seria Polemika Krytycznoliteracka w Polsce przedstawia najważniejsze polskie polemiki krytycznoliterackie opatrzone obszernym komentarzem naukowym. Każdy tom obok *Rozprawy wstępnej* zawiera przedruki wchodzących z sobą w polemiczny dialog tekstów krytycznoliterackich, które – dotąd drukowane oddzielnie, niejednokrotnie trudno dostępne i rozproszone w czasopismach literackich – muszą być czytane razem.

ROZPRAWA WSTĘPNA



Perspektywy refleksji nad relacjami międzytekstowymi w literaturze polskiej w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku

Akademickie początki dyskusji o wpływach

Polemika na temat roli wpływów w procesie twórczym odbyła w drugiej dekadzie dwudziestolecia międzywojennego. Znana jest jako spór o wpływologię, czyli o sposób czytania utworów literackich, polegający na odnajdowaniu w dziełach przede wszystkim śladów i nawiązań prowadzących do innych utworów, traktowanych jako inspiracja. Zarzewiem sporu stała się sformułowana przez badaczy literatury teza o zależności *Pana Tadeusza* od wzorca walterskotowskiego, a szerzej – polskiej literatury romantycznej od europejskiej. Bardzo szybko głównym obiektem krytyki stała się twórczość futurystów, oskarżanych o wtórność i naśladowanie europejskich ruchów.

Termin „wpływologia” od początku miał wydźwięk ironiczny i najprawdopodobniej ukuty został przez krytyka poszukiwań międzytekstowych paranteli – Adama Grzymałę-Siedleckiego. Karol Irzykowski twierdził natomiast, że twórcą terminu był Tadeusz Boy-Żeleński¹. Tak czy inaczej, dyskusja o roli wpływów, naśladownictwa, zapożyczeń, zależności i plagiatowości ujawniała fundamentalne różnice między jej uczestnikami.

¹ Por. K. Irzykowski, *W oblężeniu*, w: *idem, Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934, s. 38–60.

W jej trakcie głos zabrali zarówno historycy literatury, krytycy literaccy, publicyści, jak i poeci futuryści, żywotnie zainteresowani obroną swojego dobrego imienia, zagrożonego oskarżeniami o wtórność i plagiatowość. Przebieg sporu pokazał, że jego uczestnicy bardzo różnie definiowali zjawiska, o których ze sobą rozmawiali. Pojęcia wpływu, naśladownictwa, oryginalności i plagiatowości zmieniały swoją konotację zależnie od racji, których bronili i które reprezentowali polemisci. Ponadto w zależności od punktu widzenia adwersarze posługiwali się argumentami różnej natury: podczas gdy zabierający na początku dyskusji głos badacze bronili autonomii przedmiotu i metody swoich badań, krytycy i publicyści żarliwie upominali się o uszanowanie duchowej wielkości i oryginalności wielkich romantyków, pomniejszych rzekomo przez uniwersyteckich profesorów tropiących związku ich dzieł z twórczością innych.

Kolejny etap dyskusji rozpoczęła sformułowana przez Karola Irzykowskiego teza o plagiatowości przełomów literackich w Polsce. Krytyk zaatakował futurystów, zarzucając im świadome naśladowanie rosyjskich pierwowzorów. Efektem oskarżeń stała się nowa polemika, tym razem o polski futuryzm. Lęk przed wpływem towarzyszący awangardowym ruchom, najwyżej ceniącym sobie nowatorstwo formalne i zrywanie z konwencjami, niewątpliwie przyczynił się do podniesienia temperatury sporu, w którym stawką na płaszczyźnie ideowej była obrona autentyczności twórców realizujących swój program, a na płaszczyźnie etycznej – ochrona ich dobrego imienia.

Agon oponentów pokazał, że kwestię wpływów i naśladownictw można rozpatrywać z kilku różnych perspektyw. Po pierwsze, z perspektywy etyczno-prawnej, czyli na gruncie prawa autorskiego, którego rozumienie oraz granice krystalizowały się w Polsce w pierwszych dziesięcioleciach nowego wieku i znalazły swój ostateczny

kształt w przegłosowanej przez sejm w 1926 roku ustawie o prawie autorskim. Po drugie, z perspektywy poznawczej – badanie wpływów i zależności było wówczas coraz powszechniej stosowaną metodą wstępnej analizy tekstu, dlatego literaturoznawcy żarliwie bronili swojego prawa do lokowania dzieła w ujęciu porównawczym. Po trzecie, z perspektywy estetycznej, w której zależność twórców od innych autorów i dzieł przeciwstawiana była cenionej i pożądanej oryginalności. Po czwarte, dyskutanci rozważali problem z perspektywy szerszej niż tylko dotyczącej polskiej literatury, ponieważ w sporze chodziło też o narodową tożsamość oraz duchową i intelektualną kondycję społeczeństwa, którego słabość lub siłę próbowano zdiagnozować poprzez stosunek do tradycji własnej i cudzej.

Wymienione tu spojrzenia nie wykluczały się wzajemnie: aspekt poznawczy towarzyszył pytaniom poetologicznym, spór o narodową tożsamość w oczywisty sposób łączył się z zagadnieniami etycznymi. Trudno też zrozumieć przebieg tej polemiki, nie uwzględniając roli, jaką w podejściu do problemu zależności od innych twórców odegrał etyczno-prawny wymiar podejmowanych zagadnień. Jak dowodzi Maciej Jakubowiak, opisujący świadomość istnienia prawa autorskiego w interesującym nas okresie:

pewne założenia i rozstrzygnięcia badawcze konstruują paradygmat myślenia o literaturze, który nie tylko współgra z rozwijającą się doktryną prawnoautorską, ale przede wszystkim dostarcza jej naukowej legitymizacji².

Stefania Skwarczyńska w pracy *Kierunki w badaniach literackich* zwróciła uwagę, że badania genealogiczne i ich

² M. Jakubowiak, *Nieuchronny plagiat. Prawo autorskie w nowoczesnym dyskursie literackim*, Warszawa 2017, s. 128.

spłycona, „wpływowologiczna” wersja wniosły do badań aspekt pisarskiej etyki³. Odwołała się przy tym do rozprawy Adrew Cecila Bradleya *A Commentary to Tennyson's „In memoriam”* z 1901 roku⁴, w której autor stworzył typologię wpływów między tekstami, wyróżniając wśród nich „umyślne, nieumyślne, plagiatorskie”⁵. Do tego samego podziału sięgnęli uczestnicy polemiki.

Na niedoceniany wcześniej przez dyskutantów techniczny wymiar sztuki literackiej, która nakazuje traktować historię literatury jako sferę odrębną, rządzącą się swoimi regułami i wymagającą dostrzeżenia i opisanie mechanizmów kierujących jej rozwojem, zwrócił uwagę Wacław Borowy w pracy *O wpływach i zależnościach w literaturze*⁶, przygotowanej na podstawie artykułu *O wpływach i zależności*, opublikowanego wcześniej w odcinkach na łamach „Rzeczypospolitej”⁷. Ten aspekt zagadnienia interesował zresztą głównie badaczy. Krytycy natomiast chętnie odwoływali się do argumentów ideowych, etycznych oraz społeczno-politycznych, traktując problem wpływów jako kwestię istotną dla polskiej świadomości społecznej i kulturowej. W obiegu profesjonalnym dyskusja dotyczyła zatem też naukowych, podczas gdy odbiorem

³ S. Skwarczyńska, *Kierunki w badaniach literackich. Od romantyzmu do połowy XX w.*, Warszawa 1984, s. 115.

⁴ A.C. Bradley, *A Commentary to Tennyson's „In memoriam”*, London–New York 1901.

⁵ S. Skwarczyńska, *Kierunki w badaniach literackich*, s. 115.

⁶ W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 215–253).

⁷ W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze* [cz. I], „Rzeczpospolita” 1920, nr 174 (wyd. poranne), s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 151–157); [cz. II], nr 175 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. III] nr 178 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. IV] nr 181 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. V] nr 182 (wyd. poranne), s. 4–5.

publicystycznym często kierowały głównie emocje, co świetnie odzwierciedlają głosy dyskutantów⁸.

Jest w tym swoisty paradoks, że epoka, która ceniła sobie oryginalność i niezależność, okazała się w latach 20. XX wieku wdzięcznym okresem do badania problemu zależności i wpływów. Ranga i znaczenie romantyzmu oraz jego głównych przedstawicieli dla polskiej kultury i tożsamości tuż po odzyskaniu przez Polskę niepodległości tłumaczą zarazem wysoką temperaturę sporu.

Co ciekawe, punktem zapalnym stały się nie poglądy poszczególnych autorów, lecz metoda badawcza, która już w roku 1907 uznana została przez pierwszego z krytyków – Wilhelma Feldmana – za anachroniczną i niedostosowaną do przedmiotu badań, jakim była twórczość wielkich polskich romantyków: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego. Racjonalna i arytmetyczna metoda szkiełka i oka stosowana w opisie specyfiki arcydzieł romantyzmu uznana została przez niego za nieprzystającą do ich artystycznego i duchowego formatu.

Spośród wielu opracowań dotyczących badań porównawczych nad historią polskiej literatury bezpośredni impuls do dyskusji dały prace na temat *Pana Tadeusza*, opublikowane w latach 1918–1919, przede wszystkim: *Prolegomena do „Pana Tadeusza”* Stanisława Windakiewicza z 1918 roku oraz o rok późniejsza analiza porównawcza Konstantego Wojciechowskiego *„Pan Tadeusz” Mickiewicza a romans Waltera Scotta*⁹. Wkrótce potem na łamach prasy rozgorzał spór o zależność narodowej epopei od

⁸ O tym dwupłaszczyznowym charakterze sporu pisze Maciej Jakubowiak, odwołując się do stanowiska Wacława Borowego. Por. M. Jakubowiak, *Nieuchronny plagiat...*, s. 132–134.

⁹ K. Wojciechowski, *„Pan Tadeusz” Mickiewicza a romans Waltera Scotta*, Kraków 1919 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 143–150).

wzorca walterskotowskiego, rozszerzony następnie o kwestię zależności całej literatury polskiego romantyzmu od literatury europejskiej.

Spór o metodę

Czytanie literatury w kontekście innych utworów jest tradycją tak długą jak dzieje literatury. Natomiast próby naukowego uporządkowania wiedzy o specyfice oddziaływania piśmiennictwa sięgają końca XVIII stulecia. Na przełomie XVIII i XIX wieku rodzi się samoświadomość nowej dyscypliny nauki. Nie bez znaczenia jest, że metodologię polegającą na badaniu przyczyn i genezy zjawisk literackich oraz związków między nimi zaczerpnięto pierwotnie z nauk przyrodniczych¹⁰. Za pierwszą pracę świadczącą o świadomie uprawianej komparatystyce uznaje się dzieło Hutchesona Macaulaya Posnetta¹¹ z 1886 roku. Grunt dla komparatystyki literackiej przygotowała także dziewiętnastowieczna filologia porównawcza, a także badania nad folklorem¹². Również wśród polskich badaczy literatury pod koniec XIX wieku, zwłaszcza na Uniwersytecie Lwowskim oraz Jagiellońskim, narastać zaczęło zainteresowanie stosowaniem w analizie dzieł komparatystyki historycznoliterackiej. Powstające aż do lat 20. wieku XX prace pisane wciąż były co prawda w duchu

¹⁰ R. Wellek, *Bunt przeciwko pozytywizmowi w najnowszych badaniach literackich*, przeł. I. Sieradzki, w: *idem, Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1979, s. 372. Ten pozytywistyczny rodowód metody, dość mechanicznie początkowo aplikowanej do przedmiotu badań literackich, dobrze tłumaczy praprzyczyny dyskusji o wpływologii.

¹¹ H.M. Posnett, *Comparative Literature*, London 1886.

¹² Por. O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010, s. 18.

pozytywistycznym, niemniej była to zapowiedź późniejszego rozwoju nowoczesnej metody porównawczej.

Rozkwit badań nad wpływami literatury obcej na polską przypadł w Polsce na lata 1904–1920¹³. Historycy piszą wprost o badawczej modzie na doszukiwanie się różnorodnych wpływów i zapożyczeń literackich, która zaplanowała w Polsce w dwóch pierwszych dziesięcioleciach XX wieku¹⁴. Zainteresowaniu europejskimi kontekstami twórczości polskich autorów towarzyszyła intensywna działalność przekładowa oraz krytycznoliteracka recepcja dzieł pisarzy obcych. Szczególną popularnością cieszyły się porównawcze poszukiwania dotyczące romantyzmu. Jako pierwsza ukazała się w roku 1904 praca Konstantego Wojciechowskiego o polskiej recepcji Wertera¹⁵. Później zaczęły się pojawiać kolejne prace Stanisława Windakiewicza¹⁶ – badacza oskarżonego w mającym wkrótce

¹³ Por. H. Markiewicz, *Badania porównawcze w literaturoznawstwie polskim. Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego*, w: *idem, Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976, s. 425.

¹⁴ M. Lubański, *Polski prekursor intertekstualności? Rzecz o „wpływologicznych” książkach Stanisława Windakiewicza*, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1, s. 253. Badacz zwrócił również uwagę na to, że w latach 1902–1918 znacząca część publikowanych rozpraw i artykułów naukowych dotyczyła właśnie problematyki wpływów. Monografie z tego zakresu pisali najwybitniejsi historycy literatury: Wacław Bruchnański, Marian Brahmmer, Ignacy Chrzanowski, Eugeniusz Kucharski, Tadeusz Sinko, Marian Szykowski. Nie wszystkie rozprawy stanowiły oczywiście przykłady krytykowanej metody wpływologii.

¹⁵ K. Wojciechowski, *Werter w Polsce*, Lwów–Warszawa 1904.

¹⁶ S. Windakiewicz, *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*, Kraków 1910; *idem, Walter Scott i Lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, Kraków 1914, *idem, Krasieński i Dante*, Kraków 1916; *idem, Prolegomena do „Pana Tadeusza”*, Kraków 1918 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 113–118).

rozgorzec sporze o posługiwanie się pseudonaukową metodą katalogowania wpływów.

Tę właśnie skrupulatną analizę zastosował badacz w rozprawie o *Panu Tadeuszu* z 1918 roku, już we wstępie podkreślając nowatorski charakter swojego podejścia. Nowatorstwo polegało głównie na drobiazgowym odnotowywaniu wszystkich podobieństw i analogii pomiędzy poszczególnymi elementami kompozycji dzieła Mickiewicza oraz jego europejskimi pierwowzorami. Działanie to, przynosząc wiele odkrywczych i wartościowych poznawczo spostrzeżeń, miało jednak tę zasadniczą wadę, że proces twórczy sprowadzało do zerojedynkowej zależności między utworami. Spójrzmy zatem, jak w praktyce wyglądało badanie związków utworu Mickiewicza z dziełami europejskimi. W podsumowaniu wstępnych rozważań genealogicznych Windakiewicz notuje:

Pana Tadeusza zaczął Mickiewicz pisać rzekomo jako siełankę w stylu *Hermana i Doroty*, a skończył w nastroju „poważnej epopei”, co do którego nawet się wahał, czy o pół tonu nie jest za niski. Niepewności te pozostawały w ścisłym związku z kształtowaniem i uzmysławianiem sobie treści. [...] W międzyczasie także porównywał swe dzieło z powieścią Waltera Scotta i porównanie to uznał za nieskromne¹⁷.

Na koniec tych wstępnych ustaleń formułuje szereg pytań dotyczących procesu twórczego:

Pytanie teraz, o ile treść tego dzieła Mickiewicz z góry przysposobił? Co z Polski wywiózł, a co za granicą dodał? Co było owocem rutyny literackiej, a co doświadczenia

¹⁷ S. Windakiewicz, *Prolegomena...*, s. 23–24.

życiowego? W ogóle z jakich uchwytnych problemów kompozytorskich powstała nasza narodowa epopea?¹⁸

Dalszy ciąg rozprawy stanowi próbę odpowiedzi na tak postawione zagadnienia poznawcze. Tropi zatem Winda-kiewicz analogie i podobieństwa pomiędzy księgą Mic-kiewicza a innymi tekstami. Odnajduje rzekome źródła inspiracji poety, dla każdej nazwy topograficznej starając się znaleźć wyjaśnienie albo w osobistym przeżyciu po-ety, albo w lekturze pism naukowych: przyrodniczych, etnograficznych i opracowań topograficznych. Podobnym sposobem doszukuje się wpływu na treść utworu także w innych jego wymiarach: obecności historii (określonej mianem „starożytności”), tradycji ustnej, a wreszcie – lite-ratury polskiej. Tu eksponuje między innymi oddziaływa-nie pieśni i fraszek Jana Kochanowskiego, kroniki Macieja Strykowski¹⁹, poematu Andrzeja Zbylitowskiego²⁰, wierszy Wespazjana Kochowskiego²¹, komedii Franciszka Bohomolca, *Uwag o śmierci niechybnej* Józefa Baki²², *Monachomachii*²³ oraz *Pana Podstolego* Ignacego Krasic-kiego²⁴, *Zofiówki* Stanisława Trembeckiego²⁵, a także poezji

¹⁸ *Ibidem*, s. 24.

¹⁹ M. Strykowski, *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkich Rusi*, Królewiec 1582.

²⁰ A. Zbylitowski, *Żywot szlachcica we wsi*, Kraków 1597.

²¹ W. Kochowski, *Liryki polskie*, Kraków 1674.

²² J. Baka, *Uwagi o śmierci niechybnej wszystkim pospolitej wierszem wyrażone przez księdza Bakę SJ profesora poetyki a sumptem JMC Pana Ksawerego Stefaniego Obywatela Miasta JKM Wilna do druku na pożytek duchowny podane roku 1766*, Wilno 1807.

²³ I. Krasicki, *Monachomachia, czyli wojna mnichów*, Wilno 1801 (pierwodruk anonimowy: 1778).

²⁴ I. Krasicki, *Pan Podstoli na trzy księgi podzielony*, Warszawa 1778 (cz. 2. wyd. 1784, cz. 3. wyd. 1803).

²⁵ *Zofiówka* przez Stanisława Trembeckiego w sposobie topograficz-nym opisana, „Dziennik Wileński” 1806, t. 2, nr 5, s. 194–211.

Franciszka Karpińskiego, *Powrotu posła* Juliana Ursyna Niemcewicza²⁶ i wielu innych utworów, których fragmenty pedantycznie zestawiał z odpowiednimi fragmentami *Pana Tadeusza*, wskazując podobieństwa i analogie mające potwierdzać ich wpływ na Mickiewicza. Podobnie obfita jest lista historycznych lektur poety przytaczana przez badacza. Ustalenie tego rejestru wpływów Windakiewicz kwituje następująco:

Rozszerzywszy w sposób empiryczny zakres swej wiedzy o osobach i rzeczach i zasilwszy wyobraźnię pomysłami i pobudkami pochodzącymi z różnych działów dawnej poezji polskiej – Mickiewicz spostrzegł, że nie utworzy z nich jeszcze polskiej epepei, i postanowił jej osnowę wzmocnić motywami z literatury powieściowej zagranicznej²⁷.

Jak łatwo się domyślić, badacz przystępuje następnie do skrupulatnej analizy wpływów literatury obcej. Zastrzega jednak przy tym, że sporządzone przez niego zestawienie w żadnej mierze nie umniejsza rangi dokonań wieszczka:

Wszystko, cokolwiek przejął Mickiewicz z całej literatury świata, zostało podporządkowane jego własnemu celowi i pomysłowi; dopełnia i uzupełnia jego zamiar oryginalny a w najmniejszej mierze go nie psuje²⁸.

Szczególnie dużo miejsca badacz poświęcił wpływowi powieści Waltera Scotta, prezentując, jak wybrane idee, pomysły, konstrukcyjne rozwiązania, barwne postaci i plastyczne motywy z twórczości autora *Waverley* oraz

²⁶ J.U. Niemcewicz, *Powrót posła*, Warszawa 1790.

²⁷ S. Windakiewicz, *Prolegomena...*, s. 142.

²⁸ *Ibidem*, s. 145 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 114).

jego naśladowców zainspirowały polskiego poetę i znalazły odzwierciedlenie w świecie *Pana Tadeusza*.

Konkluzja przeprowadzonych analiz brzmi jednak tyleż niewiarygodnie, co naiwnie. Oto bowiem badacz stwierdza:

[...] zarówno strona rzeczowa, jak artystyczna tego poematu kosztowała Mickiewicza wiele zachodu. Złożyło się nań studium licznych gazet, czasopism i książek, nawet ilustrowanych, poznanych w najrozmaitszych czasach i okolicznościach²⁹.

Trudno zatem dziwić się, że tak skonstruowany wywód wzbudził oburzenie krytyki literackiej. Metoda Windakiewicza – niedoskonała i obarczona grzechem genetyzmu – stać się mogła łatwym obiektem ataków nie tylko naukowców, ale i publicystów, których nie bez powodu rozsierdziło mechaniczne katalogowanie podobieństw i zapożyczeń, traktowanych w sposób upraszczający i – siłą rzeczy – fałszujący istotę rangi badań komparatystycznych.

Co ciekawe jednak, praca ta spotkała się też z dość surową oceną innego badacza, Józefa Kallenbacha, który zauważył, że „[n]iewielka książka daje nam wyniki bardzo żmudnych i rozległych poszukiwań, których rezultat może się wydawać jednym za nikły, drugim zaś wątpliwy”³⁰. Doceniając trud i erudycję autora, świadom, że „[s]tudium tego rodzaju są bardzo mozolne, pochłaniają mnóstwo czasu”³¹, Kallenbach zauważył jednocześnie, że „[w]ygląda

²⁹ *Ibidem*, s. 213.

³⁰ J. Kallenbach, [rec.] S. Windakiewicz, „Prolegomena do «Pana Tadeusza»”, *Kraków* 1918, „Pamiętnik Literacki” 1917, nr 1/4, s. 352.

³¹ *Ibidem*.

to dziwnie, że arcymistrz poezji naszej nie w natchnieniu własnym, ale «z dzieł podręcznych» czerpie wątku»³².

Badacz, kwestionując tym samym trafność obranej metody bezkrytycznego gromadzenia lektur, które Mickiewicz znał, wyartykułował jeszcze jedną, poważniejszą wątpliwość:

że owe wpływy czy reminiscencje rozmaitych autorów [poeta] szereguje wszystkie na jednym planie, bez jakiegokolwiek estetycznej czy nawet tylko formalnej (językowo-stylowej) perspektywy – a przecież różnice w sile, stopniu, zabarwieniu reminiscencji literackich w P. T. [*Panu Tadeuszu*] są zbyt nieraz wielkie, zbyt charakterystyczne, aby je wszystkie jednakowo czytelnikowi prezentować³³.

Istotnie bowiem Windakiewicz zrównuje rangę wszystkich tekstów, a w analizie w żaden sposób nie niuansuje swoich rozpoznań, które układają się w czarno-biały obraz wpływów i zależności³⁴.

Jeszcze bardziej stanowczo swoją dezaprobatę wyrazili publicyści. Andrzej Niemojewski w obszernym artykule o charakterze – jak określił autor – „dyskusji akademickiej”³⁵, zatytułowanym *Metoda analityczna Windakiewicza*, zarzucił badaczowi, którego nazwał „analitykiem literackim”, że jego książka jest nie tyle owocem nowatorskiej metody analitycznej, ile wpisuje się w

raczej doskonale nam znany stary, prokuratorski sposób pomawiania poetów polskich o wzorowanie się na wielkościach zagranicznych. Sposób ten wydał owoce godne

³² *Ibidem*, s. 354.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Por. *ibidem*, s. 352–358.

³⁵ A. Niemojewski, *Metoda analityczna Windakiewicza*, „Myśl Niepodległa” 1917, nr 399, s. 780 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 126).

pożalowania, gdyż uczył lekceważyć twórczość swojską, podrywał wiarę w jej oryginalność i nastrojał służalczo [!] względem wszystkiego, co jest zagraniczne³⁶.

Krytyk wytknął również badaczowi brak precyzji w objaśnieniu i stosowaniu metody, która – oparta w dużej mierze na arbitralnym porównywaniu fragmentów utworów oraz anachronicznym genetyzmie – nie doprowadziła go nawet do tak oczywistych spostrzeżeń jak to, że literatura jest sztuką czerpiącą ze skarbnicy tradycyjnych tematów i motywów. Twórcy korzystają z niej swobodnie – za pośrednictwem innych autorów lub niezależnie od nich – i fakt, że „[w]ielki poeta zawsze nawiązuje nic tradycji, opiera się na dawności”³⁷, jest zaletą, nie wadą. Lecz badacz o tym nie mówi, a to przecież uwaga konieczna – podkreśla Niemojewski – by czytelnicy „przymiotów nie brali za przywary”³⁸.

Ostatni zarzut krytyka dotyczy nadmiernego skupienia filologa na rozpoznawaniu tekstowych źródeł inspiracji Mickiewicza. Tymczasem – trzeźwo zauważył Niemojewski – poeci nie muszą czerpać od siebie nawzajem, by pisać, a podobieństwa tematów wynikają ze wspólnoty ludzkich doświadczeń: „Mickiewicz oparł się na żywych obyczajach i na żywych tradycjach, a nie na tekstach”³⁹. Pominiecie tego faktu obniża rangę arcydzieła, które, sprowadzone do kompilacji wpływów, „obskubywane [jest] z wawrzynów oryginalności przez naszą własną krytykę”⁴⁰.

Jakkolwiek zatem Windakiewicz podkreślał właśnie oryginalność wyobraźni Mickiewicza, krytycy dostrzegali

³⁶ *Ibidem*, s. 770–771 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 120–121).

³⁷ *Ibidem*, s. 771 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 122).

³⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 122).

³⁹ *Ibidem*, s. 776.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 773 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 123).

przede wszystkim słabości obranej metody badawczej, zupełnie niedostosowanej do przedmiotu. Władysław Jabłonowski, powołujący się zresztą na uwagi Niemojewskiego, określił ją wręcz mianem „jakiejś specjalnej manii erudycyjnej”⁴¹, „jałowej, mało przyczyniającej się do należytego wyjaśnienia genezy utworu Mickiewiczowskiego”. Co gorsza – ze sposobu, w jaki badacz prowadzi wywód, wynika, że Mickiewicz ze wszystkich źródeł „czerpał jakby świadomie, wcale się tym nie krępując”. I właśnie na nieustannym (choć niecelowym) sugerowaniu tego czytelnikowi polega „błądność metody” stosowanej przez Windakiewicza.

Głos zabrał też Adam Grzymała-Siedlecki⁴², który już wkrótce stać się miał głównym polemistą w sporze o literackie wpływy w literaturze polskiej. W swojej recenzji, pozornie bardzo wyważonej i powściągliwej, skupił się głównie na sumienności i skrupulatności autora w gromadzeniu tekstów, które Mickiewicz mógł znać. Ironiczna rekapitulacja głównych cech badawczej pracy Windakiewicza prowadzi krytyka do konkluzji, że wiedza o istnieniu skatalogowanych w *Prolegomenach* prac jest dla poznania i zrozumienia dzieła Adama Mickiewicza absolutnie zbędna.

Mimo wszystkich zastrzeżeń, które budziły, *Prolegomena do „Pana Tadeusza”* były kolejną już pracą świadczącą o rosnącym w Polsce zainteresowaniu badaniami porównawczymi. Stały się też ważnym punktem odniesienia polemiki na temat roli wpływów w literaturze.

Badania nad walterskotyzmem *Pana Tadeusza* podjął w tym samym czasie i rozwinął Konstanty Wojciechowski.

⁴¹ W. Jabłonowski, [rec.] *St. Windakiewicz „Prolegomena do „Pana Tadeusza”*”. Kraków 1918 r. Nakładem Księgarni G. Gebethnera i S-ki. Str. 226, „Gazeta Poranna” 1917, nr 346, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 129, 130). Kolejne cytaty z tego samego źródła.

⁴² A. Grzymała-Siedlecki, *Nowa książka o „Panu Tadeuszu”*, „Głos Narodu” 1918, nr 1, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 135–141).

Nieco udoskonalił on metodę swojego poprzednika, nadal jednak można ją streścić jako drobiazgową analizę związków, różnic i podobieństw między dziełem a jego potencjalnymi europejskimi pierwowzorami. Do tego warto dodać spostrzeżenie Olgi Płaszczewskiej, że porównanie kończy się często kontrastowym zestawieniem „po pierwsze, dwóch osobowości twórczych, po drugie – ich twórczości, naznaczonej piętnem osobowości każdego z autorów i traktowanej jako całość, jako dzieło życia”⁴³. Rzecz jasna z tego porównania zawsze zwycięsko wychodzi wieszcz, któremu rozliczne, skatalogowane wcześniej wpływy nie przeszkodziły w osiągnięciu oryginalności, lecz przeciwnie – stały się dla niej jedynie przejściowym etapem. Dobrze tę apologetyczną strategię ilustruje zdanie kończące wstęp w książce Wojciechowskiego:

Powiedzmy jednak od razu, że wynik rozważań nad stosunkiem *Pana Tadeusza* do romansów walterskotowskich będzie nowym probierzem genialności Mickiewicza⁴⁴.

I rzeczywiście cała, licząca ponad 140 stron, praca doskonale realizuje ten zamysł. Badacz, przypominawszy podziw młodego Mickiewicza dla dzieła Waltera Scotta, podobieństwa między dziełami obu twórców wysnuwa już z założeń ideowych. Obu twórcom chodziło bowiem o odtworzenie w poemacie atmosfery doby przełomowej, o zatrzymanie dawnego, odchodzącego w przeszłość świata, zastępowanego przez nowe treści i formy:

W. Scott, pierwszy w Anglii, Mickiewicz pierwszy w Polsce, odtworzyli nie tylko dawne, zanikające zwyczaje, nie tylko typy, których pokolenia późniejsze oglądać już nie

⁴³ O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki...*, s. 91–92.

⁴⁴ K. Wojciechowski, „*Pan Tadeusz*” Mickiewicza..., s. 2.

mogły, ale uczynili coś znacznie więcej, pochwycili i oddali narodowy charakter: W. Scott (zwłaszcza w *Waverleyu* i w *Rob-Royu*) – Szkotów, Mickiewicz – szlachty polskiej. Pochwycili ten charakter w znamionach najistotniejszych, nie zapomnieli o żadnym rysie, stworzyli ewangelię narodowego charakteru⁴⁵.

Porównując w kolejnych rozdziałach poszczególne elementy kompozycji dzieł obu autorów, badacz wykazuje rozmaite podobieństwa i zbieżności, także fabularne. W pewnym momencie ogłasza nawet z emfazą:

Jakież szczęście dla *Pana Tadeusza* i dla Polski, że Mickiewicz w rozwinięciu pomysłu przedstawienia życia i obyczajów szlachty wiejskiej na tle wielkich wydarzeń nie poszedł torem wskazanym przez Goethego w *Hermanie i Dorocie*, lecz obrał drogę, którą kroczył W. Scott. Nie mielibyśmy ani łzy wyciskającego ustępu o wiośnie roku 1812, ani uczyły w Soplicowie, ani poloneza! Wszystkie te perły zawdzięcza „historia szlachecka” technice romansów walterskotowskich i – intuicji narodowej poety⁴⁶.

Wskazując w *Panu Tadeuszu* rozliczne reminiscencje powieści szkockiego pisarza, zastrzegął badacz, że nie wszystkie musiały być uświadomione, a niektóre mogły być wręcz przypadkowe. Podaje w ten sposób mimo-wiednie w wątpliwość zasadność sporządzanych przez siebie analiz, zastrzega też po wielokroć, uprzedzając zarzuty krytycznych czytelników, że istnienie tych reminiscencji „ani o włos nie obniża oryginalności i wartości dzieła”⁴⁷.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 9.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 16.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 21.

Wątek świadomości lub nieświadomości podobieństw, ich przypadkowości lub celowości przewija się w omawianej rozprawie, eksponując chwilami w większym stopniu erudycję badacza aniżeli cel i znaczenie zestawień. Jakkolwiek doceniona przez badaczy, praca Wojciechowskiego reprezentuje wczesny etap badań porównawczych i podobnie jak inne opracowania powstałe w tym czasie nacisk kładzie przede wszystkim na „drobiazgowie poszukiwania źródeł, wpływów i zależności”⁴⁸.

Dziełem, które dopełnia teoretycznoliterackie tło dojrzewającego sporu, jest dwutomowa monografia Józefa Kallenbacha *Adam Mickiewicz*⁴⁹. Opublikowana została w 1918 roku, jeszcze przed ukazaniem się pracy Konstantego Wojciechowskiego, ale autor znał ją już i korzystał z ustaleń obu poprzedników. Przywołując konteksty literatury europejskiej, Kallenbach postępował podobnie jak inni historycy: wskazywał obce utwory, sugerując ich (hipotetyczny lub pewny) wpływ na styl, język, typ obrazowania itp. Mickiewicza. Jego praca była bardzo poczytna, choć pod względem naukowej rzetelności od początku budziła zastrzeżenia⁵⁰.

⁴⁸ O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki...*, s. 89.

⁴⁹ Pierwsze wydanie dzieła ukazało się w 1897 roku. Data publikacji drugiego, poszerzonego wydania dwutomowego dzieła miała również wymiar symboliczny. Ukazującą się w 1918 roku monografię autor dedykował młodzieży polskiej, tłumacząc, że „właśnie teraz młodzież nasza potrzebuje wzoru duchowego, potrzebuje nowego wizerunku Wodza Narodu, u wrót nowego życia” (J. Kallenbach, *Z przedmowy do wydania II*, w: *idem, Adam Mickiewicz*, t. 1, wyd. 3, Lwów 1923, s. X). Praca obfituje w adnotacje na temat wpływów innych utworów na dzieła autora *Pana Tadeusza*.

⁵⁰ Mariusz Chrostek precyzuje, że autorowi zarzucano nadmiar biograficznych szczegółów, skłonność do eksponowania drobiazgów i ciekawostek, brak interpretacji dzieł i uogólnienia sądów na ich temat: „Powierzchowne badania filologiczne przygniatał

Traf jednak chciał, że to właśnie jego podejście do życia i dzieła innego romantyka – Zygmunta Krasińskiego rozsierdziło już wcześniej historyka i krytyka literatury, Wilhelma Feldmana. Narastający spór doprowadził do sformułowania kluczowych pytań o kształt badań literackich, a także o rolę analiz genetyczno-porównawczych w rekonstrukcji procesu historycznoliterackiego.

Spór o wartości – polemika na łamach prasy

Pracę Wilhelma Feldmana, napisaną w roku 1905, a opublikowaną w 1907 roku, zwykło się uznawać za preludeum dyskusji o wpływach i zależnościach. Krytyk w rozprawie pod wymownym tytułem *Pomniejszych olbrzymów*⁵¹ w stanowczy, chwilami złośliwy i impertynencki sposób zaatakował kilku badaczy polskiego romantyzmu, zarzucając im niewiedzę i zacofanie w stosunku do metod badawczych stosowanych w Europie, a także „ignorancj[ę] wprost nieprawdopodobną”⁵². Obwinił ich również o mechaniczne posługiwanie się metodą „filologiczno-

wszechobecny biografizm, w dodatku opracowany z zastosowaniem przestarzałej metodologii zwanej poetocentryzmem, która prowadziła Kallenbacha do łączenia życia z twórczością, do tworzenia analogii między Mickiewiczem a jego bohaterami literackimi. Najczęściej jednak oskarżano Kallenbacha o idealizację wieszcz. A czynił to, trzeba przyznać, z niesłychaną konsekwencją: rozmyślnie manipulował ogromnym zbiorem faktów, eksponując tylko te wygodne, a pozostałe cenzurując” (M. Chrostek, *Przełomowe osiągnięcia lwowskich filologów w badaniach polskiego romantyzmu do roku 1939*, „Studia Historiae Scientiarum” 2021, nr 20, s. 98; por. *idem*, *Złote lata polonistyki lwowskiej (1919–1939)*, Rzeszów 2016, s. 64).

⁵¹ W. Feldman, *Pomniejszych olbrzymów. Szkice literacko-polemiczne*, Warszawa 1907 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 95–111).

⁵² *Ibidem*, s. 25 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 99).

-anegdociarską”⁵³. Zarzuty intelektualnej miałkości brzmią wyjątkowo poważnie, zwłaszcza gdy kierowane są pod adresem trzech profesorów, będących autorami dzieł poświęconych wielkim romantykom: Józefa Kallenbacha⁵⁴, Józefa Treliaka⁵⁵ oraz Stanisława Tarnowskiego⁵⁶. Zdaniem krytyka stosowana przez nich metoda badania tekstów, oparta na ustalaniu faktografii i genezy, nie traktowała przedmiotu swoich badań jako sztuki, czyli z perspektywy estetycznej, lecz opierała się wyłącznie na „salonowym wyrokowaniu o dobrym lub złym smaku i na szkolarskich rozbiorach «charakterów»”⁵⁷. Do uczonych Feldman zgłosił całą listę zastrzeżeń, którą następnie rozwinął w kolejnych rozdziałach:

Krytyka „naukowa” – pisał – uważa zwykle za pierwsze swoje zadanie – funkcje sędziego śledczego: badanie

⁵³ *Ibidem*, s. 37 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 106).

⁵⁴ J. Kallenbach, *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812–1838)*, t. 1–2, Lwów 1904. W pracy tej autor powtórzył swoje wcześniejsze błędy – stworzył rozbudowany portret psychologiczny poety, idealizując go bezkrytycznie. Historycy literatury zwracają uwagę na celową manipulację materiałem historycznym, cenzurowanie faktów oraz subiektywizm i wartościowanie (por. M. Chrostek, *Przełomowe osiągnięcia...*, s. 98–99).

⁵⁵ J. Treliak, *Juliusz Słowacki. Historia ducha poety i jej odbicie w poezji. 1809–1842*, t. 1–2, Kraków 1904. Praca ta wywołała w środowisku naukowym jeszcze większe oburzenie niż rozprawy Kallenbacha. Autor nie krył w niej swojej niechęci do Słowackiego, którego deprecjonował nieustannie w tendencyjnym wywodzie, przeciwstawiając go gloryfikowanemu Mickiewiczowi (por. M. Chrostek, *Przełomowe osiągnięcia...*, s. 100).

⁵⁶ S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 1–6, Kraków 1900–1907. I ta praca raziła swoim subiektywizmem i arbitralnością. Badacze od początku uważali podejście Tarnowskiego za nie-naukowe i anachroniczne.

⁵⁷ W. Feldman, *Pomniejszyciele olbrzymów...*, s. 20 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 96).

zależności i wpływów. Tu rozpoczyna się raj dla filologów, bibliografów i szperaczy – raj, z którego anioł czy diabeł z mieczem ognistym powinien by ich już jak najprędzej wygnać. Rzecz bowiem jasna, że pole tu nie dla nich, lecz dla psychologa⁵⁸.

Dalej krytyk przekonuje, że ustalenie listy lektur czytanych przez wielkich poetów w niczym nie może przybliżyć do zrozumienia ich duszy⁵⁹. Co więcej – na fantazję artysty wpływa zdaniem Feldmana nie tyle świadome lub bezwiedne wspomnienie wcześniejszych lektur, ile „własna organizacja artystyczna i myślowa”, która „z góry dyktuje twórczość artysty”⁶⁰. Badacz bardziej zatem niżli skrupulatnym filologiem winien być bergsonowskim intuicjonistą, zdolnym przeniknąć najskrytsze poruszenia duszy twórcy. Teza o tym, że artysta mógłby równie dobrze zastąpić jeden obraz innym bez szkody dla treści swojego utworu, dobrze oddaje sposób myślenia surowego zoila, domagającego się od prawdziwego krytyka nieomyślnej intuicji, która pozwoli na odróżnienie tego, co w dziele jest efektem autentycznego przeżycia „istoty”, a co jedynie naleciałością i modą. Wprowadzając rozróżnienie między tworzeniem a robieniem, eksponuje on zasadniczą przepaść między „wolnym wzlotem ducha”⁶¹ a rzemieślniczym, utylitarnym, więc doraźnym i przemijającym, pisanem literatury, która nie jest prawdziwą sztuką. Kładąc nacisk na intuicyjny, duchowy jej pierwiastek, zarzuca uczonym, że w swoich analizach poprzestają na stwierdzeniu najbardziej oczywistych, czysto zewnętrznych śladów zależności zamiast skupić się na rozumieniu. Postulowaną

⁵⁸ *Ibidem*, s. 22–23 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 97).

⁵⁹ *Ibidem*, s. 22 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 98).

⁶⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 98).

⁶¹ *Ibidem*, s. 23 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 98).

przez siebie metodę psychologiczno-hermeneutyczną tak uzasadnia:

Filologia, pracująca grubymi narzędziami, czysto mechanistycznie segregująca słowa lub zdania na „oryginalne” lub znajdujące się u drugiego, poprzedzającego lub współczesnego autora, niemiecka ta, rzemieślnicza robota więcej szkody przynosi niż pożytku. Rzuca ona najfałszywsze światło na poetę, uważając go za świadomego lub bezwiednego złodzieja literackiego⁶².

Poprzestając na konstatacji zewnętrznych zjawisk, badacz charakteryzowany przez Feldmana miałby pominąć to, co jest istotą indywidualnego stylu artystycznego i czego źródłem nie są bodźce zewnętrzne (lektury lub przeżycia), lecz – jeśli przełożyć ten wywód na bardziej współczesny język – jego wrażliwość, sposób, w jaki percypuje i przeżywa, ale też jak uzewnętrznia się jego talent. Środowiskowo-biograficzne podejście badaczy uznane zostało za pole nadużyć, które pod płaszczykiem naukowości skrywającym „zarozumiałość ciasnomózgich fachowców”⁶³ prowadzą do schematyzmu, anegdotyzmu i indoktrynacji. „[K]ult wieszczów”⁶⁴, uprawiany głównie w szkołach, ale też – co krytyk gorliwie udowadnia w swojej rozprawie – w akademii, polega „na czczeniu ślepym, na powtarzaniu modłów mechanicznym, na wykluczeniu istotnego poznania, myśli badawczej”⁶⁵.

Żarliwa walka o przywrócenie narodowi możliwości prawdziwego zjednoczenia z duchową wielkością romantyków, przeprowadzona przez Feldmana, wiązała się

⁶² *Ibidem*, s. 24 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 98–99).

⁶³ *Ibidem*, s. 36.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 9.

⁶⁵ *Ibidem*.

z wołaniem o nową metodologię w badaniach, wzorowaną na dokonaniach europejskich, m.in. estetycznym programie Fryderyka Schlegla, filozoficznej biografistyce Madame de Staël, finezyjnej krytyce biografistycznej Charles-Augustina Sainte-Beuve'a, rozważaniach o duchu poezji Mochmackiego czy historycznej metodzie Hippolyte'a Taine'a wiążącego sztukę z życiem społecznym. Są to zatem postulaty dotyczące przededefiniowania filozoficznych i estetycznych podstaw poznawczych. Zaściankowość i anachronizm polskich badaczy, w tym brak wykształcenia filozoficznego i przygotowania psychologicznego, powoduje – twierdzi Feldman – że zamiast rozpalać miłość młodych Polaków do poezji romantycznej, stali się oni pomniejszycielami olbrzymów. Sam Feldman jako historyk literatury reprezentował postawę metodologicznego eklektyzmu, co wytykano mu jako autorowi monografii *Współczesna literatura polska*⁶⁶.

Wymienione prace stanowią przykład subiektywnego stosunku do literatury, mającego swoje korzenie w pozytywistycznym rozumieniu literatury jako bytu niesamoistnego. Biografizm, genetyzm i psychologizm dominowały w nastawieniu do życia i dzieł autorów. Trudno zatem się dziwić, że krytyczna ocena anachronicznej postawy komentowanych badaczy zdominowała wywód Feldmana. Tym jednak, co stało się iskrą inicjującą dyskusję, okazało się podejście do wpływów i zależności w twórczości najpierw romantyków, a później także poetów współczesnych. Teza o traktowaniu przez krytykę naukową poetów jak złodziei literackich, czyli plagiatorów, była tak wyrazista i prowokacyjna, że do tekstu Feldmana kilkanaście lat później odniósł się inny badacz, Wacław Borowy.

⁶⁶ Por. T. Walas, *Wilhelm Feldman – historyk literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1982, nr 1/2, s. 47–88.

7 grudnia 1920 roku na łamach „Rzeczypospolitej” opublikował on artykuł zatytułowany *O wpływach i zależności w literaturze*. Rozpoczął go od uwagi o „nieporozumieniu” między „fachowcami” i „niefachowcami”. Podczas gdy specjaliści nie podważali zasadności samych badań, nie odrzucali też metody, krytycy zakwestionowali zarówno metodę, jak i samą zasadność mówienia o wpływach w odniesieniu do dzieł wybitnych. Borowy powołuje się na głos anonimowego krytyka:

Jeden z publicystów opowiada, że jego „światli przyjaciele”, zobaczywszy w „Kurierze Warszawskim” artykuł sprawozdawczy⁶⁷ pod tyt. „*Pan Tadeusz*” jako romans

⁶⁷ W tym samym artykule, przedrukowanym w książce *O wpływach i zależnościach* z 1921 roku, Wacław Borowy dodał w tym miejscu nazwisko Juliusza Kleintera jako autora przywołanego artykułu. Informacja ta budzi jednak wątpliwości. Referowany z drugiej ręki adres od początku był niepewny. Również brak nazwiska w pierwodruku sugeruje, że jest to uzupełnienie niezweryfikowane. Borowy nie podał dokładnego adresu bibliograficznego „Kuriera Warszawskiego”, w którym przywołany tekst miałby się pojawić. W trakcie mojej kwerendy nie udało się go ustalić. W rocznikach 1916, 1918 i 1919 „Kuriera Warszawskiego” nie znaleziono tego artykułu Kleintera, nie ma także tekstu pod tym lub podobnym tytułem innego autorstwa. Wysoce prawdopodobne, że nie został on nigdy opublikowany lub opublikowano go na łamach innego czasopisma. Warto natomiast odnotować, że na łamach wskazanego dziennika z 1 stycznia 1919 roku ukazała się recenzja pióra Kleintera pt. *Profesor Kallenbach o Mickiewiczu*, dotycząca jego dwutomowej monografii *Adam Mickiewicz*. We fragmencie poświęconym omówieniu *Pana Tadeusza* Kleinter nawiązuje do książek Stanisława Windakiewicza oraz Konstantego Wojciechowskiego: „Pogląd [Kallenbacha] na genezę wzbogacił się głównie rezultatami niewydanej jeszcze rozprawy prof. Konstantego Wojciechowskiego; pozwoliły one (wraz z *Prolegomenami* prof. Windakiewicza) stwierdzić, że z sielanki w stylu *Hermana i Doroty* przerodził się *Tadeusz* w romans walterskotowski, ażeby wreszcie przerość wszystkie

walterskotowski, tak się poczuł tym tytułem dotknięci, że rzucili numer i nie chcieli dalej czytać; on sam, bardziej jeszcze wrażliwy, poczuł się urażonym już przez tytuł rozprawy prof. Wojciechowskiego [...]”⁶⁸.

Jako przyczynę nieporozumienia badacz wskazał sposób, w jaki prace badaczy czytają krytycy nefachowi. Nie potrafią oni mianowicie zaakceptować faktu, „że umiłowanie narodu – wielki Mickiewicz w największym swoim dziele zawdzięcza niejedno obcym mistrzom”⁶⁹. Formułowanym przez nich zarzutom braku patriotyzmu i obniżania rangi polskiej literatury przeciwstawił argument szczerego zachwytu, z jakim o dziele wieszcza pisali krytykownicy badacze.

Warto jednak na marginesie tych uwag odnotować, że obrona „samotnie pracujących filologów”⁷⁰, sformułowana przez Wacława Borowego, jest dość jednostronna. Stwierdzając, że

[n]a zrozumieniu doniosłości czynnika technicznego w literaturze oparte są i dzisiejsze dociekania „genetyczne” naszych uczonych. Dla zasady tych dociekań nie potrafili oni jeszcze pozyskać szerszych kręgów inteligentnej publiczności [...]”⁷¹,

przemilczał zarazem to, co stanowiło istotę zarzutów formułowanych przez krytyków takich jak Andrzej

wzory i wznieść się na wyżyny epopei” (J. Kleiner, [rec.] *Profesor Kallenbach o Mickiewiczu*, „Kurier Warszawski” 1919, nr 1, s. 11).

⁶⁸ W. Borowy, *O wpływach i zależnościach...*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 152).

⁶⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 152).

⁷⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 153).

⁷¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 154).

Niemojewski. Przypomnijmy: nie negował on wcale roli tradycji w powstawaniu i rozwoju literatury, a przeciwnie – protestował przeciwko sprowadzaniu złożonych zależności i oddziaływań dzieł do jednowymiarowych i jednoznacznych wpływów. Przypisując zatem postawie Borowego subtelność „w rozumieniu delikatnej materii wzajemnych oddziaływań twórców”⁷², pamiętać trzeba, że i on nie jest w tym sporze obiektywny, nie przyznaje bowiem wprost tego, co wynika z później rozwiniętych rozważań⁷³, że jego myślenie o wpływach i zależnościach nie jest tożsame z analitycznym postępowaniem uczonych poprzedników. Jest – dodajmy – dużo bliższe nowoczesnemu rozumieniu intertekstualności⁷⁴.

Następnie Borowy przeciwstawił krytyce psychologicznej i estetycznej, impresyjnej, podejście nowoczesnej filologii. Broniąc niezależności badań, zaprezentował literaturoznawstwo jako autonomiczną naukę, która literaturę traktuje nie jako ekspresję uczuć, lecz jako rządzący się własnymi regułami i powiązaniami sposób dialogu z tradycją:

literatura – przy wszystkich swoich bezpośrednich związkach z życiem – jest sztuką o swoistej technice, [...] w tej technice są tradycje i kierunki, [...] więc całe grupy dzieł

⁷² A. Kluba, *Peiper w Madrycie, czyli hiszpański topos*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 167.

⁷³ Poprawiony i wzbogacony o literackie przykłady artykuł został następnie opublikowany jako: W. Borowy, *O wpływach i zależnościach...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 215–253).

⁷⁴ Na brak świadomości w latach 20. XX wieku specyfiki intertekstualności zwróciła wcześniej uwagę Agnieszka Kluba (*eadem*, *Peiper w Madrycie*, s. 167). Warto jednak pamiętać, że w sporze o wpływy, zwłaszcza w jego drugiej fazie, chodziło nie tylko o relacje międzytekstowe, ale też o zarzut duchowego i intelektualnego zapożyczenia w obcych literaturach.

muszą mieć słabsze lub silniejsze podobieństwa względem siebie⁷⁵.

Znać w tych wyjaśnieniach rysy myślenia strukturalistycznego, które posługując się metodą analityczną, ustala związki, wpływy i zależności pomiędzy dziełami, tworzącymi zawsze porządku wyższego rzędu. Badanie genealogicznie traktowane jest tu jako sposób wstępnego opracowania materiału, zaś porządkowanie go w kategoriach podobieństw, nawiązań, różnic i zależności grup tekstów pozwala poprzez odnalezienie cech wspólnych wyeksponować także cechy indywidualne pojedynczego utworu.

Podejście oparte na skrupulatnym gromadzeniu, analizie i klasyfikacji materiału zgodne było z duchem dwudziestowiecznych badań, jednakże argumenty, jakie przedstawił Wacław Borowy w swoim porządkującym szkicu, nie przekonały krytyków. Katalogowanie zależności i zapożyczeń literackich nie powinno – zdaniem recenzentów – ograniczać się wyłącznie do wskazywania podobieństw. Te zaś, które zostały wskazane, wymagają pogłębionej charakterystyki – wskazania ich znaczenia w nowym kontekście oraz funkcji, jaką pełnią.

Głos, tym razem w tonie jednoznacznie polemicznym, zabrał na łamach „Rzeczpospolitej” Adam Grzymała-Siedlecki. W sumie jego wystąpienia pojawiły się w „Rzeczpospolitej” trzykrotnie, w styczniowych numerach: 19, 20 i 21 z 1921 roku⁷⁶. Uznać należy, że wszystkie

⁷⁵ W. Borowy, *O wpływach i zależnościach...*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 154).

⁷⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Mania ścisłości*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 19 (wyd. poranne), s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 159–166); *idem*, *Wpływologia*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 20 (wyd. poranne), s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 167–174); *idem*, *Jeszcze*

trzy wypowiedzi, publikowane dzień po dniu, stanowią jedną całość, której podział wymuszony został wyłącznie objętością miejsca przeznaczonego w stałej rubryce dziennika na komentarz literacki. Opatrzone są osobnymi tytułami, stanowią jednak spójny tekst, pisany najwyraźniej jednym ciągiem. Nieco inaczej wyglądało to w przypadku jego adwersarza, Wacława Borowego, który po grudniowej publikacji pięcioodcinkowego szkicu *O wpływach i zależności*, stanowiącego spójną całość, głos na łamach „Rzeczpospolitej” zabierał jeszcze pięciokrotnie⁷⁷, w nieco dłuższych odstępach czasu.

W pierwszej wypowiedzi, pt. *Mania ścisłości*, Grzymała-Siedlecki uderzył w naukowe podejście zaprezentowane przez Borowego, wskazując, że obiektywizm i ścisłość, na które powołuje się literaturoznawca, są założeniem fałszywym. Skoro nawet nauki ścisłe – tłumaczył – takie jak geometria czy fizyka, wskutek nowych odkryć rezygnują ze ścisłości, dopuszczając w obrębie swoich dyscyplin „dozę poezji”, tym bardziej dzieła ludzkie, takie jak literatura, muszą być subiektywne, podobnie zresztą jak to, co na ich temat orzeka uczony. Krytyk swój charakterystyczny dla modernizmu subiektywizm i impresjonizm dość swobodnie rozszerza również na nauki przyrodnicze, jako argument na rzecz prezentowanego stanowiska przywołując poznawczą względność i relatywizm wszystkich nauk.

o wpływologii, „Rzeczpospolita” 1921, nr 21 (wyd. poranne), s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 175–180).

⁷⁷ W. Borowy, *Haszysz nieścisłości* [cz. I], „Rzeczpospolita” 1921, nr 25 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. II] nr 26 (wyd. poranne), s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 181–187); *idem*, *Odpowiedź na pytanie*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 30 (wyd. wieczorne), s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 189–202); *idem*, *Na temat „wpływologii”*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 39 (wyd. poranne), s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 203–208); *idem*, *Ostatnie słowo*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 53 (wyd. poranne), s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 209–214).

Obszerne, teoriopoznawcze wywody potrzebne były Grzymale-Siedleckiemu po to, by obwieścić, że wiedza nie jest potrzebna do tego, by obcować ze sztuką; naturalna wrażliwość na piękno pozwala każdemu przeżyć emocje i zachwyt arcydziełem. Na tym kończy się pierwsza część jego wystąpienia. W drugiej, zatytułowanej po prostu *Wpływologia*, krytyk sięgnął do przykładów z historii literatury i przypominał, że w epokach wcześniejszych zależność od klasycznych wzorców była wyrazem dobrego smaku, wiedzy i talentu. Zmiana nastąpiła w romantyzmie, gdy wzorce klasyczne były wchłaniane po to, by przenieść dawne dzieła nową wrażliwością, narzucić tradycji własny (romantyczny) kształt. Co ciekawe – zwrócił on uwagę, że ten swoisty przymus mówienia własnym głosem nie przeszkadzał romantycznym twórcom czerpać z cudzych idei, był to jednak „rabunek rodzinny”, czyli dozwolony, w przeciwieństwie do zapożyczeń od twórców wcześniejszych epok. Dogmat indywidualizmu i egotyzmu przyniósł zasadę twórczej samodzielności, która – przypomina Siedlecki – obowiązuje do czasów współczesnych:

Ambicja nowoczesnych twórców nie jest częścią próżności. Nasza wrażliwość, a i doświadczenia nad losami książek wykazały, że te tylko dzieła literackie wytrzymują jako tako próbę czasu, które powstały z bezwzględnej szczerości, w których autor wypowiedział jakąś część swojej najgłębszej istności, możliwie niezależnej od erudycji, nacisku intelektualnego sfery i środowiska [...] ⁷⁸.

Szczerość i autentyczność wykluczają w takim ujęciu możliwość odwołania do sfery wspólnych kulturowych

⁷⁸ A. Grzymała-Siedlecki, *Wpływologia*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 170).

doświadczeń. Prawdziwe jest to, co płynie z głębi duszy („najgłębszej istności”, „nagiej duszy”), twórca skazany jest więc na nieustanne poszukiwanie nowości, i to poszukiwanie ich w sobie. Artysta to zatem samorodny talent, któremu niepotrzebny jest gmach literatury do tego, by stworzyć arcydzieło.

Konsekwencją takiego wartościowania twórczości jest wymóg stawiany krytyce:

praktycznym zadaniem krytyki jest szukać w utworach literackich nie tego, co w nich jest cudzego, co wdrożyło się w nie w postaci wpływów, [...] lecz właśnie tego, co w nich jest najbardziej swoistego, nowego, co autor wysnuł z własnego ja, w czym jest samym sobą⁷⁹.

Zapożyczenia zatem warto zauważać, gdy na wielkich dziełach wzorują się słabi twórcy – oni pozostają bowiem niewolnikami pierwowzoru. Gdy jednak wielki talent znajdzie się pod obcym wpływem, często nawet nie zdaje sobie z tego sprawy, bo „nie potrafi nie przemienić wpływu na swoją własną krew”⁸⁰. To właśnie przypadek Mickiewicza, u którego wszelkie wpływy, także walterskotypizm, „wlały w skórę polską i Mickiewiczowską”⁸¹.

„Co mnie to zapożyczenie obchodzi, gdy ponad nim przewala się taka dorodna polskość”?⁸² – pytał krytyk. Następnie płynnie przeszedł w kolejnej części polemiki do pytania o to, skąd właściwie artysta czerpie inspirację i skąd badacze wiedzą, że miałyby to być inne teksty, a nie bogactwo świata, który go otacza⁸³. Odpowiedź na

⁷⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 170).

⁸⁰ *Ibidem*, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 171).

⁸¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 172).

⁸² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 173).

⁸³ A. Grzymała-Siedlecki, *Jeszcze o wpływoznologii* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 175–180).

te pytania wpisuje się w intuicjonizm filozofii życia spod znaku Wilhelma Diltheya, Friedricha Nietzschego i Henri Bergsona, w którym procesem twórczym rządzą niera-
cjonalne i tajemne siły: natchnienie i intuicja. Z tego po-
wodu krytyka naukowa, którą określa Grzymała-Siedlecki
mianem wpływologii, wzorować się powinna na krytyce
literackiej („dyletanckiej”), bo to ona

[p]ieniąc się z oburzenia na to, co wydaje jej się słabym,
zachwycając się tym, co nas, krytyków, wzrusza – staje się
motorem, który porusza wrażliwość i zamięłowanie czy-
telnika⁸⁴.

Spełnia w ten sposób swoje najważniejsze, jako kry-
tyka, zadanie.

Odpowiedź Wacława Borowego pojawiła się tydzień
później. Pierwsza część jego wypowiedzi, pt. *Haszysz
nieścisłości*, opublikowana została w dwóch odcinkach,
potem w kilkudniowych odstępach ukazały się kolejne:
Odpowiedź na pytanie i *Na temat „wpływologii”*. Tekst
zamykający rozważania, pt. *Ostatnie słowo*, dotarł do czy-
telników pod koniec lutego.

Autor przede wszystkim bronił kategorii naukowej ści-
słości podanej w wątpliwość przez adwersarza. Wskazał,
że w naukach przyrodniczych rozwój wiedzy nie prowa-
dzi do rozprzężenia procedur badawczych, lecz przeciw-
nie – do jeszcze większej precyzji i wyspecjalizowania.
Przy okazji dowodził, że po to, by zrozumieć istotę ja-
kichkolwiek badań naukowych, trzeba znać metajęzyk tej
nauki. Ani zdrowy rozsądek stosowany jako kryterium
rozstrzygające wątpliwości, ani radykalny subiektywizm
nie pozwalają na podjęcie refleksji o charakterze badaw-
czym. To – w sposób bardzo subtelny i taktowny – starał

⁸⁴ *Ibidem*, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 180).

się Wacław Borowy uzmysłować wszystkim przeciwnikom prac historycznoliterackich.

Zasadnicze pytanie: czemu służy historia literatury? – w ujęciu krytycznoliterackim Grzymały-Siedleckiego uzyskało wcześniej odpowiedź jednoznacznie krytyczną: jest ona postrzegana jako rozrywka małego grona pasjonatów, których wyniki pracy ogółowi czytelników nie są do niczego potrzebne, zaś rozumieniu literatury wręcz szkodzą. Tymczasem badacz dobitnie unaoczniał różnicę w wyjściowych założeniach, z jakimi przystępują do dzieła krytycy literaccy (dla których liczą się intuicja i emocje) oraz krytycy, nazwani przez Grzymałę-Siedleckiego krytykami naukowymi, będący w gruncie rzeczy przede wszystkim historykami literatury. Zwrócił też uwagę, że intuicja nie zawsze wystarcza, by zrozumieć i przeżyć kontakt z utworem:

Jest mnóstwo wielkich dzieł, które odgradzone są od nas osobliwościami swojej faktury, odległością form językowych, splotami aluzji do jakichś aktualności historycznych, obyczajowych, literackich czy innych. Żadnym myśleniem ani intuicją nie przesadzimy tych przeszkód⁸⁵.

Do tego potrzebna jest po prostu wiedza, którą dysponują badacze. Borowy, broniąc swoich nieco starszych kolegów, nadal czerpiących z metod pozytywistycznych, sam reprezentował już stanowisko na wskroś nowoczesne. Dał mu wyraz, definiując zadania literaturoznawstwa jako nauki:

Historyk literatury, czyli krytyk ścisły, nie poprzestaje na wzięciu w siebie tego intuicyjnego obrazu kawałka życia,

⁸⁵ W. Borowy, *Odpowiedź na pytanie*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 193).

który daje utwór artysty: on się nad nim zastanawia, on stwierdza, że ten obraz jest dany w pewnej strukturze, w pewnej technice, on chce dociec zasad tej struktury, wewnętrznej logiki tej techniki⁸⁶.

Istotą i celem badań nie jest zatem dotarcie do genezy dzieła, lecz objaśnienie samego dzieła, a także osadzenie go w kontekście przeszłości i współczesności. To sedno nowoczesnego podejścia do utworów, rozwijanego w dwudziestowiecznych badaniach literackich. Posługując się precyzyjną metodą dowodzenia, Borowy obnażył wszystkie słabości argumentacji swego przeciwnika, pokazując, że mała popularność historii literatury nie umniejsza jej rangi i znaczenia.

W kolejnej części swojej wypowiedzi Borowy skupił się na neologizmie „wpływołogia”: „ten wyraz jest ironiczny i swoją cudaczną strukturą ma uprzytomniać czytelnikowi ciężkość dowcipu badaczy”⁸⁷, którzy

tropią po maniacku oddziaływania jednych dzieł na drugie, po czym siadają na wątpliwych laurach, kontenci, że nauka ich „spełniła zadanie wiedzy ścisłej, «obiektywnej», gdy wykryła owe wpływy”⁸⁸.

Tymczasem – przekonywał badacz – literaturoznawstwo po to analizuje to, co w utworach wspólne, by na tym tle docenić to, co w nich nowe. A że jego przedmiotem nie są tylko dzieła wybitne, lecz także cała masa twórczości przeciętnej i słabej, którą historyk (socjolog życia literackiego) musi po prostu sklasyfikować, badanie zależności

⁸⁶ *Ibidem*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 196).

⁸⁷ W. Borowy, *Na temat „wpływołogii”*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 203).

⁸⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 203–204).

i wpływów jest częścią jego pracy. Nawiązując do zarzutu sformułowanego przez Feldmana, zadał retoryczne pytanie:

Czemuż [...] za pomniejszająca olbrzymów uważać historię literatury, gdy wskazał w *Panu Tadeuszu* elementy techniki walterskotowskiej? Przecież dzięki temu, spojrzawszy na *Pana Tadeusza* z wysokości romansów Waltera Scotta, możemy tylko lepiej poznać wysokość „rasy twórczej” Mickiewicza [...] ⁸⁹.

W podsumowaniu wyводу badacz raz jeszcze podkreślił, że wszystkie analityczne opracowania wpływów prowadzone przez badaczy przyczyniają się do wzrostu wiedzy o literaturze, a tym samym do czerpania jeszcze większej (bo uświadomionej) przyjemności z czytania arcydzieł. Ostatni argument ma naturę etyczną. Profesor podkreśla bowiem, że samo podobieństwo dwóch tekstów niczego nie przesądza. Niekiedy hipotezy badawcze pozostają hipotezami:

„Pewno”, „prawdopodobnie”, „przypuszczalnie”, „być może” – te skromne słówka nabierają wtedy znaczenia bardzo doniosłego, jako wykładniki – uczciwości w robocie ⁹⁰.

Tym samym dyskusja zatacza koło, a historyk, zapewne nieświadomie, przyznaje rację tym krytykom, którzy od początku zarzucali wpływologom przede wszystkim brak większej ostrożności i finezji we wskazywaniu bezpośrednich zależności między dziełami.

Kilka miesięcy później Wacław Borowy opublikował książeczkę pt. *O wpływach i zależnościach*. Pojawiła się w niej następująca informacja odautorska: „Powyższe

⁸⁹ *Ibidem*, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 208).

⁹⁰ W. Borowy, *Ostatnie słowo*, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 214).

rozdziały (I–VII) były w formie nieco skróconej wydrukowane w grudniu r. 1920 w odcinkach dziennika «Rzeczpospolita»⁹¹. Autor rozwinął w tej publikacji i wzbogacił o przykłady pierwotną wersję rozprawy, usunął również części o charakterze felietonowo-polemicznym. Polemiczny, barwny język zastąpiony został neutralnym wywodem uzupełnionym o liczne przykłady. W miejscach, gdzie Borowy w pierwodruku odwoływał się do kwestii spornych w wypowiedziach krytyka, w książce pisze ogólnie o swoich oponentach lub przeciwnikach.

Wszyscy kolejni uczestnicy dyskusji o wpływach odwoływali się do pracy z 1921 roku, w której w pełni wybrzmiała wypracowana przez Borowego koncepcja oryginalności jako wartości zawsze związanej z naśladownictwem. Badacz kolejno wyodrębnił i scharakteryzował płaszczyzny, na których mogą przejawiać się wpływy literackie. Są to: zależności ideowe, techniczne, tematyczne, stylistyczne i frazeologiczne. Rzecz jasna, każdy z rodzajów wpływów inaczej definiuje stosunek utworu zależnego do pierwowzoru. Część podobieństw wynika po prostu z naturalnego oddziaływania na twórczość określonych prądów i stylów. Z kolei wiele technicznych i genologicznych („schematy techniczne”⁹²) rozwiązań autorzy przejmują jako tradycję literacką lub nieuświadomiony przez nich efekt oddziaływania lektur. To, że inspiracje są czymś naturalnym i powszechnym, nie podlega według uczonego dyskusji, przytoczył na dowód liczne przykłady najwybitniejszych poetów, u których znaleźć można ślady cudzych wpływów. Odwołał się również wprost do walterskotyzmu *Pana Tadeusza*, który wzbudził wcześniej tyle kontrowersji. Potwierdzając rozliczne pokrewieństwa między utworami, stwierdził: „I nie ma się co wstydzić

⁹¹ W. Borowy, *O wpływach i zależnościach...*, s. 48.

⁹² *Ibidem*.

wobec cudzoziemców tej zależności naszego poety. Każdy bowiem wielki poeta korzysta ze zdobyczy kultury literackiej⁹³ i wcale nie wyklucza to tego, że

[w] ramach techniki walterskotowskiej jest Mickiewicz wielkim i oryginalnym. Całej książki potrzebował prof. Wojciechowski, aby wykazać, w czym jest *Pan Tadeusz* podobny do powieści Scotta; trzeba by równie może dużej książki (szkoda, że jej dotąd nie mamy), aby wykazać, w czym jest od nich odmienny⁹⁴.

To zatem, że dzieło Mickiewicza przerosło powieści Scotta, do których się odwołuje, i że autor stworzył utwór na wskroś oryginalny, pokazuje, że były one dla niego co najwyżej źródłem inspiracji, dzięki której wykrystalizował się jego własny projekt.

W stanowisku Borowego uderza przede wszystkim to, że sankcjonuje ono stosowanie odmiennych miar w odniesieniu do przeciętnych (lub słabych) twórców oraz tych wybitnych. O ile bowiem ci pierwsi nie są zdolni do oryginalnego przetworzenia wzorca i czerpią z niego w sposób odtwórczy, o tyle artyści utalentowani zawsze traktują wzór jedynie jako impuls do własnej, oryginalnej kreacji:

naśladowca na ogół poza tym, co mu dała tradycja, przez własną obserwację wypracowuje sobie bardzo niewiele; dla geniusza zaś tradycja jest tylko naturalnym, zwykłym punktem wyjścia dla indywidualnych obserwacji, przeróbek i twórczości oryginalnej⁹⁵.

Spoglądając na problem naśladownictwa, zapożyczeń i plagiatów z perspektywy historii literatury, badacz

⁹³ *Ibidem*, s. 21 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 225).

⁹⁴ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 226).

⁹⁵ *Ibidem*, s. 16.

podkreślił zmienność kryteriów tego, co uznawane jest za oryginalne: w epokach klasycznych wspólna skarbnica technik tematów i gatunków pozwalała na dużo więcej niż współcześnie. Przy okazji zwrócił uwagę na etyczny aspekt naśladownictwa, który pojawił się w XVIII wieku, czyli w czasie, gdy zaczęło rodzić się poczucie nienaruszalności własności dzieła. Badacz przywołał pojęcie plagiatu, które wykryształizowało się dopiero wtedy, gdy „wysubtelniła się etyka”⁹⁶, jednak uznał za przesadnie pedantyczne współczesne podejście do tej kwestii ze strony „nie rozumiejących psychologii twórczości i techniki literackiej”⁹⁷. To z owego niezrozumienia wynika, jak stwierdził, że jakąkolwiek zależność literacką uznaje się za plagiat, „i tak na plagiatorów wyszli wszyscy mniej więcej wybitniejsi pisarze”⁹⁸. Jak widać, badacz chętnie tłumaczy większość zapożyczeń niezrozumieniem szerokiej publiczności, która hołdując hasłom oryginalności i indywidualizmu, przesadnie szafuje oskarżeniami o kradzież literacką. On sam ograniczył rozumienie plagiatu wyłącznie do zjawisk jednoznacznych, które jednak stanowią tylko wąski margines wszechobecných wpływów literackich: „chodzi tu o zjawisko nieskomplikowane i łatwo uchwytnie: o grube i bezceremonialne przywłaszczenie sobie cudzej własności”⁹⁹ – wyjaśnił. Jest to wówczas przestępstwo o charakterze sądowym.

Dopuścił też – za Bradleyem – istnienie reminiscencji nieświadomych, które nie będąc celowym zabiegiem stylistycznym, mają charakter psychologiczny: autor wydobywa z pamięci przeczytane wcześniej frazy, uznając je za własne. Tłumaczenie tego rodzaju nie wydaje się

⁹⁶ *Ibidem*, s. 29 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 235).

⁹⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 235).

⁹⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 235).

⁹⁹ *Ibidem*, s. 30 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 236).

przekonujące, niejasne są również kryteria, które miałyby pozwolić na ich rozpoznanie. Badacz przyznaje silnym, utalentowanym autorom prawo do plagiatorskich zapożyczeń (choć on sam tak ich nie nazywa, jednak je ma na myśli, pisząc o cudzych słowach użytych bez zamiaru, by czytelnik się o tym dowiedział¹⁰⁰). Myśl, że „musimy szacować «pożyczkę» wedle talentu «dłużnika»”¹⁰¹, przewija się w rozprawce Borowego kilkukrotnie, orzekł on nawet w pewnym momencie, że „gdy lichy poeta wyrządza krzywdę swymi «pożyczkami», wielki poeta sprawia nimi zaszczyt”¹⁰². O rzeczywistej randze i znaczeniu twórcy rozstrzygnąć można jednak dopiero z perspektywy historii literatury, gdy rozpoznać będzie już można jego pozycję.

Podobieństwa i tożsamości tematów, motywów czy schematów fabularnych zawsze zresztą stać się mogą pod piórem mistrza „naśladownictwem oryginalnym”¹⁰³. Wszystko zatem zależy od tego, kto pożycza.

Można by tedy przyjąć zasadę – tłumaczy Borowy – że wielki talent rozgrzesza z najbardziej drażliwych „pożyczek” [...], natomiast mały talent [...] z takich pożyczek rozgrzeszyć nie może...¹⁰⁴

Maciej Jakubowiak, dostrzegłszy w poglądach Wacława Borowego cechy myślenia dialektycznego, tak streszcza jego poglądy:

nawet „geniusze”, czyli pisarze wynajdujący nowe formy i narzucający je swoim następcom, nie sytuują się kom-

¹⁰⁰ Por. *ibidem*, s. 43 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 248).

¹⁰¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 248).

¹⁰² *Ibidem*, s. 45 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 250).

¹⁰³ *Ibidem*, s. 27 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 232).

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 28 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 234).

pletnie po stronie oryginalności. Elementy nowe w ich twórczości stanowią jedynie składnik większych całości, które podlegają regule naśladownictwa¹⁰⁵.

Odkrywanie i pokazywanie tych zasad regulujących zależności między tekstami pozwalają na odkrycie „przebłysków genialnej oryginalności”¹⁰⁶. I to wyłącznie one – zdaniem Borowego – winny podlegać całkowitej ochronie, dlatego właśnie, że są dziełem geniusza.

Zakresy pojęć naśladownictwa i oryginalności są historycznie zmienne. Wacław Borowy pokazał i uzasadnił to w swoich rozważaniach. Wiążąc jednak etyczną ich ocenę z pozycją i talentem twórcy, a nie wyłącznie z procesem historycznym i zmiennością obowiązujących reguł twórczych, zrelatywizował problem plagiatu. Broniąc naukowej rzetelności i autonomii literatury, okazał się jednocześnie niezwykle liberalny¹⁰⁷ w kwestii ochrony praw autorskich. Te zaś znalazły się w centrum uwagi w kolejnej odsłonie polemiki.

Pierwsza jej faza zdominowana była przez dyskusję nad sposobami czytania – dotyczyła z jednej strony kwestii wywodzących się z dziewiętnastowiecznych założeń nauki pozytywistycznej, takich jak geneza i zależności dzieła. Z drugiej podejmowała fundamentalny temat różnych obiegów literackich: odmiennych zadań i oczekiwań krytyków oraz badaczy, które uzgodnić się ze sobą nie dają, lecz których uświadomienie i jasne wyartykułowanie umożliwiła ta wymiana zdań. Wymiar poznawczy ustąpił miejsca kwestiom estetycznym i etycznym (oraz prawnym) w drugiej części sporu, gdy głos zabrał Karol Irzykowski.

¹⁰⁵ M. Jakubowiak, *Nieuchronny plagiat...*, s. 137.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 144.

¹⁰⁷ Por. H. Markiewicz, *Z dziejów plagiatu w Polsce*, w: *idem*, *Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003, s. 89–122.

Kwestia „kultury intelektualnej narodu”¹⁰⁸

W roku 1918 na terenach należących do Polski nie było jednolitych przepisów regulujących prawa do własności intelektualnej. Obowiązywały równolegle: austriacka ustawa o prawie autorskim z 1895 roku, rosyjska ustawa o prawie autorskim z 1911 roku, ustawy niemieckie z 1910 roku oraz węgierska z 1884 roku¹⁰⁹. Na mocy traktatu wersalskiego Polska w 1920 roku ratyfikowała konwencję berneńską, regulującą międzynarodową ochronę praw autorskich, natomiast od roku 1920 Komisja Kodyfikacyjna opracowująca nowe prawo rozpoczęła pracę na pierwszą polską ustawą o prawie autorskim¹¹⁰. Jej założenia i projekt stały się przedmiotem kilkuletniej dyskusji w środowisku prawników i twórców. Ustawa została przegłosowana przez Sejm 29 marca 1926 roku i weszła w życie 14 maja. Prawo to było zgodne z najnowocześniejszymi europejskimi standardami legislacyjnymi, zyskało też powszechną akceptację i uznanie międzynarodowych środowisk artystycznych¹¹¹.

W artykule 1 ustawy zdefiniowano zakres jej działania:

Przedmiotem prawa autorskiego jest od chwili ustalenia w jakiejbądź postaci (słowem żywym, pismem, drukiem, rysunkiem, barwą, bryłą, dźwiękiem, mimiką, rytmiką)

¹⁰⁸ Cytat zaczerpnięty z artykułu K. Irzykowskiego, *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce* [cz. I], „Robotnik” 1922, nr 29, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 267).

¹⁰⁹ P. Dąbrowski, *Geneza Ustawy o prawie autorskim z 29 marca 1926 roku*, „Studia Iuridica Toruniensia” 2010, t. 7, s. 67.

¹¹⁰ M. Jakubowiak, *Nieuchronny plagiat...*, s. 188.

¹¹¹ L. Górnicki, *Rozwój idei prawa autorskiego od starożytności do drugiej wojny światowej*, Wrocław 2013, s. 274.

każdy przejaw działalności duchowej, noszący cechę osobistej twórczości¹¹².

Definicja regulowała kwestie prawne, nie rozwiązywała jednak etycznych, a zwłaszcza estetycznych wątpliwości dotyczących zakresu i sposobu korzystania z cudzych dzieł. Kwestie samodzielności twórcy, nowatorstwa i oryginalności utworu nadal były jednymi z kluczowych kryteriów oceny jego wartości. Kategoria oryginalności była fetyszem ruchów awangardowych rozwijających się w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. To, co pod względem prawnym nie budziło wątpliwości, z punktu widzenia estetyki stać się więc mogło przejawem niesamodzielności i wtórności autora. O atmosferze strachu przed posądzeniem o nieoryginalność i wtórność, która zapanowała u progu trzeciego dziesięciolecia po serii artykułów na temat wpływów, pisała Agnieszka Kluba: „Lęk przed zarzutem nieoryginalności był zresztą prawdopodobnie powszechną obawą, a podejrzewanie o plagiat – pospolitą obsesją”¹¹³.

Niewątpliwie do pogłębienia tego nastroju przyczynił się artykuł Karola Irzykowskiego, który pod koniec stycznia 1922 roku ukazał się na łamach dwóch numerów warszawskiego „Robotnika”¹¹⁴. Został on w ciągu kilku

¹¹² Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim, Dz. U. Nr 48, poz. 286, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19260480286/O/D19260286.pdf> [dostęp: 2.08.2022].

¹¹³ A. Kluba, *Peiper w Madrycie...*, s. 175.

¹¹⁴ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. I]; [cz. II], „Robotnik” 1922, nr 31, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265–276). Autor wyjaśniał w komentarzu, że jest to fragment jego książki *Walka o treść*, która miała ukazać się jeszcze w tym samym roku. Ostatecznie jednak zapowiadane dzieło zostało opublikowane dopiero w roku 1929 (*Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*, Warszawa 1929), a artykuł wraz z uzupełnieniami oraz dopisanym obszernym dalszym ciągiem pt. *W oblężeniu* ukazał się w 1934 roku książce *Słoń wśród porcelany* (s. 27–60).

dni przedrukowany aż dwa razy: w „Kurierze Lwowskim” (1922, nr 25, s. 3–4 i nr 31, s. 3–4) oraz krakowskim dzienniku „Naprzód” (1922, nr 26, s. 3–4 i nr 28, s. 3–4), miał więc ogromny zasięg. Krytyk przedstawił w nim swoje poglądy na ochronę praw autorskich, a szerzej: na kwestie oryginalności i plagiatowości¹¹⁵. Nawiązał przy tym do dyskusji między badaczami i krytykami na temat wpływów. Przyznając Wacławowi Borowemu prawo obrony metody badawczej, nazwał jednocześnie jego książeczkę „skandalem” i wyjaśnił:

Bo zaiste rumienić się trzeba, że w polskiej literaturze krytyka analityczna musi walczyć nie o wyniki badań swoich, lecz w ogóle o rację swego bytu, musi się usprawiedliwiać, że nie narusza żadnych świętości, lecz owszem sama jest również lampką przed świętościami¹¹⁶.

Uznając zatem tę część dyskusji za zamkniętą, jednocześnie dostrzegł aktualność sporu o europejskość polskiej literatury i jej zależność od obcych wzorów i stwierdził, że

¹¹⁵ Karol Irzykowski dwukrotnie, w roku 1921 oraz 1925, zabierał krytycznie głos w dyskusji nad powstającym prawem. Chodzi o artykuły: *Rabunek prawa autorskiego*, drukowany w częściach w: „Naród” 1920, nr 261, dod. „Nauka i Kultura” nr 1, s. 4; „Naród” 1921, nr 8, dod. „Nauka i Kultura” nr 2, s. 2; „Naród” 1921, nr 22, dod. „Nauka i Kultura” nr 3, s. 4; „Naród” 1921, nr 36, dod. „Nauka i Kultura” nr 4, s. 4, przedruk w: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone 1897–1922*, oprac. J. Bahr, Kraków 1998, s. 447–452 oraz *Przed uchwaleniem prawa autorskiego. Wygasanie czy wywłaszczanie? O Fundusz Narodowy dla literatów*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 23, s. 2, przedruk w: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone 1923–1931*, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 98–106. Poglądy Irzykowskiego na prawo autorskie omawia szczegółowo M. Jakubowiak, *Nieuchronny plagiat...*, s. 193–198.

¹¹⁶ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. I] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 266).

nowe pokolenie literackie, ukształtowane przez „krytykę tabuiczną”¹¹⁷, czyli tę, która wołała problem wpływów i zależności przemilczeć aniżeli przemyśleć, obrało postawę bierności, a to znaczy – całkowitej zależności od obcych wzorów. Tymczasem z Europy docierają do Polski kolejne -izmy, które dają „sposobność błyszczenia nowością bez ponoszenia jej kosztów”¹¹⁸. I jeśli nawet w odniesieniu do historii literatury i twórców już nieżyjących można fakt naśladownictwa uznać za oceniony miarami historycznymi (jak proponował to czynić Borowy), to w odniesieniu do współczesności Irzykowski stanowczo odmawia stosowania jakiejkolwiek taryfy ulgowej. Znamienne jest to, że książkę Borowego nazywa „podręcznikiem dla plagiatorów”¹¹⁹ – słusznie skądinąd przypuszczając, że stanowić ona może usprawiedliwienie dla tych, którzy powołując się na argumenty naukowe, dopuszczają się będą plagiatów. Głównym adresatem swojej krytyki uczynił Irzykowski futurystów. Tak ich charakteryzuje:

A to, co się dziś u nas wyroiło ze wszystkich stron jak chrząszcze na wiosnę, czuć było z daleka plagiatem. Stwory te przychodziły zbyt niespodziewanie, bez uzasadnienia i bez rozwojowej potrzeby, znajdowały się zaś od razu na pewnym stopniu wyrafinowania, jakiego się nie da osiągnąć bez dłuższych prób i poszukiwań¹²⁰.

¹¹⁷ Sam autor zamieścił przypis do pojęcia „tabutyżowanie” w artykule *Tabuteria* (w: *idem, Słoń wśród porcelany*, s. 190): „Przez tabuizację rozumie się u mnie nie tylko bałwochwalstwo co do osób, a więc «brązownictwo», lecz ponadto jeszcze, co o wiele ważniejsze, pewne metody i sprawdziany, wynajdujące niepotrzebne tajemnice i przeszkody w dziedzinie twórczości, zwłaszcza literackiej”.

¹¹⁸ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. I] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 267).

¹¹⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 267).

¹²⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 268).

Animalny obraz rojących się stworów sugestywnie oddaje pełen nieskrywanej niechęci stosunek autora do twórców, którym zarzucił nie tylko niesamodzielność programu i twórczości, ale odmówił im również intelektualnej zdolności do niezależnego działania:

Ludzie, którzy sami z siebie nie byliby wpadli ani na dadaizm, ani na futuryzm, nie mają prawa do naśladownictwa i powinni być raczej tylko tłumaczami i wiernymi pośrednikami nowości zagranicznych¹²¹.

Jakkolwiek Irzykowski zastrzegł, że nie ma na myśli nikogo konkretnego, przykłady, które przytoczył na potwierdzenie swojego sądu, jednoznacznie wskazują na adresatów. Zarzucając Anatolowi Sternowi, Brunonowi Jasieńskiemu i Tytusowi Czyżewskiemu korzystanie ze wspólnego źródła inspiracji, jakim miałyby być poezja rosyjskich futurystów, wskazał jednocześnie na ich wtórność i niesamodzielność. Jednym z dowodów koronnych stał się motyw „Murzyna”¹²², przewijający się w przywołanym przez niego pierwszym numerze futurystycznej „Nowej Sztuki” (1921):

Czytając przekład wiersza Jana Cocteau *Bateria*, natrafiam na ustęp o Murzynie i przychodzi mi na myśl: dlaczego w naszej poezji najnowszej mówi się tak często o Murzynach (Słonimski: palankiny w *Czarnej wiośnie*, Stern: *Mój czyn miłosny w Paragwaju*, a p. Wat oczernia siebie w swoim słynnym *Piecyku mopsożelaznym*, że gwałcił Afrykanki), a nie np. o jaguarach, jakkolwiek zapewne nie

¹²¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 268).

¹²² Przyjęta za M. Jakubowiakiem pisownia w cudzysłowie jest sygnałem, że w sporze mowa o pewnej „fantazmatycznej figurze”, a nie o czarnoskórej ludności. Por. M. Jakubowiak, *Nieuchronny plagiat...*, przypis na s. 220.

Cocteau jest wzorem tego kolonialnego bzika [...], lecz dziesięciu innych futurystów z zagranicy¹²³.

Traktując tego rodzaju przejścia konceptów, pomysłów, drobnych tematycznych motywów jako przykłady „małpowania efektu literackiego”, Irzykowski zarzucił futurystom niesamodzielność i brak oryginalności. Dziwność i egzotyzm, wprowadzane na grunt polskiej kultury w sposób nieuzasadniony ani kulturowo, ani historycznie, są raczej dowodem ślepego podążania za modą aniżeli przejawem odwagi i bezkompromisowości twórczej¹²⁴.

Krytyczna opinia na temat nowatorstwa futurystów stała się wstępem do surowej diagnozy dotyczącej stanu intelektualnego innych uczestników życia literackiego w Polsce. Irzykowski oskarżył również krytyków, że mają świadomość plagiatowości dokonań polskich twórców, ale przemilczają ją z powodu lenistwa, usprawiedliwiając jednocześnie własne działania, które również są plagiatami

¹²³ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. I] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 269–270).

¹²⁴ Warto odnotować, że na pierwszą połowę lat 20. XX wieku przypada szczyt popularności *l'art nègre*. Elementy negryzmu w polskiej poezji były związane ze stereotypizacją obrazu czarnoskórych. Przykładem tego jest właśnie poezja futurystów: Aleksandra Wata, Anatola Sterna i Brunona Jasieńskiego. Jak pisze Dorota Wojda: „Występowanie w nich elementów negryzmu łączyło się z mitem podboju, awangardowym prymitywizmem, skandalizowaniem, jak również z poszukiwaniem nowych form poetyckich” (eadem, *Przyrządzanie wizerunku Murzyna w antologii „Niam niam” Edwarda Kozikowskiego i Emila Zegadłowicza, „Przestrzenie Teorii”* 2013, nr 19, s. 80). Zob. G. Gazda, *Funkcja prymitywu i egzotyki w literaturze międzywojennej*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, seria I, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1978, s. 380; A. Wójtowicz, „Mówienie o Murzynach”. *Futurystyczne wizje egzotyizmu*, w: *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, red. K. Stępnik, D. Trześniowski, Lublin 2010, s. 254–257.

europejskich dokonań. Środowisku twórców także nie zależy na zmianie tego stanu – jako dowód Irzykowski przywołuje dyskusję na temat prawa autorskiego, która toczyła się w 1921 roku w Związku Literatów Polskich i która potwierdziła – jego zdaniem – brak zrozumienia dla potrzeby restrykcyjnej ochrony własności intelektualnej. Stan głębokiego kryzysu polskiej kultury narodowej wynika zatem stąd, że Polacy nie tworzą nic własnego, że są niezdolni do oryginalności:

To jest atmosfera pasożytnictwa, rozleniwienia umysłowego, w której żadna nowa myśl ani forma literacka zrodzić się nie może. Jesteśmy ciurami Zachodu i nie mamy nic na eksport prócz wysokich arcydzieł. Polska jest dywanem zrobionym z błędnych kół. Tolerancja dla plagiatu wiąże się z tolerancją wobec paska, wobec partactwa, niesprawiedliwości, brudu, kradzieży itd.¹²⁵

Jak widać, krytyka ta wykracza daleko poza granice zjawisk literackich. Irzykowski słabość i zależność polskiej literatury od obcych wzorców powiązał z duchową, intelektualną i moralną słabością narodu, w którego charakterze mieszczą się skłonności do bylejakości i oszukiwania, także w sferze twórczości.

Stanowcza, pryncypialna krytyka plagiatu, czytana w szerszym kontekście poglądów Irzykowskiego, prezentuje się jako element jego programu społecznej odnowy społeczeństwa i walki o jego autonomię kulturową, która wcale nie jest jednoznaczna z odzyskaną przez Polskę niepodległością. Przeciwnie, zależności polskiej literatury od obcych wzorców podtrzymują kolonialną podległość

¹²⁵ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. II] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 271).

kraju, który nie dba o wypracowanie i podtrzymanie własnej duchowej odrębności.

W swoim rozumieniu plagiatu Irzykowski odwołał się do definicji Hebbła, który określił go jako „przywłaszczenie sobie pomysłu już w jakiś sposób zorganizowanego”¹²⁶. Takie sformułowanie znacząco rozszerza granice pojęcia, ograniczone w ujęciu Wacława Borowego, do którego Irzykowski kilkakrotnie krytycznie się odwoływał, wyłączenie do najbardziej rażących przypadków kradzieży. Tymczasem – przekonywał Irzykowski – także myśl, jeśli nosi znamiona indywidualnej pracy twórczej, winna być chroniona. Jest to zresztą podejście zgodne z określeniami funkcjonującymi w prawie autorskim¹²⁷, choć krytyk dużo radykalniej pojmował kategorię tego, co indywidualne, rozciągając prawo własności na najdrobniejsze symptomy świadomego posługiwania się językiem, takie jak nadanie słowu szczególnego znaczenia czy innowacyjne użycie przecinka. Naśladownictwo jest zatem nieuniknionym elementem twórczości, tym jednak, co je w rozumieniu Irzykowskiego uprawomocnia, jest świadomość wykonywania gestu powtórzenia, która wprowadza minimalną indywidualną różnicę sensu:

Owóż literat powinien czuć, co znaczy to zorganizowanie, i jeżeli kraść, to przynajmniej świadomie i ku własnemu pożytkowi, a nie gwoli błyszczenia na zewnątrz¹²⁸.

Krytyk próbował w ten sposób rozwiązać dylemat, z którego doskonale zdawał sobie sprawę: naśladownictwo

¹²⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 274).

¹²⁷ Por. M. Jakubowiak, *Nawet przecinek. Definicje plagiatu*, w: *idem, Nieuchronny plagiat...*, s. 200–209.

¹²⁸ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. II] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 274).

jest nieuchronne. Literatura rozwija się wyłącznie w międzytekstowym dialogu, a doświadczenie estetyczne polega na rozpoznaniu tego, co oryginalne, na tle tego, co wspólne. Problem zatem zasadniczo sprowadza się do nierozstrzygalnego pytania o granice pomiędzy tym, co jest nieuniknionym w literaturze naśladownictwem, a plagiatem.

Co ciekawe, krytyk zwracając uwagę na etyczną stronę zjawiska (plagiat to po prostu kradzież cudzej własności), skupił się przede wszystkim na intelektualnej jego stronie. Przynosi on szkodę nie tylko ograbionemu autorowi, ale samej idei, którą plagiator przypisuje sobie.

Kto sam coś wymyślił, nie jest względem swego tworu skrupowanym; sięgając w swoje rezerwy, może go zmienić, rozwinąć lub odwołać i przejść na tory inne¹²⁹.

Tymczasem plagiator nie ma rezerw, z których mógłby czerpać, nie jest w stanie swobodnie i twórczo cudzego pomysłu rozwinąć tak, by nie stracił on swych cech nowatorstwa. Pozostaje zatem tylko naśladowanie tego, co już wcześniej było, a to grozi doktrynerstwem i powrotem starego pod pozorem nowości. Irzykowski dopuszczał co prawda możliwość, że to, co oryginalne, może niekiedy narodzić się z plagiatu (*casus arcydzieł*), aby tak się jednak stało, potrzebny jest odpowiedni twórca, zdolny wykonać ów gest powtórzenia z minimalną różnicą. Tymczasem Irzykowski wprost dał do zrozumienia, że intelektualne życie polskie to „obozowisko” założone na plagiacie – naśladownictwo nie prowadzi ku nowemu, lecz jest „małpowaniem” cudzej oryginalności.

Zaczepiony bezpośrednio przez krytyka Jasieński, broniąc się przed zarzutami, postanowił zdeprecjonować przeciwnika i wytknął mu brak znajomości zjawiska

¹²⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 275).

i lektur, o których pisze. W króciutkiej ripostie pod wymownym tytułem *Kieszeń od kamizelki źródłem plagiatu. Rewelacyjne odkrycia p. Irzykowskiego* określił jego wystąpienie mianem sztubackiego i nieuzasadnionego, zaś jego atak na obecność motywu „Murzyna” w wierszach futurystów uznał za dowód niezrozumienia wpływów kultury murzyńskiej „na całą sztukę współczesną Europy”¹³⁰.

Głos Jasieńskiego nie tylko nie załagodził sporu, ale sprowokował krytyka do kolejnych wystąpień. W tekście *Kultura murzyńska w Polsce*, umieszczonym przez redakcję „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” tuż obok listu Jasieńskiego, Irzykowski wyjaśnił, że przedstawione przez niego stanowisko był elementem walki o przywrócenie „prawa treści”¹³¹. Raz jeszcze wskazując na „charakter plagiatowy tego niby przełomu literackiego u nas”¹³², doprecyzował zarzuty dotyczące naśladownictwa „pewnej manieri, mianowicie manieri niespodziewanego wplatania w wiersz takich właśnie szczegółików realistyczno-prozaicznych jak owa kieszonka”¹³³. Chodziło o kieszonkę w kamizelce, której pojawienie się w wierszach Jasieńskiego i Czyżewskiego uznał krytyk za przejaw zewnętrznego wpływu. Podobnie zresztą jak obecność motywu „Murzyna”:

Różnica między nami jest ta: p. Jasieński mówi o kolosalnym wpływie kultury murzyńskiej na Polskę bezpośrednio, ja zaś dotychczas myślałem, że ten wpływ [...]

¹³⁰ B. Jasieński, *Kieszeń od kamizelki źródłem plagiatu. Rewelacyjne odkrycia p. Irzykowskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 37, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 279).

¹³¹ K. Irzykowski, *Kultura murzyńska w Polsce*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 37, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 281).

¹³² *Ibidem*, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 282).

¹³³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 284).

ograniczał się do krajów wschodnich, mogących dzięki posiadaniu kolonii ciekawość swoją co do egzotycznych kultur łatwo zaspokoić, ale nie sięgnął aż do Polski, która go sobie dopiero uportretować musiała¹³⁴.

Irzykowskiemu chodzi zatem cały czas o zapośredniczenie i sztuczność, które są podstawą formalnych eksperymentów futurystów. Tematy i motywy zapożyczone z innych literatur na fali mody na egzotyczność pozbawione są większego znaczenia, a dla krytyka stają się symptomem wtórności i zależności działań polskich futurystów.

Jako kolejny głos w dyskusji zabrał Anatol Stern w wypowiedzi *Emeryt merytoryzmu* opublikowanej na łamach „Skamandra”¹³⁵. Odnosząc się do tego ostatniego zarzutu, stwierdził, że

p. Irzykowski w barbarzyński sposób ogranicza wyobrażenie poetycką, twierdząc niejako, że poeta musi się zetknąć osobiście, obejrzeć i nieledwie dotknąć przedmiotu, który pragnie opisać. Chcąc postawić artystę w tak niewolniczym związku z rzeczywistością, zdradza p. Irzykowski zupełne niezrozumienie sztuki nie tylko dzisiejszej, ale każdej sztuki nierealistycznej [...], która od rzeczywistości starała się zawsze jak najbardziej *uniezależnić*¹³⁶.

Zgadzając się przy tym z zaproponowaną definicją plagiatu według Hebbła, tłumaczy:

¹³⁴ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 285).

¹³⁵ A. Stern, *Emeryt merytoryzmu*. (Z powodu ostatniego artykułu Irzykowskiego pt. „Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce”, czyli jeszcze o wiatrologii), „Skamander” 1922, z. 17, s. 106–111 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 287–298).

¹³⁶ *Ibidem*, s. 107 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 290).

Plagiatem mogło tu być co najwyżej przejęcie *sposobu* mówienia o Murzynach. [...] Mówienie zaś o Murzynach w ogóle plagiatem nie jest, podobnie jak mówienie o greckich herosach i bóstwach w poezji pseudoklasycznej¹³⁷.

Poeta tłumaczył, że pewne „poetyckie typy” silniej oddziałując na wyobraźnię poetycką, stają się wspólną własnością – krążą niejako w krwioobiegu kultury i inspirować autorów. Aby wzmocnić swój sąd, Stern powołał się na „ ducha czasu” i swoją głęboką w niego wiarę. Polemikę zamyka zarzut najpoważniejszego bodaj kalibru. Stern, wytykając braki w wiedzy na temat literatury współczesnej Irzykowskiemu (a przy okazji także Wacławowi Borowemu), formułuje podobne co krytyk obawy o duchową kulturę narodu:

Najkulturalniejsi ludzie nie są wolni od zarazy popisywania się wiedzą, której nie posiadają, co powoli, ale uparczywie musi wpłynąć demoralizująco zarówno na kulturę duchową narodu, jak na kulturę życia towarzyskiego. [...] Odczuwa się dotkliwy brak sumiennej, oryginalnej, strońskiej od szablonu i efektu krytyki. Powoli też czytelnik przestaje się z nią liczyć¹³⁸.

Aby odpowiedzieć na te zarzuty, Irzykowski poprosił redakcję „Ponowy” o udostępnienie mu łamów. W czerwcowym numerze czasopisma ukazał się jego obszerny artykuł pt. *Futurystyczny tapir*, który – zgodnie ze słowami autora – nie tylko miał być jego obroną, lecz pozwolił mu także „wyprowadzić rzecz całą poza tę granicę, gdzie ona przestaje być osobistą i łączy się z kwestiami ogólnymi”¹³⁹.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 108 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 291–292).

¹³⁸ *Ibidem*, s. 111 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 297–298).

¹³⁹ K. Irzykowski, *Futurystyczny tapir* (*Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich i do sprawy plagiatu*), „Ponowa” 1922, nr 5,

Autor *Walki o treść* ocenił stan społeczeństwa polskiego, traktując futurystów jako przykład problemu dużo szerszego, dotyczącego zarówno kwestii narodowej tożsamości, jak i polityczności gestów naśladownictwa, które znów czynią Polskę zależną od innych państw.

Tym samym krytyk po raz kolejny zasygnalizował, że spór z futurystami jest tylko ilustracją problemu dużo bardziej generalnego. Polemika z polskimi futurystami trwała jeszcze długo¹⁴⁰. Dalsze rozważania ogniskują się na wyjściowym problemie wpływów i plagiatowości jako „tolerancji względem narodowych plagiatów”¹⁴¹:

s. 435 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 328). Artykuł wraz z pierwszą częścią polemiki (*O plagiatowości...*) został przedrukowany w uzupełnionej o autorskie dopiski i wyjaśnienia postaci w książce Irzykowskiego *Słoń wśród porcelany*, s. 42–56.

¹⁴⁰ Polemika między Irzykowskim a futurystami obejmowała następujące teksty: K. Irzykowski, *Futuryzm a szachy*, „Ponowa” 1921, nr 1, s. 36–42; K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. I–II] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265–276); B. Jasieński, *Kieszeń od kamizelki źródłem plagiatu...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 277–280); K. Irzykowski, *Kultura murzyńska w Polsce*, s. 2–3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 281–286); A. Stern, *Emeryt merytoryzmu...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 287–298); B. Jasieński, K. Irzykowski, *Dwie repliki. Brunona Jasieńskiego i Karola Irzykowskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 43, s. 3; K. Irzykowski, *Rehabilitacja buta*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 60, s. 4; K. Irzykowski, [List do Redakcji „Skamandra”], „Skamander” 1922, z. 18, s. 188; A. Stern [Replika na list Karola Irzykowskiego], „Skamander” 1922, z. 18, s. 189; K. Irzykowski, *Futurystyczny tapir...*, s. 423–435 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 299–328); K. Irzykowski, *Likwidacja futuryzmu*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 5, s. 1; S.K. Gacki, *Likwidacja likwidatora*, „Awangarda. Dwutygodnik lewicy literackiej” [jednodniówka futurystów] 16 lutego 1924; K. Irzykowski, *Awangardzistom utarcie nosa*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 10, s. 2; K. Irzykowski, *Fabrykowanie przeciwników*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 36, s. 3; Ast [A. Stern], *Maszyna jako ideał sztuki dzisiejszej a przesady estetyczne*, „Głos Polski” 1924, nr 196, s. 4.

¹⁴¹ K. Irzykowski, *Futurystyczny tapir...*, s. 425–426 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 307).

Nowe -izmy są u pewnej kategorii ludzi kwiatkiem przypiętym do kożucha. Jeżeli w ich enuncjacjach, w zachowaniu się, w ogólnej tendencji utworów nie widzę czerpania z nowej pełni, nie widzę nowych chwytów duchowych, a przeciwnie – widzę stare nałogi myślowe, stary brutalizm i prostactwo w sprawach, które trzeba rozważać w całym rozgałęzieniu ich żywej komplikacji, to mam prawo pomyśleć sobie: to mają być pionierzy? To są raczej pasożyty, którzy przypytali się do nowinek zagranicznych, to są dziakusy, którzy znaleźli cylinder Europejczyka i noszą go na niewłaściwym miejscu¹⁴².

Irzykowski podkreślił, że naśladownictwo indywidualnej organizacji pomysłu obecne jest na różnych płaszczyznach. Może to być użycie gotowego sformułowania (autorskiego terminu) bez podania tego, kto użył go po raz pierwszy, jak stało się w przypadku jego sformułowania „sfalszowanie monologu wewnętrznego”, które z jego książki *Czyn i słowo* zostało wyjęte bez wskazania źródła¹⁴³. Może to być nawet pojedyncze słowo, neologizm wymyślony przez autora, jak „futoryzja”, która – użyta po raz pierwszy właśnie przez niego – miała charakter „zorganizowanego pomysłu”¹⁴⁴. Może to być przechwycony jako moda topos (przypadek „Murzyna”) lub realistyczny detal (kieszonka od kamizelki), może być nawet przecinek, jeśli nosi znamiona „zorganizowanego pomysłu”. W swoim radykalizmie Irzykowski budował nieodparte wrażenie, że plagiat jest właściwie nieunikniony:

¹⁴² *Ibidem*, s. 426 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 308–309).

¹⁴³ Por. *ibidem*, s. 429 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 314).

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 430 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 315).

nawet przedmiot czy wyraz, będący – na pozór – *res nullus*, gdy za często bywa powtarzany, zwiastuje plagiat, zwany raczej modą¹⁴⁵.

A moda według Irzykowskiego jest „zbiorowym plagiatem”. I nawet jeśli moralnie nie jest naganna, to powoduje duchowe spustoszenie w społeczeństwie.

„Wyrobienie i zaostrenie pojęcia plagiatu uważam za zdobycz kulturalną”¹⁴⁶ – oświadczył, uznając, że szacunek dla intelektualnej własności jest miarą cywilizacyjnej ogłady, a oryginalność to dowód duchowej i intelektualnej niezależności. Dlatego tak bardzo zależało mu na tym, by polska literatura czerpała inspirację z polskiej tradycji – tylko w ten sposób jest ona w stanie wzmocnić i rozwinąć swoją niezależność; tylko tak twórca może być oryginalny, a przy tym prawdziwie narodowy. Koncepcja oryginalności, którą Irzykowski wyjaśnił na kolejnym etapie sporu z futurystami, zakłada nie tyle jej zerwanie z przeszłością, ile przeciwnie: ściśle związanie z tradycją narodową, która zakorzenia innowacyjną myśl, nadaje formie treść i głębokie znaczenie¹⁴⁷.

Wiadomo, że bez skojarzeń z twórczością poprzedników żadna twórczość nowa obejść się nie może – pogłos jest podstawą wrażeń estetycznych. Więc jeżeli mówię o plagiacie, mam na myśli specyficznie jadowity procent niemoralności duchowej, zawarty w pewnych wpływach, zależnościach, nawiązaniach. Problem plagiatu jest

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 431 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 320). Kolejny cytat z tego samego źródła.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 433 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 323).

¹⁴⁷ Por. S. Panek, *Papuas merytoryzmu contra Szkoła Szczekających Bocianów. Irzykowski wobec futurystów*, w: *eadem, Mosty Karola Irzykowskiego*, Poznań 2019, s. 183–193.

problemem rangi i kultury autora jednego lub nawet całych kierunków i okresów piśmiennictwa¹⁴⁸.

Nieuchronnie wikłając się w sprzeczności, próbował Irzykowski ustalić minimalne kryterium różnicujące moralnie dopuszczalny plagiat, który – jak przyznawał – niekiedy jest nieuchronny, od tego, który jest dowodem intelektualnego lenistwa i nieuczciwości. Za te drugie uznał sytuacje, gdy zapożyczenia obce pokazuje się jako własne (naśladowanie przedstawia jako oryginalność), gdy bagatelizuje się plagiat, ale także wtedy, gdy twórca jest wtórny, a nie ma tego świadomości. Jedynym usprawiedliwieniem („wykupnem”) plagiatu jest uczynienie tego, co zapożyczone, głęboko uwewnętrznionym, przetworzonym i własnym (jak czynili romantycy sięgający do europejskich wzorców).

Istotą przesłania Irzykowskiego jest zatem nie tylko walka z plagiatem, ale też walka o duchową niezależność Polaków. Jak celnie podsumowała spór Irzykowskiego i futurystów Sylwia Panek,

[o]bie strony opowiadając się za oryginalnością sztuki, reprezentują jednak odmienne przesłanki własnego wyboru: według futurystów [...] oryginalność wyrasta z zaprzeczenia tradycji, według Irzykowskiego – z jej przekształcenia¹⁴⁹.

Twórczość ma być tą sferą aktywności, która wytycza życiu nowe cele, nie zaś staje się jego częścią, o co zabiegali futurysty. Dlatego literatura wiąże się z duchowym wysiłkiem autora, który tworzy nową myślową realność.

¹⁴⁸ K. Irzykowski, *Futurystyczny tapir...*, s. 434.

¹⁴⁹ S. Panek, *Papuas merytoryzmu...*, s. 187.

Miarą duchowego postępu jest nie tyle uwolnienie się od przeszłości, bo jest to zadanie niemożliwe, ile czerpanie z niej w pełni świadome, by temu, co naśladowane, nadać nowy – oryginalny – sens.

Szczerość i blaga – estetyczne i etyczne skutki naśladownictwa

Coraz bardziej emocjonalna, chwilami złośliwa wymiana poglądów na łamach prasy trwała przez cały 1922 rok. Nim spór przygaśł, głos zabrali również inni twórcy.

Najpierw, jeszcze w roku 1921, ukazał się pod pseudonimem (Marceli Duchąński-Błaga) prześmiewczy manifest pt. *Papierek lakmusowy*. Jego autorem był między innymi Witkacy. Była to parodia programowych wystąpień nowych ruchów, których urodzaj przyniosły pierwsze dziesięciolecia, demaskująca ich niewiarygodność. Autorzy triumfalnie obwieszczali, że zrodzony we Francji w pierwszych dniach sierpnia 1921 roku „bylecoizm” i „jakdlakogoizm” został pomyślnie zaimplementowany w Polsce, stając się piurblagizmem [fr. *pur blague* – czysty żart – E.W.] – odpowiedzią na dotychczasowe nowinki: **„wszystkie te ostatnie nowalie niczym są**. Dlaczego? Odpowiedź prosta: przez swoją pozorną szczerość, która kryje zamaskowaną istotną blagę”¹⁵⁰.

Obwieszczenie o powołaniu ruchu piurblagistów, czyli zwolenników Czystej Błagi, jako odpowiedzi na działania futurystów i dadaistów ośmieszyć miało groteskowe poczynania skandalistów, ale też – na głębszej

¹⁵⁰ M. Duchąński-Błaga [S.I. Witkiewicz, T. Langier, T. Niesiołowski], *Papierek lakmusowy. Najnowsza artystyczna nowalia. !!Piurblagizm!! Teoria czystej błagi. Najlepsze utwory piurblagistów*, Zakopane 1921, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 256).

płaszczyźnie – było gorzkim ostrzeżeniem przed zniszczeniem polskiej kultury sztucznie przeffancowanymi wpływami:

Świadomie możemy udawać wszystko lub być oryginalnie nieszczerymi na własny sposób, a nie kryć się pod maską żartu lub fałszywej oryginalności. Chcę udawać np. Sterna czy Czyżewskiego, mówię to w nagłówku otwarcie i to nie **na żarty**, tylko z głęboką powagą, a przy tym nie kryję w tym żadnej niemocy twórczej – po prostu udaję¹⁵¹.

Kilka miesięcy później, w artykule *O skutkach działalności naszych futurystów*, datowanym na 4 lutego 1922 roku, Witkacy wyjaśnił cel powstania manifestu:

Wtedy to wydaliśmy we trzech: Tadeusz Langier, Tymon Niesiołowski i ja jednodniówkę *Papierak lakmusowy*, organ „piurblagistów”, jako antydot przeciw tamtym zjawiskom, *memento* dla zabłąkanych na manowce artystów i ostrzeżenie publiczności. Przy tym samym programem otwartej blagi chcieliśmy zdystansować wszystkie możliwe w tym kierunku „poczynania”¹⁵².

W tym samym artykule autor wystawił futurystom surową ocenę, już w tonie serio. Jako artysta i twórca teorii Czystej Formy, czyli koncepcji Sztuki mającej w odbiorcy wywoływać głęboki wstrząs metafizyczny i poczucie obcowania z tajemnicą, lokuje ją na biegunie przeciwnym

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 262).

¹⁵² S.I. Witkiewicz, *O skutkach działalności naszych futurystów*, w: *idem, Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze. O twórczości reżysera i aktorów. Dokumenty do historii walki o Czystą Formę w teatrze. Dodatek O naszym futuryzmie*, Kraków 1923, 227–239 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 337).

do sztuki realistycznej, traktowanej jako naśladowanie świata i uczuć. Przypisanie Sztuce „czysto kompozycyjnych możliwości” nie jest jednak nonsensowne; jest próbą takiego zdefiniowania doświadczenia estetycznego, które dokonuje się poza kategoriami rozumienia i referencji, jest zatem przeżyciem metafizycznym.

Tymczasem wśród najnowszych dokonań twórców powołujących się na antyrealistyczne założenia kierunki takie jak futuryzm i dadaizm dalekie są od kategorii wewnętrznej Prawdy i Piękna, cechujących prawdziwą Sztukę: „w szeregu dzieł od udanych do szczyrych [...] możemy być po prostu nabrani”¹⁵³ – ostrzegali Witkacy.

Przyczyn tego upatrywał w procesach demokratyzacji i umasowienia kultury, za którymi idą zmiany wrażliwości i psychiki społeczeństwa. Oznacza to, że część twórców ucieka w sztukę nieprzedstawiającą (nonsensowną) po to, by ukryć swoją nieszczerłość. A przecież „powstawanie konstrukcji formalnych nie jest przypadkowe”¹⁵⁴. Zdaniem artysty warunkiem prawdziwej Sztuki jest szczerłość. Tymczasem

w naszych czasach, na tle „nienasycenia formą” i artystycznego zblazowania możliwym jest istnienie pewnego typu ludzi, dawniej prawie że nieznanego: „szakali” Sztuki, zimnych imitatorów, ludzi wymyślających style i „sposoby”, biznesmenów w sferze twórczości, fałszerzy nowych wartości, artystycznych alfonsów¹⁵⁵.

Nie mając na myśli „naszych prawdziwych futurystów”, czyli Jasieńskiego, Sterna, Wata, Młodożeńca i Czyżewskiego, diagnozuje jednak, „że są na złej drodze

¹⁵³ *Ibidem*, s. 228.

¹⁵⁴ *Ibidem*, s. 229.

¹⁵⁵ *Ibidem*, s. 231 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 329–330).

w stosunku do siebie i że mają wpływ fatalny na innych, przez swoje fałszywe teorie i metody”¹⁵⁶.

Sednem poglądów Witkacego jest przekonanie, że w miarę rozwoju ludzkości, postępuje upadek sztuki jako „indywidualnego wytworu”¹⁵⁷, a w pogoni za poklaskiem i zyskiem szczerść zastępuje blaga, czyli udawanie i sztuczność. Proces ten jest nieunikniony, jednakże trzeba robić wszystko, aby go spowolnić. Tymczasem futuryści postępują odwrotnie. Ich działania, zmierzające do zdobycia popularności, stanowią zagrożenie dla szczerści tego, co robią. W futurystycznej koncepcji „realistycznego nonsensu”, który zrywa po prostu ze wszystkimi zasadami i w ich miejsce wprowadza przypadek i chaos, kryje się ogromne zagrożenie:

Cóż z tej biednej Sztuki w końcu pozostanie? – pytał Witkacy i sam sobie odpowiadał – Zasada „rozpłynięcia się indywiduum” (o ile ją na serio traktować można), programowe dążenie do awantur, skandali, epatowania i szokowania i skądinąd może szlachetne, lecz nieosiągalne bez potwornych klęsk, dążenia społeczne, wciągnięte w program artystycznego działania muszą doprowadzić do wstrętnej kokieterii tłumów i płaszczenia się przed brakiem kultury, zamiast do chęci dociągnięcia mas do swego poziomu, o co nieświadomie każdemu prawdziwemu artyście chodzi¹⁵⁸.

Wątpliwości Witkacego budziła zatem przede wszystkim uczciwość futurystów: „nie wiadomo, czy na serio traktują swoją teorię”¹⁵⁹. Strategia prowokacji, zwracania na siebie uwagi, mówienia o merkantylnej stronie

¹⁵⁶ *Ibidem*, s. 232 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 330).

¹⁵⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 330).

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 233–234 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 332).

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 234 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 332).

działalności jako głównym celu – wszystko to podważa ich wiarygodność: „Coraz bardziej wrzask i ryk zastępuje treść ideową, a ohydny naturalistyczny nonsens coraz więcej wypiera Czystą Formę”¹⁶⁰. Padł też zarzut kluczowy:

Reszta to imitacje rosyjskich, niemieckich i francuskich futurystów i dadaistów i coraz wyraźniej wyzierająca pustka, przykryta nieświadomym udawaniem przed samym sobą, na tle zupełnego wyczerpania¹⁶¹.

A zatem oskarżenie o nieszczerłość łączy się z zarzutem biernego naśladownictwa. Prowokacje futurystów nie tylko nie prowadzą do odkrycia nowego, ale po prostu osuwają się w nonsens bezformia udającego Sztukę. Społeczne skutki takich działań są opłakane, ponieważ znajdują one swoich bezmyślnych naśladowców, „[a] publiczność, która nigdy na wysokim estetycznym poziomie nie stała, czyta to wszystko z zapalem godnym czegoś lepszego”¹⁶². W ten sposób futuryści przyczyniają się do obniżenia i tak już marnego gustu i smaku publiczności.

Sztuka ponadto musi organicznie być związana z indywidualnym rozwojem artysty – nie może on wyprzedzić żadnego etapu na twórczej drodze, czy to konstruując swój styl, czy projektując rozwiązania formalne w teorii. Takie gesty również prowadzą do kłamstwa. Nadmierne zapożyczanie się u innych pogłębia ten stan rzeczy:

Przyjdzie czas, że nie będzie wiadomym, co jest Prawda, a co Fałsz, co jest wynikiem artystycznej konieczności, a co przypadkiem czysto mechanicznym lub co gorsza – świadomą blagą. Taki jest fatalny, nieunikniony los Sztuki

¹⁶⁰ *Ibidem*, s. 234–235 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 333).

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 235 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 333).

¹⁶² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 334).

w społecznym rozwoju ludzkości. Ale o ile np. Francuzi w malarstwie i literaturze, a Niemcy zdaje się tylko w literaturze stworzyli zupełnie nowe rzeczy w formalnych wymiarach, o tyle my, Polacy, jesteśmy w daleko gorszym położeniu. U nas dopiero co zaczęło się przewyciężenie realizmu, a Sztuka Formalna jest jeszcze w zarodku i na te pierwsze początki, bez istotnej potrzeby, wynikającej z istotnego zblazowania, wali się lawina sztucznego „nienasyceńcia formą”, a co gorsze – nonsensu samego w sobie i przypadku, a trop w trop biegnie za tym okropne widmo Błagi, przez wielkie B¹⁶³.

W ten sposób Witkacy dołączył do krytycznego głosu Irzykowskiego. Jak ten ostatni widział zagrożenie plagiatem dla rozwoju kultury narodowej, tak autor *Czystej Formy w teatrze* wskazywał, że powierzchowne naśladowanie nowych kierunków w Polsce, gdzie nie przepracowano jeszcze wcześniejszych etapów rozwoju, prowadzi do wielkich szkód zarówno w sferze estetycznej (Sztukę zastępuje Błaga), jak – przede wszystkim – w sferze życia duchowego (przyspieszenie zaniku głębokich uczuć), a finalnie – społecznego (zastąpienie wyrafinowanego piękna Sztuki tandetnymi efektami i poetyką skandalu).

Głos w tej ostatniej sprawie – katastrofalnego wpływu działalności futurystów na młodzież i polską kulturę, której ciągłość zrywana jest przez artystów sięgających po obce wzory – zabrał także Stefan Żeromski w książce *Snobizm i postęp*, pisanej w drugiej połowie 1922 roku. Publikacja ukazała się już pod koniec roku 1922, z datą 1923. Lektura tej rozprawy pozwala zauważyć, że – w przeciwieństwie do Irzykowskiego – Żeromski był świetnie zorientowany w europejskich nowościach literackich

¹⁶³ *Ibidem*, s. 238 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 336–337).

i artystycznych. W swoich rozważaniach odwoływał się do twórczości rosyjskich i francuskich futurystów; wiadomo, że śledził artykuły prasowe na temat nowego ruchu; sam zetknął się też osobiście z włoskimi futurystami w roku 1913 we Florencji¹⁶⁴. Nie przywiązywał jednak do tego ruchu większej wagi aż do momentu pojawienia się na przełomie lat 1918 i 1919 futuryzmu w Polsce. Prowokacyjne zachowania, a przede wszystkim bulwersująca twórczość młodych skandalistów: Wata, Młodożeńca i Jasieńskiego, skłoniły go do zajęcia stanowiska.

Pisarz zwrócił uwagę, że ekscesy futurystów nie pozostają bez wpływu na tych, którzy je obserwują. Widząc w ich działaniach przede wszystkim karykaturalne naśladownictwo wzorów rosyjskich, zarzucał twórcom artystyczne oszustwo i mistyfikację. Ich eksperymenty z polską ortografią i składnią nie tylko nie mają uzasadnienia w polskiej tradycji – tłumaczył – ale wręcz stanowią zagrożenie dla narodowej kultury, niszcząc naturalne więzi łączące polską sztukę współczesną z wcześniejszymi jej etapami. Widząc w działaniach futurystów warszawskich wyłącznie bezmyślne naśladownictwo, uznawał je za szkodliwe, dewastujące naturalną linię rozwoju polskiego języka, literatury i kultury:

Istotna sztuka jest wiekuistym nowatorstwem, funkcją nieustającego nigdy postępu, więc szczerzy przyjaciel sztuki i wyznawca postępu nie może być przeciwnikiem najbardziej dziwnego nowatorstwa. W danej sprawie idzie zupełnie o co innego: o rozważanie bez snobizmu, bez schlebienia komukolwiek, według najgłębszego przekonania, czy w narzucającym się objawie nowatorstwa

¹⁶⁴ Zob. K. Jaworski, *Stefan Żeromski i futuryści*, w: *Żeromski. Piękno i wolność. Studia*, red. A. Janicka, I.E. Rusek, G. Czerwiński, Białystok 2015, s. 117–130.

tkwi postęp rzetelny – *nobilitas* ducha, odskok od rzeczy starych, zjałowiały, znanych już, jednolitych, w świat zupełnie nieznany, nowy, w sferę zjawisk wielorakich, z jednolitości przetworzonych – czy też mamy do czynienia z postępem niższego, drugiego rzędu, ze zwykłym, starym znajomym *sine nobilitate* snobizmem¹⁶⁵.

O ile prowokacyjność włoskiego futuryzmu, jego krzykliwe nowatorstwo i antytradycjonalizm znajdowały w oczach Żeromskiego wyjaśnienie w kontekście włoskiej historii i kultury, podobnie jak rewolucyjny futuryzm rosyjski, który – choć sam w sobie dziki i barbarzyński – dawał się wytłumaczyć doświadczeniem rosyjskim, o tyle przenoszenie na grunt polskiej literatury i kultury obcych wzorów było dla niego nie do zaakceptowania.

Nie odmawiając artystom prawa do eksperymentu i nowatorstwa, podkreślał, że poeta ponosi odpowiedzialność za społeczne skutki swoich działań. A te w przypadku poczynąń futurystów są katastrofalne: cofają rozwój kultury o kilkaset lat, zaś polską kulturę – a co za tym idzie, społeczeństwo – pozbawiają niezależności.

Nawiązując do sytuacji politycznej, wiersze Jasieńskiego nazwał wprost „kacapizmem”, wytykając autorowi bierne podporządkowywanie się radzieckim wpływom. Futuryzm polski w literaturze stanowił zatem nie tylko świadectwo niesamodzielności jego reprezentantów, lecz wręcz zagrożenie dla tożsamości dopiero co uwolnionego z więzów zniewolenia narodu. Przy okazji Żeromski sformułował postulat sięgnięcia do badań regionalistycznych, przypominając, że ludowość wraz z bogactwem jej dialektów jest zaniedbaną kolebką polszczyzny. Użył przy tym argumentu niebagatelnego: przypomniał bowiem, że

¹⁶⁵ S. Żeromski, *Snobizm i postęp*, Warszawa–Kraków 1923, s. 24.

nowe kierunki w innych krajach wyrosły „z życia, mowy i wierzeń ludu”¹⁶⁶,

a suma żywych wstrząsów i przeżyć nadała dziełom futurystów (i innych kierunków) na każdym miejscu inne, swoiste, oryginalne zabarwienie. Tamte kierunki są nowymi w istocie kartami literatury włoskiej, francuskiej, rosyjskiej. U nas, niestety, są to „ogryzki” cudze, bezbarwne, nieczytelne, dowody rzeczowe snobizmu. W rzeczach sztuki – „nikt do nas – my na wszystkie posyłamy światy”...¹⁶⁷

To zatem, co autentyczne i nowatorskie gdzie indziej, w Polsce wprowadzane jest jako twór sztuczny, implemmentowany nie tyle z potrzeby, ile z pobudek snobistycznych: „Ślepe naśladownictwo – otóż i najistotniejsza, podstawowa cecha snobizmu”¹⁶⁸ – tłumaczył.

Wskazał też, że ta skłonność do naśladowania obcych wzorów jest cechą polskiej kultury w ogóle, co lokuje ją w relacji podległości wobec innych nacji. Droga do oryginalności wiedzie jednak nie przez zanegowanie tradycji – jak próbują nieudolnie czynić polscy futuryści – lecz przez jej przewyciężenie, ma zatem charakter dialektyczny:

Popęd naśladowczy jest najbardziej charakterystyczną cechą człowieka na niskim stopniu jego rozwoju. Im kultura jest niższa, tym naśladownictwo bardziej rozwinięte. Wysoka cywilizacja stwarza kreację oryginalną. Na drugim końcu drabiny życiowej, w sferze geniuszu następuje przewyciężenie wpływów i naśladownictwo ustaje¹⁶⁹.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 73.

¹⁶⁷ *Ibidem*, s. 75–76 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 356).

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 4.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 76 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 356).

W podobny sposób o nieodzowności naśladownictwa w drodze ku oryginalności pisał Irzykowski. Żeromski swoje poglądy przedstawione w *Snobizmie i postępie* sformułował rzecz jasna niezależnie od głosów polemistów spierających się na łamach „Rzeczypospolitej” w 1921 roku, nawiązał jednak do wyrażonych wówczas przez krytyków uwag. Nieprzypadkową aluzją do głosu Irzykowskiego zdaje się być między innymi wątek dotyczący naśladownictwa jako drogi do własnego stylu:

Istnieją wyraźne teorie: kopiuj mistrzów, dopóki sam nie staniesz się mistrzem. Henri Matisse pracowicie kopiował w muzeum Luwru i wykonywał niezrównane rysunki, nim stał się sobą, a Pablo Picasso kopiował Puvis de Chavannes’a, nim ze sztuki murzyńskiej wysnuł swój kubizm¹⁷⁰.

Wprowadzając w ten sposób znany motyw „Murzyna”, poparł stanowisko Irzykowskiego, który szydził z rzekomego wpływu sztuki Czarnego Lądu na Polaków, wzmacniając nawet swoje wątpliwości także w odniesieniu do tych europejskich krajów, które mają doświadczenie kolonialne:

Zbyt wielka przestrzeń dzieli świat wpływów, jakim podlega Murzyn, od świata wrażeń Europejczyka, ażeby mogło nastąpić obcowanie zupełne i podnieta artystyczna kategorii dostojnej. Taniec murzyński zapanował w salonach świata burżuazyjnego. Pod względem formy samej w sobie sztuka Murzynów służy za punkt wyjścia dla artystów europejskich, poszukujących nowych konstrukcji formalnych. Dla masy filutów i snobów służy ona jako środek popisu nowostką, błyszczenia nowym figlem¹⁷¹.

¹⁷⁰ *Ibidem*, s. 86.

¹⁷¹ *Ibidem*, s. 89 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 357).

Bolesne zarzuty sformułowane przez autorytet tej rangi co autor *Przedwiośnia* warszawscy futuryści próbowali odeprzeć, tłumacząc, że ich utwory nie są prostym naśladownictwem, lecz powstają z dużo bardziej wyrafinowanej inspiracji twórczością futurystów europejskich. Ponieważ argumenty przywoływane przez Żeromskiego osadzone były na mocnym gruncie analizy zjawisk i tekstów, Stern i Jasiński nie mogli obalić ich prostym wytknięciem niekompetencji krytyka, jak zrobili w przypadku Irzykowskiego. Jasiński starał się sprowokować autora *Snobizmu i postępu* do reakcji, wygłaszając dwukrotnie odczyty pt. *Trybunał poezji*: 6 marca 1923 roku w Krakowie i 26 marca we Lwowie. Żeromski jednak na zaczepki nie zareagował¹⁷².

*

Dyskusja o wpływach i zależnościach stopniowo wygasła. Nim tak się stało, głosy polemistów – jak wynika z powyższych rozważań – objęły swoim zasięgiem całe spektrum problemów: od zagadnień natury technicznej i metodologicznej po fundamentalne kwestie dotyczące źródeł polskiej tożsamości. W zasadzie oponenti pozostali przy swoich stanowiskach. Wymiana zdań pozwoliła jednak wykrystalizować ich racje, przyczyniając się niewątpliwie do wzrostu świadomości dotyczącej etycznych i estetycznych oraz prawnych kwestii życia literackiego w niepodległej Polsce.

Ważną rolę w przebiegu polemiki odegrała zmieniająca się świadomość metodologiczna w literaturoznawstwie.

¹⁷² W październiku 1923 roku Jasiński w szóstym numerze „Zwrotnicy” ogłosił koniec ruchu futurystycznego.

Ustalanie relacji między tekstami w ramach prowadzonych na przełomie wieków badań początkowo miało charakter poszukiwania „przyczyny sprawczej badanego utworu”¹⁷³. Takie podejście prezentowali Windakiewicz i Wojciechowski. Ich erudycyjne, lecz jednocześnie obarczone grzechem genetyzmu podejście, stało się punktem odniesienia dla kolejnych badaczy, którzy dostrzegli i skorygowali słabe strony nowej metody analizy utworów literackich. W miarę wzrastania metodologicznej świadomości odrębności i specyfiki literatury jako sztuki słowa (a działo się to między innymi pod wpływem rosyjskiego formalizmu i praskiego strukturalizmu) zmieniało się naukowe podejście do międzytekstowych związków. Polscy badacze zaczęli zadawać pytania o ich funkcje w konstytuowaniu znaczeń utworu.

Spór o wpływologię zajął miejsce w historii narodzin nowoczesnego literaturoznawstwa i literatury. Zjawisko wpływów literackich zyskało nowoczesne instrumentarium poznawcze. Już w drugiej połowie XX wieku badania międzytekstowych związków i zależności rozwijać się zaczęły pod znakiem intertekstualizmu. Nie był on prostą kontynuacją metody wpływologicznej. O ile bowiem „wpływolog” pytał jedynie o to, skąd zaczerpnięte zostały elementy tradycji występujące w danym utworze, o tyle – jeśli przyjąć jedną z popularnych definicji intertekstualności wypracowaną na gruncie strukturalizmu przez Michała Głowińskiego – w sferę związków intertekstualnych

wchodzą wyłącznie te relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym, [...] relacje zamierzone

¹⁷³ S. Skwarczyńska, *Kierunki w badaniach literackich. Od romantyzmu do połowy XX w.*, Warszawa 1984, s. 113.

i w taki czy inny sposób widoczne, [...] przeznaczone dla czytelnika¹⁷⁴.

Stają się one znaczące nie przez sam fakt swego istnienia, lecz ze względu na to, jaką funkcję pełnią w dziele. A także – jak odnoszą się do szerszych, pozatekstowych realiów życia społeczeństw i jednostek.

W komentarzu dopisanym po latach do swojej polemiki Irzykowski stwierdzał:

W kulturze literackiej ważne jest, by zdobycze poezji i krytyki nie zatracaly się, lecz sumowały, żeby każde pokolenie nasiąkało nimi i przekazywało następnemu pokoleniu; na tych zdobyczach, już to sprzeciwiając się im, już to rozwijając je dalej, mają budować następcy. [...] Ostatecznie wzory są na to, aby się nimi przejmować, nawet aby je jakiś czas naśladować, wypróbowywać, rozwijać. [...]

Nawet można powiedzieć, że siłą reprodukcji mierzy się wartość czy natężenie literatury narodowej. Otóż polska literatura ma to do siebie, że za dużo karmi się plagiatami, za mało wpływami; raz po raz zrywają się wątki już nawiązane, nie wyżywając się dostatecznie. Bodaj tylko romantyzm i pozytywizm (realizm) zdomowały się w niej na czas dłuższy. Tzw. nic tradycji narodowej to nie żadna piła patriotyczna, to nie wywężywanie jakichś postulatów mistycznych (tzw. docieranie do głębin duszy narodowej), lecz po prostu ciągłość własnej myśli, rozrastającej się. Gdy

¹⁷⁴ M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: *idem, Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 91. Por. M. Lubański, *Polski prekursor intertekstualności?...*, s. 251–266. Współcześnie pytanie o zakres i granice zależności między utworami zyskuje odmienne odpowiedzi w zależności od przyjętych założeń metodologicznych, poststrukturalizm znacząco rozszerzył bowiem definicję intertekstualności.

się ta myśl raz przerwie, najczęściej już nie warto odnawiać jej, trzeba skakać i gonić, bo świat już poszedł dalej¹⁷⁵.

Słowa krytyka do dziś nie straciły na aktualności.

¹⁷⁵ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*, w: *Słoń wśród porcelany*, s. 57–58.

TEKSTY ŹRÓDŁOWE
ANTOLOGIA



Wykaz tekstów źródłowych¹

- Wilhelm Feldman, *Pomniejszyciele olbrzymów. Szkice literacko-polemiczne*, Warszawa 1907, s. 19–38, 126–132.
- Stanisław Windakiewicz, *Prolegomena do „Pana Tadeusza”*, Kraków 1918, s. 145–152.
- Andrzej Niemojewski, *Metoda analityczna Windakiewicza*, „Myśl Niepodległa” 1917, nr 399, s. 769–781.
- W.[ładysław] Jabłonowski, [rec.] St. Windakiewicz „Prolegomena do «Pana Tadeusza»”. Kraków 1918 r. Nakładem Księgarni G. Gebethnera i S-ki. Str. 226, „Gazeta Poranna” 1917, nr 346, s. 2–3.
- Adam Grzymała-Siedlecki, *Nowa książka o „Panu Tadeuszu”*, „Głos Narodu” 1918, nr 1, s. 3.
- Konstanty Wojciechowski, „Pan Tadeusz” Mickiewicza a romans Waltera Scotta, Kraków 1919, s. 122–128.
- Wacław Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 174 (wyd. poranne), s. 4–5.
- Adam Grzymała-Siedlecki, *Mania ścisłości*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 19 (wyd. poranne), s. 4–5.
- Adam Grzymała-Siedlecki, *Wpływologia*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 20 (wyd. poranne), s. 4–5.

¹ Podziękowania dla Pani prof. IBL PAN dr hab. Agnieszki Kluby za współpracę w tworzeniu listy materiałów źródłowych.

- Adam Grzymała-Siedlecki, *Jeszcze o wpływologii*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 21 (wyd. poranne), s. 4–5.
- Wacław Borowy, *Haszysz nieścistości* [cz. I], „Rzeczpospolita” 1921, nr 25 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. II] nr 26 (wyd. poranne), s. 4.
- Wacław Borowy, *Odpowiedź na pytanie*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 30 (wyd. wieczorne), s. 4–5.
- Wacław Borowy, *Na temat „wpływologii”*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 39 (wyd. poranne), s. 4–5.
- Wacław Borowy, *Ostatnie słowo*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 53 (wyd. poranne), s. 4–5.
- Wacław Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921, s. 9–10, 12–14, 17–47; pierwodruk: W. Borowy, *O wpływach i zależności w literaturze* [cz. I], „Rzeczpospolita” 1920, nr 174 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. II], nr 175 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. III] nr 178 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. IV] nr 181 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. V] nr 182 (wyd. poranne), s. 4–5.
- Marceli Duchąński-Błaga [Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tadeusz Langier, Tymon Niesiołowski], *Papierek lakmusowy. Najnowsza artystyczna nowalia. !!Piurbلاغizm!! Teoria czystej blagi. Najlepsze utwory piurbلاغistów*, Zakopane 1921.
- Karol Irzykowski, *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce* [cz. I], „Robotnik” 1922, nr 29, s. 2; [cz. II] nr 31, s. 4.
- Bruno Jasieński, *Kieszeń od kamizelki źródłem plagiatu. Rewelacyjne odkrycia p. Irzykowskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 37, s. 2.
- Karol Irzykowski, *Kultura murzyńska w Polsce*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 37, s. 2–3.
- Anatol Stern, *Emeryt merytoryzmu. (Z powodu ostatniego artykułu Irzykowskiego pt. „Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce”, czyli jeszcze o wiatrologii)*, „Skamander” 1922, z. 17, s. 106–111.

Karol Irzykowski, *Futurystyczny tapir. (Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich i do sprawy plagiatu)*, „Ponowa” 1922, nr 5, 423–435.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *O skutkach działalności naszych futurystów*, w: *idem, Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze. O twórczości reżysera i aktorów. Dokumenty do historii walki o Czystą Formę w teatrze. Dodatki O naszym futuryzmie*, Kraków 1923, s. 231–239.

Stefan Żeromski, *Snobizm i postęp*, Warszawa–Kraków 1923, s. 14–16, 19–20, 22–27, 30, 33–39, 44–48, 50–52, 75–76, 87–90, 94.

Nota edytorska

Antologia przedstawia wybór źródeł dokumentujących polemikę na temat wpływologii, która odbyła się w latach 1917–1923. Zawiera fragmenty rozprawy Wilhelma Feldmana, leżącej u początku dyskusji, fragmenty dwóch książek: Stanisława Windakiewicza oraz Konstantego Wojciechowskiego, które stały się głównym przedmiotem sporu, oraz najważniejsze głosy polemiczne, uzupełnione o fragmenty rozprawy Wacława Borowego o wpływach i zależnościach, do której odwoływali się kolejni dyskutanci. Przedruki oparte są na pierwodrukach w prasie oraz w książkach. Wyjątek stanowi rozprawa Wacława Borowego *O wpływach i zależnościach w literaturze*, wcześniej publikowana w odcinkach na łamach „Rzeczpospolitej”. Zamieszczono pierwszą część artykułu prasowego, kolejne fragmenty podane są za książkowym przedrukiem, który autor poprawił i uzupełnił. Antologia nie zawiera pomniejszych wystąpień ani krytycznych reakcji na temat prac Windakiewicza i Wojciechowskiego oraz związanych z działalnością futurystów. Najważniejsze zarzuty sformułowane zostały w tekstach zamieszczonych w niniejszej antologii. Rekonstrukcja sporu o polski futuryzm to przedmiot innego opracowania.

Układ tekstów polemicznych ma charakter chronologiczny.

W przypisach umieszczono: objaśnienia wyrazów i zwrotów obcojęzycznych oraz słowa, które wyszły z użycia i mogłyby być niezrozumiałe dla czytelnika współczesnego; noty biobibliograficzne dotyczące osób, które pojawiły się w tekście głównym po raz pierwszy; źródła cytatów, jeśli udało się je ustalić.

Teksty ujęte w antologii zostały poddane systemowej modernizacji interpunkcyjnej, ortograficznej, fleksyjnej i leksykalnej, zgodnie z normami obowiązującymi współcześnie.

Oto najważniejsze zmiany modernizacyjne:

1. Poprawiono ewidentne błędy drukarskie typu: *Hayn* – *Heym*, *zapytnje* – *zapytuje*, *Jundzill* – *Jundziłł*, *zatzymał* – *zatrzymał*, *zawilości* – *zawisłości*, *noce* – *moce*, *nasi* – *nosi*, *którzy* – *który*, *zostawimy* – *zestawimy*, *Coc-tean* – *Cocteau*, *mediunista* – *mediumista*, *Jasiński* – *Jasieński*, *nieskończonościami* – *nieskończonościami*, *że* – *ze*, *Pratridgeowski* – *Partridgeowski*, *kurtoazji* – *kurtuazji*.

2. Wprowadzono współczesną pisownię wyrazów, np. *fakta* – *fakty*, *maximum* – *maksimum*, *extraturę* – *ekstraturę*, *expresjonistami* – *ekspresjonistami*, *trylogia* (jako tytuł) – *Trylogia*, *tłomacz*, *tłomacz* – *tłumacz*, *dwum* – *dwóm*, *zachód* (jako kultura zachodnia) – *Zachód*, *wschód* (jako kultura wschodnia) – *Wschód*, *przyśpieszenie* – *przyspieszenie*, *spółczesność* – *współczesność*, *fizjognomia* – *fizjonomia*, *przyczynka* – *przyczynku*, *pasorzytnicwa* – *pasożytnicwa*, *Cerwantesowski* – *Cervantesowski*, *teorjo-poznawczych* – *teoriopoznawczych*, *ogólno-ludzkiej* – *ogólnoludzkiej*, *ogólno-europejskie* – *ogólnoeuropejskie*, *historyczno-literackie* – *historycznoliterackie*, *roskosze* – *rozkosze*, *tą* – *tę*, *dostrzedz* – *dostrzec*, *odznaczać* – *oznaczać*, *ajent* – *agent*, *probuje* – *próbuje*, *hypoteka* – *hipoteka*, *hypnozą* – *hipnozą*, *hypertofii* – *hipertofii*, *ktore* – *które*, *dwoje* – *dwóje*, *symbolów* – *symboli*, *Wirchy* – *Wierchy*, *ówczas* – *wówczas*, *odznaczać* – *oznaczać*, *zasie* – *zaś*, *mię* – *mnie*, *najprzód* – *naprzód*, *rozwiązywał* – *rowiżywał*, *przełożonym na polskie* – *przełożonym na polski*,

przekonywująco – *przekonywajaco*, *imażinizm* – *imażynizm*, *protokularnego* – *protokolarnego*.

3. Zgodnie ze współczesną pisownią głoskę *j* zamieniono na *i*, po wszystkich spółgłoskach poza *c*, *s*, *z*, np. *wpływologia* – *wplywologia*, *kurjer* – *kurier*, *kategorji* – *kategorii*, *plagjacie* – *plagiacie*, *djabel* – *diabeł*, *objadowanie* – *obiadowanie*, *Sebastjan* – *Sebastian*, *ewangelji* – *ewangelii*, *analogji* – *analogii*, *genjalny* – *genialny*, *orientalny* – *orientalny*, *melancholja* – *melancholia*, *mizantropja* – *mizantropia*, *Auzonjusz* – *Auzoniusz*, *linje* – *linie*, *zwjązki* – *związki*, *materjał* – *materiał*, *Lukjan* – *Lukian*.

4. Zbitki samogłoskowe *-ya*, *-ye*, *-yu*, *-yo*, *-yi* zastąpiono sylabą *-ja*, *-ia*, *-je*, *ie*, *-iu*, *-jo*, *-io*, *-ji*, *-ii*, np. *poezya* – *poezja*, *erupcyja* – *erupcja*, *Dyana* – *Diana*, *manifestacye* – *manifestacje*, *konkluzye* – *konkluzje*, *oryentacyjne* – *orientacyjne*, *proletaryusze* – *proletariusze*, *fizyologiczna* – *fizjologiczna*, *seryo* – *serio*, *medyów* – *mediów*, *emigracyi* – *emigracji*, *sytuacyi* – *sytuacji*, *materyi* – *materii*, *historyi* – *historii*.

5. Poprawiono spółgłoski podwojone, np. *tabella* – *tabela*, *intellektualizować* – *intelektualizować*, *suggestyj* – *suggestii*, *suggestywny* – *sugestywny*, *belletrysta* – *beletrysta*, *genneris* – *generis*, *Odysei* – *Odysei*, *Ilustrowany* – *Ilustrowany*, *passeizm* – *paseizm*, *dyssekcja* – *dysekcja*.

6. Przed spółgłoskami bezdźwięcznymi literę *z* zastąpiono literą *s*, np. *z pod* – *spod*, *z poza* – *spoza*, *z pomiędzy* – *spomiędzy*, *z tąd* – *stąd*, *z przed* – *sprzed*, *z pośród* – *spośród*.

7. Zrównano końcówki dopełniacza l.poj. i l.mn. rzeczowników rodzaju żeńskiego, np. *kolonij* – *kolonii*, *wizyj* – *wizji*, *emocyj* – *emocji*, *rewizyj* – *rewizji*, *kategorij* – *kategorii*, *obserwacyj* – *obserwacji*, *dystynkcyj* – *dystynkcji*, *medytacyj* – *medytacji*, *konstrukcyj* – *konstrukcji*, *reminiscencyj* – *reminiscencji*, *idej* – *idei*, *linij* – *linii*.

8. W narzędniku i miejscowniku l.poj. i narzędniku l.mn. końcówki przymiotników i zaimków *-em*, *-emi* zastąpiono końcówkami *-ym* (*-im*), *-ymi* (*-imi*),

np. *żadnem* – *żadnym*, *innemi* – *innymi*, *tem* – *tym*, *swojem* – *swoim*, *niemi* – *nimi*, *owem* – *owym*, *przypadkowem* – *przypadkowym*, *artystycznym* – *artystycznym*, *świeżem* – *świeżym*, *poważnemi* – *poważnymi*.

9. Wprowadzono współczesną pisownię rozłączną lub łączną w wyrażeniach przyimkowych i przysłówkowych oraz spójników, np. *wogóle* – *w ogóle*, *odrazu* – *od razu*, *przedewszystkiem* – *przede wszystkim*, *poprostu* – *po prostu*, *taksamo* – *tak samo*, *jaknajprędzej* – *jak najprędzej*, *zdala* – *z dala*, *byleco* – *byle co*, *naogół* – *na ogół*, *zgóry* – *z góry*, *pocóż* – *po cóż*, *przyczym* – *przy czym*, *gdzieindziej* – *gdzie indziej*, *to też* – *toteż*, *dla tego* – *dlatego*.

10. Zastosowano pisownię rozłączną w połączeniach partykuł z nieosobowymi formami czasownika, spójnikami, zaimkami i partykułami, np. *możnaby* – *można by*, *powinienby* – *powinien by*, *toby* – *to by*, *któryby* – *który by*, *jeszczeby* – *jeszcze by*, *dlaczegoby* – *dlaczego by*.

11. Partykułę *nie* z czasownikami, przymiotnikami, przysłówkami, zaimkami i liczebnikami zapisano według obecnie obowiązujących reguł, np. *nielada* – *nie lada*, *nie jednemu* – *niejednemu*, *nie wiele* – *niewiele*, *nie zależny* – *niezależny*, *nie podobny* – *niepodobny*, *niema* – *nie ma*, *niekażdy* – *nie każdy*, *nietylę* – *nie tyle*, *nie koniecznie* – *niekoniecznie*, *niemożna* – *nie można*, *niezawsze* – *nie zawsze*, *nietylko* – *nie tylko*.

12. Zachowano pisownię rozłączną *nie* z imiesłowami przymiotnikowymi tam, gdzie ona wystąpiła, by oddać czasownikowy charakter przeczenia.

13. Uwspółcześniono formy czasowników, np. *przekonywa* – *przekonuje*, *będziem* – *będziemy*.

14. Spolszczono wyrazy angielskie, których pisownia utrzymała się już w języku polskim, np. *businessmanów* – *biznesmenów*, *leader* – *lider*.

15. Zapis liczebników (słowny lub liczbowy) pozostawiono zgodnie z oryginałem, np. *czterdzieści ośm*,

ośmnastego. Zapis liczebników porządkowych uwspółcześniono, np. *19. wiek* – *XIX wiek*, *XIV-go wieku* – *XIV wieku*, *16-tym wieku* – *XVI wieku*.

16. Poprawiono błędy składniowe, np. *Gdyby było inaczej, prawodawcy nie znaleźli zasady apelacji* zmieniono na: *Gdyby było inaczej, prawodawcy nie znaleźliby zasady apelacji*; *Na p. G.-Siedleckiego wrażenie panowania subiektywizmu robi...* zmieniono na: *Na p. G.-Siedleckim wrażenie panowania subiektywizmu robi...*; *wiedzę starożytności* zmieniono na: *wiedzę o starożytności*; *podobną do pragnienia blondynów stać się brunetami* zmieniono na: *podobną do pragnienia blondynów, by stać się brunetami*; *każdy z twórców bywa przedziwnie wrażliwie na życie* zmieniono na: *każdy z twórców bywa przedziwnie wrażliwy na życie*; *opisywałem o rzeczach* zmieniono na: *pisywałem o rzeczach*, *najliczniejsze rzeszy* zmieniono na: *najliczniejsze rzesze*.

17. Zachowano składnię narzędnikową w konstrukcjach orzecznikowych typu: *jestem bezsilnym, koniecznie potrzebnym, jest absolutnym, stawiała się antyczną, jest najważniejszym, uczyniło aktualnym*.

18. Zachowano formy archaiczne, które oddają właściwości stylu autora, np. *kulturne* (dziś *kulturalne*), *antydot* (*antidotum*), *przecie* (*przecież*), *miast* (*zamiast*), *nasam-pierw* (*najpierw*), *ile że* (*jako że*), *moja cytata* (*mój cytat*), *cytacja* (*cytowanie*), *plagiować* (*plagiatować*), *pada z poddasza dwóch wróblów* (*spadają z poddasza dwa wróble*), *badaczów*, *niesporną* (*bezsporną*), *barwistą* (*barwną*), *odegrywa* (*odgrywa*), *przewdca* (*przywódca*), *żaglować* (*żeglować*), *pomieszania* (*pomieszania*), *epopea* (*epopeja*), *erudy* (*erudyta*), *dokonywa* (*dokonuje*), *mimo bezceremonialne aneksje pomysłów cudzych, biorąc na uwagę*.

19. Zastosowano obecne zasady pisowni nazw własnych (m.in. nazw miejscowych oraz nazwisk), przyjęto pisownię wielkich i małych liter według współczesnych

zasad: *murzyn* – *Murzyn*, *Wyspy szetlandzkie* – *Wyspy Szetlandzkie*, *dolina Kościeliska* – *Dolina Kościeliska*, *Towarzystwo przyjaciół nauk* – *Towarzystwo Przyjaciół Nauk*, *Księstwo warszawskie* – *Księstwo Warszawskie*, *Towarzystwo przyjaciół sztuk pięknych* – *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „*Biblioteka Narodowa*” – *Biblioteka Narodowa*, *Formiści* – *formiści*, *Skamandrytów* – *skamandrytów*, *Odrodzenia* – *odrodzenia*, *Zoile* – *zoile*.

20. Spolszczono rosyjskie nazwiska: *Majakowskij* – *Majakowski*, *Dostojewskij* – *Dostojewski*, *Łobaczewskij* – *Łobaczewski*.

21. Ujednolicono pisownię nazwiska: *Walter Scott* (zamiast *WScott*, *Walter-Scott*) oraz słów pochodnych: *walterskotyzm*, *walterskotowskie* (zamiast *walterscotyzm*, *walterscottowskie*, *walter-scottowskie*).

22. Zmieniono pisownię nazwisk i imion: *Poincare* – *Poincaré*, *Isokrates* – *Izokrates*, *Héredia* – *Heredia*, *Jakóba* – *Jakuba*.

23. Zachowano występującą oboczność pisowni nazwiska *Shakespeare/Szekspir*.

24. Odmianę nazwisk dostosowano do reguł współczesnych, np. usunięto apostrof w nazwiskach: *Roy'u* – *Royu*, *Scott'a* – *Scotta*, *Ghiberti'ego* – *Ghibertiego*, *Croce'go* – *Crocego*, pozostawiono nieodmienione *Boileau* zamiast *Boileau'a*.

25. Przymiotniki pochodzące od nazwisk i mające znaczenie dzierżawcze zapisano wielką literą, np. *mickiewiczowski* – *Mickiewiczowski*, *hebbłowska* – *Hebbłowska*, *gogolewskiego* – *Gogolewskiego*.

26. Ujednolicono zapis tytułu jednodniówki zgodnie z zapisem oryginalnym futurystów: *Nuż w bżuhu* (zamiast *Nuż w bżuchu*, „*Nuż w brzuchu*”, „*nuż w bżuhu*”).

27. Poprawiono zapis tytułów, np. *Nieboska komedia* – *Nie-Boska komedia*, *Quo Vadis* – *Quo vadis*, *Ślubów Panieńskich* – *Ślubów panieńskich*.

28. Uwspółcześniono pisownię skrótów: *nr.* – *nr*, *N-rze* – *nr.* lub *numery*, *i t.d.* – *itd.*, *i t.p.* – *itp.*, *n. p.* – *np.*, *t. zw.* – *tzw.*, *dr.* – *dr*, *t.j.* – *tj.*, *r.z.* – *roku zeszłego*.

29. Małą literę na początku wypowiedzeń zmieniono na dużą. Dodano na końcu zdania pytającego znak zapytania, jeśli go nie było.

30. Uwspółcześniono interpunkcję zgodnie z obowiązującym zasadami pisowni.

31. W miejscach, w których występowały obok siebie przecinek i myślnik lub kropka i myślnik, zostawiono tylko jeden z tych znaków.

32. Przyjęto zasadę, by tytuły artykułów i książek oraz jednodniówek zapisywać kursywą, a tytuły czasopism – prosto i w cudzysłowie.

33. Kursywą zapisano również skróty, wyrazy i wyrażenia obcojęzyczne, np. *ex post*, *in optima forma*.

34. Zachowano autorski układ akapitów, przypisy oraz wyróżnienia, takie jak rozstrzelony druk, pogrubienie i kursywa.

35. Opuszczenia tekstu oraz ingerencje w cytatach zaznaczono w nawiasach kwadratowych.

36. Przypisy autorów, podobnie jak w pierwodrukach, zamieszczono na dole strony z adnotacją w nawiasie kwadratowym: „przyp. – X.Y.”, po której podano ewentualny komentarz wydawcy.

37. Zmienne matematyczne (np. *x* i *y*) zapisano kursywą.

38. Dłuższe cytaty wyodrębniono i złożono mniejszą czcionką.

* * *

Za pomoc w identyfikacji niektórych źródeł autorka dziękuje prof. dr. hab. Edwardowi Balcerzanowi, dr hab. Sylwii Panek oraz dr Irinie Ermashovej.

Wilhelm Feldman²

**Pomniejszyciele olbrzymów.
Szkice literacko-polemiczne**

II.

Krytyka polska jaką być powinna

Odnosi się to nawoływanie do czytających – apeluje do piszących, do tych natur bluszczowych, które muszą owijać się około silniejszej od siebie kolumny, do tych mediów, których siła rozkwita i promieniuje najlepiej pod wpływem drugiej imperatywnej indywidualności. P. Matuszewski³ w książce swojej o Słowackim⁴ wykazał, że cały „modernizm”, cała objęta tą nic niemówiącą nazwą sfera zjawisk artystycznych i filozoficznych, znajduje się już w Słowackim, tak samo można jeszcze zdumiewające odkrycia poczynić w Mickiewiczu⁵, w Krasińskim⁶, i długo jeszcze z bogatego ich dorobku pobudki i rozkosze ożyw-

² Wilhelm Feldman (1868–1919) – publicysta, krytyk i historyk literatury.

³ Ignacy Matuszewski (1858–1919) – krytyk literacki.

⁴ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Kraków 1904. Juliusz Słowacki (1809–1849) – polski poeta romantyczny dramaturg i epistolograf.

⁵ Adam Mickiewicz (1798–1855) – polski poeta, działacz polityczny, publicysta, tłumacz, filozof, działacz religijny, mistyk, uważany za największego poetę polskiego romantyzmu oraz literatury polskiej

⁶ Zygmunt Krasiński (1812–1859) – poeta, dramaturg i prozaik. Uważany, obok Mickiewicza i Słowackiego, za jednego z trójcy wieszczów, największych poetów polskiego romantyzmu.

cze czerpać może twórca, odczuwający świat za pośrednictwem form pięknych, twórca – patrzący przez pryzmat idei, twórca – szukający uświadomienia i kierownictwa dla własnego ja.

Ale przede wszystkim odnosi się to nawoływanie do polskiej krytyki literackiej.

Trojakie ma dla nas romantyzm znaczenie.

Jest najwspanialszym dotychczas rozkwitem sztuki polskiej – najbujniejszym rozrostem jaźni narodowej a zarazem ogólnoludzkiej – samopoznaniem się narodu w osobach jego wielkich ludzi i związku jego z życiem.

Jako sztuka – poezja nasza dotąd badaną prawie nie była. Tendencyjność, która dotychczas towarzyszyła prawie wszystkim pisarzom, nie pozwala rozwijać się analizie prawdziwie estetycznej i na tym polu jesteśmy ubodzy jak proletariusze ostatni, zmuszeni sądzić wszystko ze stanowiska groszowego utylitaryzmu⁷. Cała „estetyka” wielkich naszych krytyków do niedawna zasadzała się na salonowym wyrokowaniu o dobrym lub złym smaku i na szkolarskich rozbiorach „charakterów”. Na silniejszej, pewniejszej podstawie nie próbowano dotychczas badań tych oprzeć. Jedynie poważnymi pracami, jakie mamy dotąd na tym polu, jest rzecz Witkiewicza⁸ o *Panu Tadeuszu*⁹ i Matuszewskiego o Słowackim. Ci dwaj badacze posiadli

⁷ Utylitaryzm – dążenie do osiągnięcia celów praktycznych.

⁸ Stanisław Witkiewicz (1851–1915) – polski malarz, architekt, pisarz i teoretyk sztuki, ojciec Stanisława Ignacego Witkiewicza.

⁹ S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*. Rozprawa ukazała się w druku po raz pierwszy w roku 1885 na łamach tygodnika „Wędrowiec” w Warszawie (nr 49–53). Następnie zamieścił ją Witkiewicz w 1 i 2 wydaniu zbioru swych artykułów krytycznych. pt. *Sztuka i krytyka u nas* (Warszawa 1891 i Lwów 1899). W dwudziestoleciu międzywojennym rozprawa o Mickiewiczu ukazała się osobno (Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, Warszawa b.d.).

najważniejsze warunki do swojej pracy: poczucie formy i umiejętność analizy; dali też analizy nieprzedawnione.

A co robią dziesiątki „uczonych”, dalekich od tendencyjności, którzy badają autorów „ze stanowiska literackiego”?

Krytyka „naukowa” uważa zwykle za pierwsze swe zadanie – funkcje sędziego śledczego: badanie zależności i wpływów. Tu rozpoczyna się raj dla filologów, bibliografów i szperaczy – raj, z którego anioł czy diabeł z mieczem ognistym powinien by ich już jak najprędzej wygnać. Rzecz bowiem jasna, że pole tu nie dla nich, lecz dla psychologa. Wrażenia z lektury nie są dla ducha twórczego czymś więcej niż wrażenia, jakie od zarania życia odbiera od przyrody i środowiska, a przecie niepodobna wszystkich ich wyśledzić, zanalizować, ocenić. Pod tym względem wiadomości nasze zawsze będą niedostateczne – i nie ma tak bardzo czego żałować. Prof. Kallenbach¹⁰, pisząc swe dzieło o Krasińskim¹¹, nie znał np. notatki Chmielowskiego¹², wykazującej powinowactwo końcowej sceny *Nie-Boskiej* z dramatem Zachariasza

¹⁰ Józef Kallenbach (1861–1929) – polski historyk literatury staropolskiej i romantycznej, rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹¹ J. Kallenbach, *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812–1838)*, t. 1–2, Lwów 1904.

¹² Piotr Chmielowski (1848–1904) – polski historyk literatury, encyklopedysta, profesor Uniwersytetu Lwowskiego. Nie udało się ustalić, o jaką notatkę chodzi. Piotr Chmielowski jest autorem opracowania *Nie-Boskiej komedii* do użytku szkolnego (P. Chmielowski, *Zygmunt Krasiński w czasie tworzenia „Nie-Boskiej komedii”*, w: Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, Brody 1902), a także szczegółowej interpretacji tego dramatu w kilkutomowej publikacji *Historia literatury polskiej z przedmową Bronisława Chlebowskiego* (tutaj: t. 4, Warszawa 1900, s. 212–219). W pracy tej zwrócił uwagę na oparcie dramatu na wzorach obcych.

Wernera¹³, znajomość jednak tego przyczynku jest rzeczą w istocie drugorzędną. Na fantazję poety, gdy kształtowała zakończenie dzieła, wpływało nie tyle świadome lub bezwiedne wspomnienie czytanego niegdyś dramatu niemieckiego, lecz przede wszystkim własna organizacja artystyczna i myślowa, która mu z kategoriyczną mocą kazała tak, a nie inaczej kształtować, tak, a nie inaczej wierzyć; Krasiński i bez Wernera byłby znalazł dla swojej idei wyraz odpowiedni – w innym obrazie treść byłby dał tę samą, a wszak głównie o to się rozchodzi. Jaką jest ta organizacja, która z góry dyktuje twórczość artysty – w tym pytaniu punkt ciężkości badań, tu punkt centralny zagadnienia. Kwestia to, jak widzimy, czysto psychologiczna. Ją raz ustaliwszy, mamy klucz do duszy, życia, twórczości poety; z jej zasadniczych pierwiastków wszystko się da wyprowadzić, ona determinuje, nadaje prawo – wszystko inne jest czymś ubocznym, przypadkowym, często bez znaczenia, kronikarstwem.

Jej manifestacje są poezją, sztuką; wszystko inne – literaturą.

Krytyk prawdziwy, krytyk z Bożej łaski, będzie przede wszystkim tym się odznaczał, iż odróżnia literaturę od sztuki; instynktem nieomylnym wyczuwa, co artysta stworzył, a co zrobił, co jest przejawem najgłębszym, erupcją jego istoty, a co naleciałością mody lub samozłudzenia; co – lubo organicznie uwarunkowane – jest wolnym wzlotem ducha ku potęgom kosmicznym, które go wydały, a co pełzaniem ku celom przemijającym, narzuconym, utylitarnym. Pierwsze – to pierwiastek nieśmiertelności, drugie – literatura.

Filologia, pracująca grubymi narzędziami, czy sto mechanistycznie segregująca słowa lub zdania na

¹³ Zachariasz Werner (1768–1823) – dramaturg i poeta romantyczny, urzędnik pruski, admirator kultury polskiej.

„oryginalne” lub znajdujące się u drugiego, poprzedzającego lub współczesnego autora, niemiecka ta, rzemieślnicza robota więcej szkody przynosi niż pożytku. Rzuca ona najfałszywsze światło na poetę, uważając go za świadomego lub bezwiednego złodzieja literackiego, pozostaje zawsze przy zewnętrznej jego szacie, nie zaś przy tym, co jest formą, stylem w prawdziwie artystycznym znaczeniu wyrazu: jako indywidualny sposób chwywania, kojarzenia i przeżywania zjawisk. Sposób stykania się artysty z wszechświatem, zależny od organizacji jego fizjologicznej (u jednego przeważa zmysł akustyczny, u drugiego barwny, u innego – czysto wzruszeniowy etc.), stanowi o naturze jego stylowej; w niej jego indywidualność najbardziej się przejawia, gdyż wszystko inne jest już rezultatem materiału, autonomicznej logiki, wymaganej przez dzieło, charakteru itd. Pole tutaj do analiz i roztrząsań nieskończone.

Pod tym względem w literaturze polskiej prawie wszystko jest jeszcze do zrobienia.

A znaczenie ideowe?

Zdawałoby się, że krytyka, która od kilkudziesięciu lat prawie nic innego nie robi, tylko bezustannie egzaminuje poetów z ich poglądów i „przekonań”, rozświetliła ten punkt dostatecznie. Tymczasem na tym polu praca badawcza dopiero się zaczyna.

Przykro to wypowiedzieć, ale starsza generacja badaczy odznaczała się na polu swoim fachowym – ignorancją wprost nieprawdopodobną. Tylko dzięki temu mogła przez dziesiątki lat utrzymać się w literaturze opinia potępiająca genialne myśli genialnych ludzi jako skutki obłąd. A co z obłąd – to na poważne traktowanie nie zasługuje. Konsekwentnie też postąpił był prof. Małecki¹⁴,

¹⁴ Antoni Małecki (1821–1913) – polski historyk literatury, historyk mediewista, językoznawca, filolog klasyczny, rektor

rzuciwszy ogromną część pośmiertnych pism Słowackiego do worka¹⁵, by poszły na strych, skąd je dopiero w roku 1884 zaczął wydobywać dr. Biegeleisen¹⁶. Jest to przede wszystkim gruntowny brak znajomości filozofii i literatur obcych, w których „obłąd” mistyczny od schyłku ośmnastego do lat trzydziestych XIX wieku jest prawie „epidemicznym”, a przecie nikt oprócz wolteriańskich liberałów nie będzie mówił o „obłądzie” Blake’a¹⁷ i jego szkoły angielskiej¹⁸, Novalisa¹⁹, Wackenrodera²⁰ oraz dalszej katolickiej romantyki niemieckiej (Zachariasz Werner, Brentano²¹,

Uniwersytetu Lwowskiego, profesor uniwersytetów: Jagiellońskiego, Lwowskiego oraz w Innsbrucku.

- ¹⁵ Aluzja do rezygnacji Antoniego Małeckiego z publikowania korespondencji poety. Swoje stanowisko w tej sprawie badacz wyraził w *Przedmowie* do pracy: A. Małeki, *Juliusz Słowacki. Jego dzieła i życie w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1–2, Lwów 1866–1867.
- ¹⁶ Henryk Biegeleisen (1855–1934) – polski etnograf i historyk literatury polskiego romantyzmu, przedstawiciel pozytywistycznej metody filologicznej. Por. J. Słowacki, *Pisma pośmiertne. Genezis z Ducha. List do J.N. Rembowskiego. Wykład nauki. Dziennik z r. 1847–1849*, wydane i poprzedzone wstępem przez H. Biegeleisena, Lwów 1884.
- ¹⁷ William Blake (1757–1827) – angielski poeta, pisarz, malarz, mistyk, prekursor romantyzmu.
- ¹⁸ Szkoła angielska – kanon poetów romantyzmu angielskiego składający się z Wielkiej Piątki: Williama Wordswortha (1770–1850), Samuela Taylora Coleridge’a (1772–1834), George’a Gordona Byrona (1788–1824), Percy’ego Bysshe Shelleya (1792–1822) i Johna Keatsa (1795–1821), do której później dodany został również William Blake.
- ¹⁹ Novalis, właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg (1772–1801) – niemiecki poeta i prozaik, jeden z najważniejszych przedstawicieli okresu wczesnego romantyzmu.
- ²⁰ Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) – jeden z prekursorów niemieckiego romantyzmu.
- ²¹ Clemens Maria Brentano (1778–1842) – niemiecki pisarz.

Kerner²² itd.), szkół filozoficznych Baadera²³, Goerresa²⁴ lub Schellinga²⁵. Już to „uczeni” nasi odznaczają się systematyczną nieświadomością piśmiennictw obcych, czego dowód mocno kompromitujący dali też przy głębokich – za to bezmyślnych roztrząsaniach neoromantyki Przybyszewskiego²⁶ i jego kierunku lub tak ściśle związanego ze sztuką francuską i angielską Stan. Wyspiańskiego²⁷.

Z dezynowolturą²⁸ (naiwnością?), która w kulturowym społeczeństwie przez czterdzieści ośm godzin nie byłaby tolerowana, marszałkowie krytyki robią ze swej ignorancji – cnotę. Stanisław Tarnowski²⁹, mając przed sobą tom *Pism pośmiertnych* Słowackiego, pisze: „Wyznajemy po prostu, że nie rozumiemy nic i poprzestajemy na... przytoczeniu rozdziałów”. Inni są – mniej otwarci. A mowa

²² Justinus Andreas Christian Kerner (1786–1862) – niemiecki poeta i pisarz spirytualistyczny.

²³ Franz Xaver von Baader (1765–1841) – niemiecki filozof, profesor Uniwersytetu w Monachium.

²⁴ Johann Joseph Görres (1776–1848) – niemiecki pisarz oraz publicysta katolicki, który uznanie zyskał dzięki czterotomowemu dziełu *Christliche Mystik* (*Chrześcijańska mistyka*).

²⁵ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775–1854) – niemiecki filozof, reprezentant klasycznego idealizmu niemieckiego, inicjator romantyzmu.

²⁶ Stanisław Feliks Przybyszewski (1868–1927) – polski pisarz, poeta, dramaturg, nowelista okresu Młodej Polski, przedstawiciel cyganerii krakowskiej i nurtu polskiego dekadentyzmu. Był propagatorem haseł: „sztuka dla sztuki” i „naga dusza”, a także autorem manifestu *Confiteor*.

²⁷ Stanisław Wyspiański (1869–1907) – polski dramaturg, poeta, malarz, grafik, architekt, projektant mebli. Jako pisarz związany z dramatem symbolicznym.

²⁸ Dezynwoltura – zbyt swobodne, lekceważące zachowanie.

²⁹ Stanisław Kostka Tarnowski (1837–1917) – polski historyk literatury, krytyk literacki, publicysta polityczny, przywódca konserwatystów krakowskich, profesor i rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego.

tutaj o ogromnych przestrzeniach duchowych, o całych okresach życia, o seriach twórczości, które wielcy ci poeci za swoje najwyższe i najważniejsze uważali. A są nimi – przynajmniej pod względem myślowym. Natura polska ukazuje się tu z nowej strony. Mało skłonna do myślenia metafizycznego, do badania tajników bytu, tutaj wspina się na niebywałe wyżyny. Cała ta olbrzymia praca ducha obraca się około jednego pytania, ale pytania, które potrafi zapełnić życie niejednemu geniuszowi i niejednemu – pokoleniu. Pytanie – przebóstwienia człowieka. Wszyscy ci wielcy byli rewolucjonistami w najgłębszym słowa znaczeniu, społeczeństwu mieli poczucie, że wszystkie wartości dziś obowiązujące cały świat współczesny, z jego cywilizacją, kościołem, ustrojem państwowo-społecznym – wszystko to zbankrutowało; nowy świat musi się od nowa stworzyć, a przede wszystkim z wewnątrz, z ducha. Ale nowy ten człowiek nie zdoła żyć i tworzyć, mając nad sobą niebo, pełne nie tyle aniołów, ile zbrodni, win i uczuciowo-rozumowych antynomii przeszłości: starego Boga. Mickiewicz-Konrad³⁰ pierwszy się przeciwstawił staremu Bogu, rzucił najbardziej oszałamiającą myśl: czy człowiek sam potrafi sobie być Bogiem? W innej formie do tego pytania nieraz jeszcze wracał, na swój sposób czynił to Krasiński, około niego krążył Słowacki. A że jedyną miarą prawdy w ich pojęciach jest czyn, przeto kontemplacje te nigdy się nie gubiły w obłokach, a łączyły się z najrealniejszymi zagadnieniami bytu ludzkości – narodu – człowieka. Przekształcenie więc komórki duszy, a z nią całego świata...

Otwiera się nieskończoność problemów nieskończonych, arena, na której najśmielsze duchy Europy dotąd walki staczają nierozegrane. Jeśli na pobojuwisku tym, na którym spotykają się orły-wybrańcy świata całego, nazwisko polskie jest dotąd nieznane – zasługa to w pierwszym

³⁰ Nawiązanie do bohatera cz. III *Dziadów*.

rzędzie krytyków naszych, którzy przez pół wieku nic lepszego nie mieli do czynienia, jak z dumą mandaryna³¹ ukrywać się za chińskim murem swej ignorancji lub najwspanialsze syntezy wulgaryzować, sprowadzać na podwórko koteryjnych interesików, katechizmowych morałów lub uniewinniać je... obłudem. Wykształcenie filozoficzne większej części naszych krytyków stało na wyżynie ich wiedzy z literatury porównawczej. Na tym polu – wszystko jeszcze jest do zrobienia.

Dopiero w świetle należycie odczutej piękna i należytej zrozumianej myśli staną romantycy nasi w całej swej wielkości: olbrzymy, podobne do owych gór wulkanicznych Japonii, świętych symboli i celów pielgrzymek odradzającego się wielkiego narodu.



Wówczas będziemy w wielkich romantykach mieli także to, bez czego żywy naród się nie obejdzie: miarę wielkiego człowieka.

Nie o propagowanie fetyszyzmu tu się rozchodzi, lecz o miarę, która jest zarazem miarą – wielkości narodu.

Wielcy ludzie są samopoznaniem się narodu, sumą wszystkich potencjalnych sił i zdolności ciała zbiorowego; masy, przeciętność – to ziemia, która rodzi i wszystko dźwiga, wielcy ludzie – to jej świadomość.

Jest jeszcze wzgląd inny, badawczo-psychologiczny.

Nie zawsze – mówi Emerson³² – mogę słowami wyrażać moje pragnienia, ale zauważyłem, że są ludzie, którzy

³¹ Mandaryn – urzędnik w cesarskich Chinach.

³² Ralph Waldo Emerson (1803–1882) – amerykański poeta i esejista; jeden z najbardziej wpływowych myślicieli i pisarzy XIX

już samym sposobem myślenia, działaniem swoim są odpowiedziami na pytania, których nie mogę ujmować w określoną formę³³.

Wielcy ludzie reprezentują też ludzkość.

Do wodźów poezji naszej odnosi się to więcej niż do kogokolwiek. Są oni bowiem pełnymi, skończonymi ludźmi. Trudno marzyć o bardziej jednolite, skryształizowane typy: Mickiewicz, z duszą silną, bohaterską, dążącą ekstazy do syntezy dwóch światów, najbardziej wszechczłowiek i najbardziej narodowy ze wszystkich; Słowacki – jeden z rzadkich, szczerych przedstawicieli człowieka ezoterycznego³⁴, którego rzeczywistość zaczyna się poza światem materii, zmysłów trzech wymiarów naszych; Krasiński – najmniej może szczery w poezji, nowoczesny okaz hipertrofii³⁵ mózgu nad innymi zdolnościami, a świadomie używający tej siły, aby stylizować swą twórczość, całą ją ukształtować podług linii wyrozumowanej, o małej prawdzie naturalnej, za to architektonicznie przepięknej i wzniosłej; ci trzej, a i mniejsi, a i epigoniowie, każdy tak indywidualny, tak odmienny, a tak bogaty, pełny, genialny – nieśmiertelne to, czyste ekstrakty z księgi możliwości człowieczeństwa, reprezentanci najwyższej duchowej energii potencjalnej zaklętej w narodzie. Pół wieku minęło, a nie mieliśmy dotąd ani jednego czło-

wieku. Przedstawiciel idealizmu oraz romantyzmu w poezji amerykańskiej.

³³ R.W. Emerson, esej I pt. *Uses of Great Men*, w: *idem, Representative Men. Seven lectures*, Boston 1850, s. 12: „I cannot tell what I would know; but I have observed there are persons who, in their character and actions, answer questions which I have not skill to put”.

³⁴ Ezoteryczny – tajemny, dostępny wyłącznie dla wtajemniczonych.

³⁵ Hipertrofia – przyrost, rozrost.

wieka o duszy tak tkwiącej korzeniami w ziemi rodzinnej, a głową w niebiosach jak Mickiewicz ani natury tak skończenie ponadświatowej jak Słowacki, ani pisarza, który by tak konsekwentnie dostrajał poezję swoją do narzuconego sobie artystycznie i filozoficznie stylu jak Krasiński.

[...] ³⁶ I do takich natur „biografowie” przychodzą ze swoim „materiałem” bibliotecznym, ze swoją latarką tendencyjnie zakopconą – ta ma rozświecić dusze otchłanne lub wniebowzięte! I jakby szyderstwo losu ciążyło nad wybrańcami geniuszu narodu: każdy znajduje biografa zupełnie sobie obcego, najbardziej dalekiego od własnej indywidualności. Dotychczasowi biografowie naszych znakomitości to jakby naumyślnie spośród tysięcy wybrani – najmniej powołani. [...]

Gdyby człowiek żywy był tylko okazem zoologicznym, wystarczyłaby metoda badań laboratoryjnych, raz ustalona dla wszystkich okazów znajdujących się na stole sekcyjnym lub pod mikroskopem. Człowiek jest jednak czymś więcej, nie każdy ma duszę, ale genialny twórca obchodzi nas właściwie li jako dusza. Tymczasem najpracowitsi biografowie nasi i monografiści pojmują życie ze strony zewnętrznej; głównym ich bohaterem jest ja empiryczne – nie zaś dusza. Stąd ogromne stosy papieru poświęcone badaniom najśmieszniejszych szczegółów i szczegółików plotkarskich, przypadkowych, ubocznych, ludzkich-nazbyt ludzkich, dla istoty poznania gruntownie obojętnych. [...]

Rozumie się, że sumienny badacz będzie się starał poznać wszystko, co się odnosi do zakresu jego badań, ale koniecznym to nie jest. Najważniejszym materiałem do poznania artysty są jego dzieła; kto za wierszem natchnionej poezji, za plamą barwną prawdziwego

³⁶ Z uwagi na rozległość szkicu opuszczono wybrane fragmenty, niewiążące się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

malarza nie wyczuwa stanu duszy, napięcia uczucia, wezbrania serca, którego dzieło jest tylko znakiem – dlatego poeci piszą daremnie, malarz tworzy niepotrzebnie. Dla tych wystarczą fabrykaty. Czytać trzeba umieć, wzrok należy mieć bystry, nie tyle pamięć, ile nerwy nasze kształćmy, sensytywność³⁷ swą cywilizujemy – wtenczas świat cały przedstawi się jako nieskończoność cudów, a geniusz twórczy jako cud nad cudami. I co wobec tego może obchodzić „fakt nikomu nieznany”, że powłoka cielesna tego geniusza bawiła przypadkiem w tej lub owej miejscowości, gdzie spełniała takie lub owakie czynności fizjologiczne czy towarzyskie, w ogóle z konieczności organicznej spłacała daninę materii grzesznej. Ze światem ich duszy tyle ma to wspólnego, ile kolor ich garderoby. (Co prawda – są biografowie, którzy i tej nie przepuszczają).
[...]

Wszystkie fakty razem wzięte to zaledwie materiały, które znać można, ale niekoniecznie wymieniać potrzeba, środki pomocnicze, wskazówki orientacyjne; umożliwiają one najważniejsze zadanie biografą: śledzenie tego, co w artyście jest absolutnym w stosunku do form przejawiania się; tego, co transcendentalne³⁸ – w stosunku do dzieła.

Do tych rezultatów nie prowadzi jednak sama praca filologiczno-anegdociarska. Wymagają one warunku zasadniczego: kongenialnej natury.

Tylko artystom wielkiej miary danym jest przenikanie tajemnic duszy ludzkiej, tylko uczony będzie zarazem artystą, może i powinien zagłować po owym *mare tenebraum*³⁹, które stanowi duszę wielkiej jednostki twór-

³⁷ Sensytywność – zdolność do odczuwania wrażeń, wrażliwość.

³⁸ Transcendentalny – wykraczający poza doświadczenie zmysłowe, warunkujący poznanie.

³⁹ *Mare tenebrarum* (łac.) – morze ciemności, w starożytnej Grecji wody okalające Europę.

czej. Wielcy krytycy, których nazwiska istotnie weszły do panteonu⁴⁰ literatury i dotąd coś mówią – Sainte-Beuve⁴¹, Taine⁴², Pater⁴³ itd. – byli przede wszystkim wielkimi artystami, mieli dar jasnowidzenia, duszoznawstwo intuicyjne, potem dopiero znajomość źródeł i dokumentów. Dlatego bohaterzy ich biografii żyją, żyją duchem swym twórczym, pierwiastkiem nadmaterialnym, który jest właściwą ich istotą, skąd dzieła wypływają jako bezpośredni wyraz, emanacja czysta, konieczny przejaw siły wyższej, o wewnętrznej konieczności i autonomicznej logice...

Wszystko inne jest w najlepszym razie kronikarstwem.
[...]

VI. Konkluzje

[...] Przed stu laty z okładem romantycy niemieccy, a przede wszystkim Fryderyk Schlegel⁴⁴, nakreślili całą

⁴⁰ Panteon – w religii politeistycznej świątynia poświęcona wszystkim bogom; ogół bóstw; metaforycznie: ogół najwybitniejszych przedstawicieli narodu lub dziedziny sztuki.

⁴¹ Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804–1869) – francuski pisarz i krytyk literacki, uważany za twórcę krytyki biografistycznej.

⁴² Hippolyte Adolphe Taine (1828–1893) – francuski filozof, psycholog, historyk sztuki i literatury oraz krytyk literacki. Był zwolennikiem naturalistycznego i pozytywistycznego interpretowania kultury. Prawa historii jego zdaniem były równoważne prawom natury.

⁴³ Walter Horatio Pater (1839–1894) – angielski pisarz, krytyk sztuki, wykładowca akademicki.

⁴⁴ Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772–1829) – niemiecki poeta, krytyk literacki, językoznawca i filozof, brat Augusta Wilhelma Schlegla. Obok Novalisa, Augusta Wilhelma Schlegla, Friedricha Schellinga najwybitniejszy przedstawiciel romantyzmu jenańskiego. Jest uznawany za twórcę pojęcia ironii romantycznej.

metafizykę sztuki, która i dzisiaj co do głębin i oryginalności swej jest nieprześcignioną; przed blisko stu laty p. de Staël⁴⁵ wskazała drogę badania prądów duchowych, lat temu kilkadziesiąt Mochnacki⁴⁶ głębokie swoje rozsnuwał idee, Sainte-Beuve pisał swoje charakterystyki, Mickiewicz genialnymi blaskami intencji przenikał tajnie twórczości, potem przyszedł wielki Taine, głęboki Hettner⁴⁷, Haym⁴⁸, Macaulay⁴⁹, płytki, ale miejscami świetny Brandes⁵⁰, Walter Pater...

Cośmy my przez ten czas robili?

Trzej krytycy zanalizowani, przedstawiają trzy pokolenia. P. Tarnowski zaczął pisać z końcem lat sześćdziesiątych, p. Tretiak⁵¹ około 1880, p. Kallenbach około 1890. I żaden z nich nie chodził do szkoły europejskiej!

Co nie przeszkadzało każdemu z nich posiadać najwyższy ten zaszczyt, jakim społeczeństwo rozporządza: godność mistrza młodzieży, nauczającego z katedry uniwersyteckiej.

I w duchu i z metodą swych książek od lat dziesiątek kształcą młodzież.

⁴⁵ Madame de Staël, właśc. Anne-Louise Germaine Necker (1766–1817) – powieściopisarka, erudytką i publicystką francuską.

⁴⁶ Maurycy Mochnacki (1803–1834) – polski działacz i publicysta polityczny, filozof, jeden z teoretyków polskiego romantyzmu.

⁴⁷ Hermann Julius Theodor Hettner (1821–1882) – niemiecki historyk literatury i sztuki.

⁴⁸ Rudolf Haym (1821–1901) – niemiecki historyk filozofii i literatury.

⁴⁹ Thomas Babington Macaulay (1800–1859) – brytyjski pisarz, historyk i polityk.

⁵⁰ Georg Brandes, właśc. Georg Morris Cohen Brandes (1842–1927) – duński krytyk literacki, filozof, podróżnik i pisarz, zajmujący się literaturą skandynawską i niemiecką.

⁵¹ Józef Tretiak (1841–1923) – historyk literatury, krytyk literacki. Zajmował się głównie literaturą polskiego romantyzmu.

Jest to przywilejem profesorów literatury, że wykłady ich gromadzą najliczniejsze rzesze słuchaczy, którzy radzi by oschłość przedmiotów nauk zawodowych rozpraszać, dusze swe rozgrzewać, myśl uskrzydlić...

I rzesze te w Krakowie i we Lwowie taką wynoszą karm z tych wykładów: tyle emanacji piękna, odczucia poezji, odbłasków dusz wielkich, płomieni z ognisk nieśmiertelnych... Pracownicy zaś na polu literatury takiej nabywają metody naukowej!

Ha – nic dziwnego, że wieszcz i mistrze polscy tak są znani – odczuci – ze zrozumieniem kochani.

Nic dziwnego, że pokolenia wpatrzone we wzory skarłałe, odbite w zwierciadłach wklęsłych, tak do nich lgną... Imiona ich mają na ustach – czczość i nudę w sercach.

Zasługa to pomniejszycieli olbrzymów.

Nie nauczono młodych patrzeć w konstelacje słońc własne, o ile więc spragnieni blasków – szukają ich wśród obcych. Potem rozlegają się narzekania, zgrzyty, potępienia i aplikuje się z rozczulającą dydaktyką: cudze chwalić – swego nie znacie...

Zasługa to pomniejszycieli olbrzymów.

[...]

Jest pomniejszenie – skutkiem krytycyzmu. Tego niech się obawiają słabi. Nasi krytycy zgoła nie są krytyczni, a nasi wielcy nie obawiają się analizy. Trzeba z całym naciskiem powtarzać, że Mickiewicz–Kraśiński–Słowacki nie są kresem rozwoju, nie wyczerpują wszystkich możliwości ducha człowieczego, kłócą się bardzo często z umysłem nowoczesnym. Ale są najwyższą granicą, do jakiej doszedł był Polak w XIX wieku. Wyższym jest XX – obyśmy mieli większych, a tym samym miarę większą. Tymczasem zoile⁵² nasi krytykują ze stanowiska zaścianka sprzed pół

⁵² Zoil – nadmiernie surowy, niesprawiedliwy krytyk literacki. Określenie pochodzi od starożytnego Zoilosa z Amfipolis.

wieku. Żaden z nich „krytykowanemu” do kolan nie dorósł umysłem swym poznawczym, a chce w otchłanie jego ducha spoglądać.

Sprowadzają ich tedy do własnej małości.

[...]

Jak najmniej czytamy wielkie dzieła o naszych poetach – jak najwięcej czytamy samychże poetów.

Omijajmy wydeptane przez mądrość szkolarską szlaki – zapuszczajmy się w podziemia dotąd przez zabobonnych omijane, przez słabe głowy przeklinane.

Równocześnie z romantykami polskimi czytamy wielkiego poetę obcego, potem – współczesnego polskiego; nic tak nie rozświeśla widnokręgów jak porównywanie Mickiewicza z Goethem⁵³, Słowackiego z... Ibsenem⁵⁴, Krasińskiego z Szekspirem⁵⁵ itd. Potem romantycy polscy dawni a współcześni: Wyspiański przeciwstawiony *Dziadom*⁵⁶, psalmy⁵⁷ Krasińskiego porównywane z hymnami Kasprowicza⁵⁸ uwypuklają odrębność każdej indywidualności i odrębność kilku generacji.

⁵³ Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) – niemiecki poeta przełomu XVIII i XIX wieku, wybitny przedstawiciel literatury niemieckiej.

⁵⁴ Henrik Johan Ibsen (1828–1906) – dramatopisarz norweski.

⁵⁵ William Shakespeare (1564–1616) – angielski poeta, dramaturg, aktor. Powszechnie uważany za jednego z najwybitniejszych pisarzy literatury angielskiej i reformatorów teatru.

⁵⁶ *Dziady* – dramat w czterech częściach napisany przez Adama Mickiewicza. Tutaj chodzi przede wszystkim o część III, której pierwodruk ukazał się w 1832 roku jako czwarty tom paryskiego wydania *Poezji*.

⁵⁷ Z. Krasiński [pseud. Spirydion Prawdzicki], *Psalmy przyszłości*, wyd. 2 (rozszerzone), Paryż 1948. Cykl zawierający pięć psalmów prezentujących konserwatywny program społeczno-polityczny dla Polski pod zaborami.

⁵⁸ Jan Kasprowicz (1860–1926) – polski poeta, dramaturg, krytyk literacki i tłumacz. *Hymny* (Warszawa 1921) ukazywały się jako

A zamiast niekończących się zbiorów anegdot i opowieści biograficznych korzystajmy z badań psychologii współczesnej i czytajmy myślicieli, filozofów prawdziwych, więc metafizyków obcych i swoich. Od każdego z nich więcej spłynie światła w otchłanie duchów wielkich i wyrażanych przez nie problemów bytu niż ze wszystkich badań naszych molów filologicznych, sędziów śledczych i reporterów biograficznych razem wziętych.

Podnośmy własne poziomy, prędzej w oczy wierzchołkom będziemy mogli zaglądać.

Wszystko inne jest – pomniejszaniem olbrzymów.

Kraków, lipiec 1905

pierwodruki na łamach czasopism w latach 1899, 1900 i 1901. To cykl najbardziej znanych wierszy poety, przedstawiający wewnętrzne rozdarcie twórcy i walkę między siłami dobra i zła w świecie.

Stanisław Windakiewicz⁵⁹
Prolegomena do *Pana Tadeusza*

[...] ⁶⁰ Mickiewicz podziwiał z dawna Waltera Scotta⁶¹ i bawiąc w Moskwie (1827), gorączkowo poświęcił się lekturze jego romansów (Kor. II. 147)⁶². Studia te miały się odbić na *Panu Tadeuszu*. Epopea nasza nosi wyraźnie ślady, że powstała w okresie panowania walterskotyzmu⁶³ w Europie. Mickiewicz jednak korzystał z powieści wielkiego Szkota

⁵⁹ Stanisław Windakiewicz (1863–1943) – historyk literatury polskiej.

⁶⁰ Z uwagi na rozległość szkicu opuszczono wybrane fragmenty, niewiążące się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

⁶¹ Walter Scott (1771–1832) – szkocki powieściopisarz i poeta okresu romantyzmu. Jego główną domeną były powieści historyczne.

⁶² A. Mickiewicz, *Korespondencja*, t. 2, Paryż–Lwów 1880, s. 147.

⁶³ Walterskotyzm – zespół cech powieści historycznej, powstałej z początkiem XIX wieku, nazwany tak od nazwiska Waltera Scotta, autora powieści *Rob Roy* (1818), *Ivanhoe* (1820), *Waverley* (1814). Utwory te cechowały się żywą akcją, obfitującą w przygody i dramatyczne momenty oraz troską o odtworzenie atmosfery przeszłości i dawnej obyczajowości (koloryt lokalny). Fikcyjna fabuła dotyczyła zwykle spraw romansowych. Na losy fikcyjnych bohaterów wpływały zawieruchy historii, ruchy polityczne, niwecząc ich osobiste plany. Powieść ta łączyła elementy tragiczne z komicznymi, fantastycznymi i nastrojowymi. Wywarła wielki wpływ na ukształtowanie powieści historycznej XIX wieku.

bardzo ostrożnie, przejmując z nich tylko pewne idee, pomysły, podobieństwa konstrukcyjne, wreszcie jakąś figurę plastyczną lub barwny moment, a unikając usilnie jaskrawych reminiscencji. Chodziło mu o wzmocnienie i urozmaicenie kanwy swej epopei, o wzorowanie swej treści na internacjonalnej tradycji, o napisanie dzieła w duchu współczesnej sztuki, a nie o jakiekolwiek ułatwienie twórczej pracy. Wszystko, cokolwiek przejął Mickiewicz z całej literatury świata, zostało podporządkowane jego własnemu celowi i pomysłowi; dopełnia i uzupełnia jego zamiar oryginalny, a w najmniejszej mierze go nie psuje. Jest to swobodne przebieranie w materiałach twórczych nagromadzonych przez stulecia, właściwe wszystkim wielkim autorom: Szekspirowi, Cervantesowi⁶⁴, Molierowi⁶⁵, Goethemu itd.

Mickiewicz na powieściach Scotta wzorował zarówno rozkład swego dzieła, jak intrygę powieści⁶⁶. Co do rozkładu *Pan Tadeusz* jest szczególnie zbliżony do nadzwyczaj ciekawej powieści *The Pirate*⁶⁷, osnutej na obyczajach Wysp Szetlandzkich (1822). Najbardziej interesującą częścią tej powieści jest szeroki, w 12 rozdziałach przeprowadzony, opis kilkudniowego przyjęcia na św. Jana u Magnusa Troila, patriarchy tych wysp w Burgh-Westra. Przyjęcie to zostało urozmaicone ucztami, tańcami, polowaniami i zabawami, które całe życie i ciekawsze typy

⁶⁴ Miguel de Cervantes y Saavedra (1547–1616) – renesansowy pisarz hiszpański, najlepiej znany jako autor powieści *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (*Przemyslny szlachcic Don Kichote z Manczy*).

⁶⁵ Molière, pol. również Molier, właśc. Jean Baptiste Poquelin (1622–1673) – francuski komediopisarz.

⁶⁶ Nowa redakcja ustępu z dzieła *Walter Scott i Lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romant.* Kraków 1914, s. 27–44 [przyp. – S.W.].

⁶⁷ Powieść Waltera Scotta wydana w 1822 roku w Edynburgu.

wyspiarzy poznać pozwalają. Pierwszego dnia odbywa się w Burgh-Westra uczta okazała, uprzejmiona piciem i obszernymi rozprawami gości, po czym odbywają się popisy muzyków. Opis drugiego dnia na razie pomijamy. Uroczystości przeciągają się do trzeciego dnia i wtedy goście są przytomni wyjazdowi rybaków na letni połów ryb na dalekie morze. Tego dnia wieczór część gości już się żegna, a czwartego dnia wszyscy się rozjeżdżają i uroczystość się kończy (ch.⁶⁸ XII–XXIII).

Ten układ przypomina bardzo układ *Pana Tadeusza*, który w swej głównej partii nic innego nie przedstawia jak kilkudniowe zabawy towarzystwa, które zjechało się u Sędziego na sądy graniczne. Biorąc na uwagę wartość powieści Scotta i naszego *Pana Tadeusza*, miałyby się ochotę najuroczyściej temu podobieństwu zaprzeczyć. Tymczasem mamy opis dnia drugiego, który stosunek Mickiewicza do Scotta na zawsze utrwalił. Nazajutrz goście Magnusa Troila coś się nudzili, ospałość towarzystwa (*the ennui of the morning meal*⁶⁹) w żaden sposób nie można było usunąć, wtem dano znać, że morze na brzeg wieloryba wyrzuciło i wszyscy się rozbudzili i na polowanie ruszyli. „With haste in his step, fire in his eye... Eric Scambester came to announce to the company, that there was a whale on shore”⁷⁰. Toż w *Panu Tadeuszu* drugiego dnia podczas nudnego obiadu:

Przerwał nareszcie nudny tok obiadowania
Gość niespodziany. Szybko wpadając gajowy,

⁶⁸ Chapter (ang.) – rozdział.

⁶⁹ *The ennui of the morning meal* (ang.) – nuda porannego posiłku.

⁷⁰ Ch. XVII, str. 180 w wyd. Everyman's Library, do którego w ogóle wszystkie nasze cytaty z Scotta się odnoszą [przyp. – S.W.]. Tłumaczenie cytatu: „Z pośpiechem w krokach, z ogniem w oku... Eric Scambester przyszedł ogłosić kompanom, że na brzegu jest wieloryb”.

Nie zważał nawet, że czas właśnie obiadowy...
Ku niemu oczy całe zwróciło zebranie,
On odetchnąwszy nieco, rzekł: Niedźwiedź Mospanie.
III. 729–736.

Po czym wszyscy gotują się na to polowanie. Jest to zastanawiająca reminiscencja z tej powieści w *Panu Tadeuszu*. U Scotta Magnus Troil obejmuje przewodnictwo polowania, młody Mertoun przy nim się naraża jak Tadeusz Mickiewicza – tylko że wieloryb Scotta uciekł, a nasz niedźwiedź został zabity.

[...]

Drugą powieścią Scotta, która na układ *Pana Tadeusza* wpłynęła, był *Waverley* (1814). Nie jest to powieść osobnika i przygód okolicznościowych, ale przedstawienie skomplikowanej historii możnej rodziny, złączonej z dziejami swego hrabstwa i oparte o tło dziejów całej rodziny i studium miejscowej tradycji. Stryj i opiekun bohatera, Everard, i ojciec jego, nieposiadający baronostwa, zastanawiają się głęboko nad kierunkiem wychowania i karierą Edwarda, przyszłego spadkobiercy tytułu i własności rodu Waverleyów (ch. III–IV, str. 73–96).

My plan requires, powiada Scott, that I should explain the motives on which its action proceeded; and these motives necessarily arose from the feelings, prejudices and parties, of the times⁷¹ (str. 89).

⁷¹ W przekładzie Teresy Świdorskiej: „Plan mój wymaga, bym wytłumaczył pobudki, z których jej akcja wypływa; te zaś pobudki miały swe źródło w uczuciach, uprzedzeniach i poglądach politycznych owych czasów” (W. Scott, *Waverley czyli sześćdziesiąt lat temu*, przeł. T. Świdorska, Warszawa 1984, s. 27).

Względy te warunkują także ściśle treść *Pana Tadeusza*. Gdy młody Edward Waverley wyjeżdża do wojska, żegnają go uroczyście, dając mu rozmaite upomnienia, stryj, nauczyciel i ciotka (ch. VI, str. 90, 94, 96). Toż i Tadeuszowi przy wyjeździe do wojsk Księstwa Warszawskiego nie szczędzą upomnień i podarunków stryj, ojciec i jego przyszła narzeczona Zosia. X, 256–342, 423–436.

[...]

Powieści Scotta wywarły wpływ nie tylko na układ, ale zarazem na treść *Pana Tadeusza*. W *Waverleyu* znajdujemy historię erotyczną, rozgrywającą się na dworze bezdzietnego a bogatego stryja. Podobna fabuła stanowi także częściową treść *Rob Roya* (1817) i ta powieść zapewne w wydatny sposób na ukształtowanie treści *Pana Tadeusza* wpłynęła. Podobieństwo intrygi w tych dwu utworach jest zdumiewiające. Młody Francis Osbaldistone przyjeżdża z Londynu na dwór stryja Hildebranda w Northumbrii i poznaje naprzód ładną kuzynkę, z którą miał się ożenić. Po przybyciu jego następuje zaraz uroczysty obiad familijny. To zupełnie jak gdyby początek *Pana Tadeusza*. Diana była przeznaczona jednemu z Osbaldistonów układem rodzinnym na żonę. Rodzina jej skompromitowana politycznie, przełała resztki majątków na Osbaldistonów i stąd Diana u nich się wychowywała i czekała tam na męża jak Zosia na dworze soplicowskim. Opiekował się nią tajemniczy zakonnik katolicki Father Vaughan, który był jej własnym ojcem, skompromitowanym politycznie, i stąd w tej szacie ukrywający się przed władzą i prowadzący dalszą agitację na rzecz gotującego się powstania szkockiego 1715 r. Będzie to z pewnymi zmianami ksiądz Robak. Czy Mickiewicz korzystał z *Rob Roya* przy układaniu *Pana Tadeusza*, trudno frazeologią udowodnić. W powieści jednak znajduje się kilka momentów, które by taki wniosek uprawniały, mianowicie zacięniowanie sytuacji Diany jako przebywającej na dworze Osbaldistonów na

mocy układu familijnego i zacieranie osoby Vaughana jako tajnego agenta gotującego się⁷² powstania.

Badając powieści Scotta w celu wykrycia stosunku do nich Mickiewicza, można zauważyć także innego rodzaju zależności, które to studium w zajmujący sposób uzupełniają. Scott z predylekcją uprawiając zawikłaną fabułę, rozwiązywał często jej sploty przez spowiedź na łożu śmierci ważnych czasem kierowniczych figur, które czynił jedynymi posiadaczami tajemniczej historii swych bohaterów. Taką osobistością kierowniczą ze spowiedzią na końcu posłużył się także Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* i tym złożył niezawodne świadectwo, że fabułę naszej epopei wystudiował na metodzie powieściowej Scotta⁷³.

[...]

⁷² Gotujące się – dawn. przygotowujące się, przygotowywane.

⁷³ Dibelius, *Englische Romankunst*, Berlin 1910, [t.] II, [s.] 182 [przyp. – S.W.].

Andrzej Niemojewski⁷⁴

Metoda analityczna Windakiewicza

Ukazała się nowa książka Windakiewicza *Prolegomena do „Pana Tadeusza”*⁷⁵. Ponieważ książka ta może wywrzeć wpływ na wykłady literatury w naszych uniwersytetach i szkołach ze względu na stanowisko i zasługi autora, musimy poświęcić jej baczną uwagę.

Windakiewicz powiada w przedmowie, że zwróciwszy się ku „studiom analitycznym”, postanowił tą „metodą” opracować *Pana Tadeusza*.

Powiedziałem sobie, pisze, że póki *Pan Tadeusz* w ten sposób nie zostanie oceniony, póty studia analityczne u nas się nie przyjmą. Pracę nad *Panem Tadeuszem* uważałem prawie za probierz tej metody⁷⁶.

Gdy występuje się z metodą nową, której przyjęcie się jest pożądane, należałoby przede wszystkim wyłożyć ją szczegółowo, dając jej ujęcie teoretyczne. Tego Windakiewicz nie zrobił, a przeto skazał nas na dociekanie dwóch

⁷⁴ Andrzej Jan Niemojewski (1864–1921) – poeta, pisarz i publicysta.

⁷⁵ S. Windakiewicz, *Prolegomena do „Pana Tadeusza”*, Kraków 1918 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 113–118).

⁷⁶ *Ibidem*, s. 1.

rzeczy: 1) zbadanie według jego własnej książki, co nazywa metodą analityczną, 2) jak ją stosuje.

Windakiewicz stawia nas tedy w położeniu trudnym. Albowiem zniewala nas do dania odpowiedzi na te pytania i do oceny jego książki wedle naszego własnego określenia jego metody.

Jeżeli krytyka literacka stać ma na poziomie naukowości, musimy od niej wymagać, aby nam przede wszystkim określiła swe stanowisko teoretyczne. Wyrażenia takie jak „studia analityczne” albo „metoda analityczna” da się pojmować bardzo rozmaicie. A jeżeli samo już pojmowanie takich studiów i takiej metody może być rozmaite, to cóż mówić o stosowaniu?

Windakiewicz, rozbierając jakiś ustęp z *Pana Tadeusza*, zestawia go np. z jakimś ustępem *Hermana i Doroty*⁷⁷ Goethego. Uczyniwszy to, stara się wykazać, że Mickiewicz napisał go pod wpływem Goethego.

W tej chwili w umyśle naszym powstaje mniemanie, że Goethe jest mistrzem, a Mickiewicz uczniem. Goethe rośnie w naszych oczach, a Mickiewicz maleje.

Oto byłby w danym wypadku skutek owej metody analitycznej i jej stosowania.

Tymczasem wedle naszego pojmowania takiej metody i jej stosowania należałoby iść dalej i pytać, czy czasem Goethe nie miał przed oczami jakiego wzoru. Następnie czy ów wzór nie jest także tworem pochodnym. Lecz Windakiewicz nie stawia sobie takich pytań. Analiza jego tak daleko nie sięga. Toteż nie możemy nazwać takiej metody analityczną i przyznać jej cechy nowości. Jest to raczej doskonale nam znany stary, prokuratorski sposób pomawiania poetów polskich o wzorowanie się na wielkościach zagranicznych. Sposób ten wydał owoce godne

⁷⁷ *Herman i Dorota* – poemat idylliczny opublikowany w 1798 roku w Berlinie.

pożałowania, gdyż uczył lekceważyć twórczość swoją, podrywał wiarę w jej oryginalność i nastrajał służalczo względem wszystkiego, co jest zagraniczne.

Gdyby zaś metoda analityczna była stosowana logicznie, konsekwentnie i sprawiedliwie, doszlibyśmy może do zgoda innych wyników nie tylko pod względem rzetelnego rozeznawania wartości twórczej swojej i obcej, ale także pod względem teoretycznym.

I tak śmierć Longinusa⁷⁸ przypomina nam śmierć Rolanda⁷⁹, a śmierć Rolanda śmierć Świętego Sebastiana⁸⁰. Rozpatrując tedy śmierć Rolanda i Longinusa, tak do siebie podobne, a jednak tak różne, postrzegamy jedno: temat tradycyjny. Jest to w sztuce i literaturze fakt wagi pierwszorzędnej. Do takich tematów tradycyjnych, historycznych, wielkich należą w malarstwie wszystkie sceny z życia Jezusa, więc ucieczka do Egiptu, ukrzyżowanie, wniebowstąpienie. Najsławniejsi malarze opracowywali owe tematy, rywalizując ze sobą, kto je opracuje wspa-
nialej.

⁷⁸ Longinus Podbięta – bohater *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza; zginął od strzał w walce z Tatarami pod Zbarazem. Umierając, odmawiał Litanię do Najświętszej Marii Panny. Scena jego śmierci kończy się wniebowzięciem duszy.

⁷⁹ Roland – frankijski hrabia, zginął podczas walk z plemionami baskijskimi, według legendy poległ w Hiszpanii podczas bitwy z Saracenami; bohater średniowiecznej *Pieśni o Rolandzie*, w której umarł od ran zadanych strzałami, z modlitwą na ustach. Jego duszę zabrali do nieba aniołowie.

⁸⁰ Św. Sebastian – rzymski męczennik chrześcijański, święty Kościoła katolickiego i prawosławnego, żył w III wieku, stanął w obronie chrześcijan, za co poniósł śmierć przywiązany do drzewa i przeszyty strzałami. Postaci Longinusa, Rolanda i św. Sebastiana łączy motyw wiary i ofiarniczej śmierci (na ewangeliczny wzór Jezusa – pokornego baranka), dopełnionej nadprzyrodzonymi znakami.

Godzimy się na to, że przed Homerem⁸¹ istnieli poeci i że on także opierał się na tradycjach. W Goethego sielance *Herman i Dorota* rozeznajemy również ich podzięk. To samo w *Panu Tadeuszu*. Ale to trzeba nazwać kultem tradycji, a nie reminiscencją. Albowiem reminiscencja uchodzi w twórczości za objaw ujemny, zaś tradycja za objaw dodatni. Wielki poeta zawsze nawiązuje nić tradycji, opiera się na dawności, modernizuje akord, jak powiedział do autora tych słów teoretyk i kompozytor Zygmunt Noskowski⁸². Przykład powyższy świadczy dostatecznie, jak jest rzeczą niezbędną dokładne określenie metody, abyśmy przymiotów nie brali za przywary.

Następnie musimy poznać wieczyste źródło życia, z którego wszyscy czerpią, gdyż nieznanomość tego źródła mogłaby nas naprowadzić na błędne mniemanie, że poeci czerpali wzajemnie z siebie, nie zaś niezależnie od siebie z źródła wspólnego i dla wszystkich dostępnego.

[...] ⁸³

Któż z nas nie widział na wsi czy to matki, czy siostry, czy oprzątki⁸⁴, do których, gdy z ziarnem w kobiałce lub w fartuchu ukazywały się na progu, zlatywało ze wszystkich stron z piskiem i wrzawą wszelakie ptactwo podwórzowe, a nawet z dala zbliżały się wróble, przez inne ptaki natychmiast odpędzane? Mickiewicz opisuje w *Panu Tadeuszu* Zosię właśnie w takiej chwili. Winda-kiewiczowi nie przypomina się jednak życie wiejskie, ale

⁸¹ Homer (VIII w. p.n.e.) – grecki pieśniarz wędrowny, ojciec poezji epickiej, autor *Iliady* i *Odysei*.

⁸² Zygmunt Noskowski (1846–1909) – polski kompozytor, dyrygent i pedagog.

⁸³ Z uwagi na rozległość szkicu opuszczono wybrane fragmenty, niewiążące się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

⁸⁴ Oprzątko – kobieta zajmująca się oprzątkaniem, obrządzaniem, doglądaniem inwentarza.

sielanka z roku 1787 Bernardina de Saint-Pierre⁸⁵ *Paul et Virginie* i zalicza tę sielankę do „wpływów” wywartych na Mickiewicza podczas pisania *Pana Tadeusza*. A skąd czerpał Bernardin de Saint-Pierre? Czy tylko pisarz zagraniczny ma odwagę brać wprost z życia, a pisarz polski nie śmiałyby nigdy? Tak bywa wprawdzie w niektórych sferach naukowych, że szanujący się profesor nie odważyłby się zająć kwestią, która nie została jeszcze przez naukę zagraniczną wprowadzona do świątyni wiedzy. Ale tak nie było z Mickiewiczem. Aczkolwiek żadna wielkość zagraniczna jego czasów nie ważyła się na epopeję, on się ważył i stworzył arcydzieło, obskubywane z wawrzynów oryginalności przez naszą własną krytykę. Czyż wobec takiego przykładu jak powyższy nie mamy prawa domagać się ścisłego określenia metody analitycznej i jej stosowania?

Niektóre zestawienia Windakiewicza doprowadzają nas raczej do stwierdzenia absolutnej inkongruencji⁸⁶ miast⁸⁷ pochodności.

[...]

Ale sięgnijmy do przykładu pomięszania reminiscencji z tradycją.

W *Odysei* dwa orły krążą nad miastem i rzucają się na siebie. Począyna się między nimi walka. Ludność wyciąga z tego wróżbę, jak to było we zwyczaju religijnym. Ale Eurymachos⁸⁸ drwi z tej wróżby. Jak rzecz się przedstawia w *Panu Tadeuszu*? Czeladź siedzi w święto przed domem

⁸⁵ Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737–1814) – francuski pisarz, podróżnik i przyrodnik, przyjaciel i uczeń Jeana-Jacques’a Rousseau, z którym łączyło go negatywne nastawienie do cywilizacji i apoteoza życia na łonie natury.

⁸⁶ Inkongruencja – brak zgodności.

⁸⁷ Miast – dawn. zamiast.

⁸⁸ Eurymachos – postać z *Odysei* Homera, jeden z towarzyszy Odyszeusza.

i pije miód, aż tu „pęc”, pada z poddasza dwóch wróblów. Biją się. Oba samcy stare. Jeden miał podgardle szare, drugi czarne. Ludzie śmieją się i mówią: o, ten Horeszko, a ten Soplica! Tu Windakiewicz przerywa zestawienie. Ale właśnie należało dalej teksty zestawić ze sobą. Bo gdy wróbel szary był na górze, wołano: „Wiwat Soplica, pfe Horeszki tchórze”, a gdy spadał, wołali: „Popraw się Soplica, nie daj się magnatowi, to wstyd dla szlachcica”. Nagle przypada Zosia, nakrywa wróble ręką: lecz ptaki tak się zawzięły, że były się jeszcze pod jej dłonią, aż leciało pierze.

Godzimy się na to, że istnieje związek pomiędzy orłami *Odysei* a wróblami *Pana Tadeusza*. Ale to nie jest „reminiscencja”. To jest świadoma siebie t r a d y c j a. Mickiewicz rywalizuje tu z Homerem, jak mistrze odrodzenia rywalizowali ze sobą, kto lepiej i oryginalniej opracuje jakąś scenę biblijną. Z reminiscencją spotykamy się wtedy, gdy czytając jakiegoś autora, z przykrością przypominamy sobie innego, którego ten naśladuje. Tak przypomina się nam nieraz Szekspir, gdy czytamy Słowackiego, przy czym pierwowzór stoi niesłuchanie wyżej od naśladownictwa. Ale z tradycją mamy do czynienia wtedy, gdy postrzegamy ten sam temat, lecz całkiem odrębnie traktowany. Daje to artystyczną rozkosz, a nie uczucie przykre. Metoda analityczna musi tedy odróżniać tożsamość tematu od reminiscencji.

W ten sposób moglibyśmy zakwestionować cały szereg innych zestawień nader pracowitych Windakiewicza. Ale przejdź musimy do innej sprawy.

[...]

Jednym z podstawowych błędów naszej krytyki jest rozpatrywanie dzieł ze stanowiska ich genezy. Studia nad genezą Ewangelii doprowadziły krytykę biblijną do zboczeń horrendalnych. Takież studia nad genezą *Pana Tadeusza* doprowadzają do zboczeń naszą krytykę literacką, która nie umiając zająć się samym dziełem, zajmuje

się listami owoczesnymi⁸⁹ o tych dziełach. Windakiewicz stawia sobie pytanie: „Czy Mickiewicz zasiadł do pisania *Pana Tadeusza* z dojrzałym stanowieniem skończenia?”. Brzmi to tak, jak gdyby w jakimś domu szeptano po kątach: „Czy ów młody człowiek zjawił się u nas z dojrzałym postanowieniem starania się o rękę naszej Mani?”. Mówić o „dojrzałych” postanowieniach w dziedzinie natchnień poetyckich może tylko człowiek, nie mający najmniejszego pojęcia o pędzie twórczym, który porywa poetę. A gdy pęd minie, nie pomoże „najdojrzałsze” postanowienie. Wyjdzie rzecz martwa, ale nie arcydzieło.

[...]

Naród uwielbił Mickiewicza bez krytyków, a nawet nieraz wbrew krytykom. Kto istotnie zapoznał się z historią krytyki *Pana Tadeusza* od pierwszych jej popisów, ten dojdzie do wniosku, że krytyka ustępowała jedynie pod naporem opinii publicznej. Zachodzi doprawdy zdumiewająca dysproporcja pomiędzy sumą piękna, wyczuta w dziełach Mickiewicza przez publiczność, a wysileniami krytyków, aby część bodaj tej olbrzymiej sumy obliczyć i ująć w jakiś ład teoretyczny. Krytyka literacka stoi jeszcze tak nisko, iż niemal nie zasługuje na nazwę nauki, a w każdym razie nie może się mierzyć ze swą siostrą, historią literatury. Toteż Windakiewicz innym się nam wydaje jako historyk, a innym jako krytyk. Gdy jako historyk rzeczywiście mocen⁹⁰ jest nas pouczyć, jako krytyk wywiera wrażenie człowieka obracającego się w obcej dla siebie dziedzinie.

Można było swego czasu, kiedy jeszcze jako młodzieńcy chodziliśmy do szkoły, kuć do egzaminu wykład niedołączny jakiegoś profesorzyny o pochodzeniu *Pana Tadeusza* od *Hermana i Doroty*, co nam obrzydzało literaturę

⁸⁹ Owoczesny – dawn. ówczesny.

⁹⁰ Mocen – dawn. mocny, jest w stanie, ma prawo.

i co sprawiło, że dopiero zerwawszy z krytyką, mogliśmy ją znowu pokochać. Ale dziś, gdy sielanka Goethego spadła do rzędu mnóstwa tego rodzaju sielanek, a epopeja Mickiewicza uniosła się do wyżyn nielicznego rzędu eposów, jest wprost czymś karykaturalnym powtarzać mniemania tak przestarzałe. Sztuczny heksametr Goethego jest szczudłem w porównaniu z takim skrzydłem jak aleksandryn Mickiewicza. Gdy sielanka Goethego z każdym dziesięcioleciem traci na świeżości, w samym narodzie niemieckim zupełnie zdystansowana przez *Fausta*⁹¹, który tam zajął miejsce pierwszego arcydzieła narodowego, *Pan Tadeusz* równocześnie zyskuje na światłości i wyrósł na nasze pierwsze arcydzieło narodowe. O sielance Goethego, znanej wszystkim narodom ucywilizowanym, świat już wie wszystko, co miał wiedzieć, przy czym mówi po cichu: „Ich ehre sie doch ohn’ Verlangen”⁹². O epopei Mickiewicza dowie się dopiero wtedy, gdy zajmiemy inne stanowisko polityczne i gdy trzeba będzie bliżej się nam przypatrzeć.

*

Niechaj wielce zasłużony i czcigodny profesor Winda-kiewicz raczy uważać niniejszy artykuł za dyskusję akademicką. Siła ataku naszego może być dla niego tylko zaszczytna, gdyż odpowiada sile jego stanowiska i autorytetu. W świecie akademickości urzędowej trudno zdobyć się na taką szczerość. Spotyka się ją w pismach

⁹¹ *Faust* – dramat Johanna Wolfganga von Goethego. Powstał w latach 1773–1832, wydany został w 1833 roku, już po śmierci autora. Uznawany jest za jego najwybitniejsze dzieło.

⁹² *Ich ehre sie doch ohne Verlangen* (niem.) – Szanuję ją, ale nie pożądam.

niezależnych. Ale rozsądne pisma niezależne orientują się w znaczeniu akademickości urzędowej, gdyż wiedzą, jaką potęgą jest organizacja i jak jest w pracy naukowej potrzebna. Nie pragniemy też, aby krytyka nasza *Prolegomenów* miała w jakikolwiek sposób cień rzucić na inne prace zasłużonego i cenionego badacza. Wyraźnie i kategorycznie zastrzegamy się przeciw temu. Takie zastrzeżenie jest konieczne, gdyż leży to w naturze ludzkiej, iż przeczytawszy taki artykuł, mówi: „A to skrytykował Windakiewicza”, gdy powinno się było powiedzieć: „A to skrytykował pewne mniemania Windakiewicza w pewnej jego książce”. Czujemy się tym bardziej w obowiązku to zaznaczyć, że ogół nasz, dziesiątkami lat odcięty granicą nieprzemakalną od Krakowa, nie jest należycie powiadomiony o sumiennej, pracowitej i oddanej nauce działalności takich właśnie badaczy jak Windakiewicz.

W.[ładysław] Jabłonowski⁹³

[rec.] St. Windakiewicz, *Prolegomena*
do „*Pana Tadeusza*”, Kraków 1918 r. Nakładem
Księgarni G. Gebethnera i S-ki. Str. 226

Profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego S. Windakiewicz, zasłużony badacz dziejów literatury polskiej (autor cennych prac o początkach teatru w Polsce, o Polakach studiujących w Padwie i w innych) ogłosił świeżo pracę o arcydziele Mickiewicza, w której – mówimy to szczerze, bez chęci uwłaczania powadze naukowej szanowanego profesora – zgrzeszył nadmiarem erudycji, tym razem jałowej, mało przyczyniającej się do należytego wyjaśnienia genezy utworu Mickiewiczowskiego. Książkę całą należałoby napisać, żeby wykazać bezużyteczność bogatej erudycji autora, dość jednak będzie paru przytoczeń, by dać o tym właściwe pojęcie. Prof. Windakiewicz, stwierdzivszy na początku, że Mickiewicz wśród tworzenia *Pana Tadeusza* doznawał wielu wątpliwości (które odnosiły się zarówno do całości, jak i do części, zarówno do formy, jak układu itp.), zapytuje następnie: czy treść tego dzieła Mickiewicz z góry przysposobił? Co z Polski wywiózł, a co za granicą dodał? Co było owocem rutyny literackiej, a co doświadczenia życiowego? W ogóle z jakich uchwytynych problemów kompozytorskich powstała nasza narodowa epepea? Na powyższe pytania sz. autor odpowiada w taki sposób, że zwyczajny wielbiciel *Pana Tadeusza*,

⁹³ Władysław Jabłonowski (1865–1956) – krytyk literacki, nowelista.

zachwycający się bijącą zewsząd świeżością i oryginalnością tego utworu, prawdą i swojskością życia tam zawartego oraz genialną prostotą jego ujęcia – po przeczytaniu wywodów uczonego badacza zwątpi o tym wszystkim i gotów jest uwierzyć, że jest to „owoc” przede wszystkim rutyny literackiej, rzecz prawdziwie „z góry przysposobiona”, nie stworzona rozpędem i wysiłkiem samoistnym ducha twórczego, lecz opracowana na podstawie skrętnie i celowo przez długie lata zbieranych materiałów, uzależniona od wzorów rozmaitych; rzecz – przypominająca wciąż to lub owo, co się znajduje w całej niemal literaturze świata, poprzedzającej zjawienie się *Pana Tadeusza*.

A jak tu nie zachwiać się w wierze swojej, kiedy poważny badacz na to wszystko ma dowody i dokumentalnie stwierdza, kogo i gdzie Mickiewicz w arcydziele swoim przypomina, z jakich źródeł czerpał. A ze sposobu, w jaki sz. profesor rzeczy przedstawia, okazuje się, że czerpał jakby świadomie, wcale się tym nie krępując, mając, że tak powiem, wszelkie wzory i źródła pod ręką w chwili pisania *Pana Tadeusza*. I na tym właśnie polega błędność metody badacza, że na to wychodzi w jego przedstawieniu procesu twórczego Mickiewicza. Przykłady najlepiej scharakteryzują metodę prof. Windakiewicza. W trakcie pisania *Pana Tadeusza* – Mickiewicz, podług⁹⁴ krytyka, zwrócił się do literatury polskiej, aby z niej zaczerpnąć wskazówek co do fabuły powieściowej i bohaterów zamierzonego „poematu szlacheckiego”.

[...] ⁹⁵

Prof. Windakiewicz jest sam tak przesycony reminiscencjami literackimi, że nie może, analizując utwór Mickiewicza, kroku zrobić bez narzucenia ich autorowi *Pana*

⁹⁴ Podług – dawn. według.

⁹⁵ Z uwagi na rozległość szkicu opuszczono wybrane fragmenty, niewiążące się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

Tadeusza, stąd też dopatruje się wciąż analogii i wzorowania się tam, gdzie Mickiewicz jak najbardziej czerpie z siebie samego albo z życia bezpośredniego. Nawet opisu powrotu była o zachodzie słońca – rzeczy tak typowej dla życia wiejskiego – nie mógł podarować Mickiewiczowi prof. Windakiewicz, gdyż powiada, że do tego mógł się mu przydać *Żywot szlachcica na wsi*, poety XVI w., Jędrzeja Zbylitowskiego⁹⁶.

A teraz, jak wpłynęła literatura obca na powstanie *Pana Tadeusza*? Sz. profesor uzależnia poemat Mickiewicza nie tylko od takich arcydzieł sielankowych, jak *Herman i Dorota* Goethego i *Paweł i Wirginia*⁹⁷ Bernardina de Saint-Pierre’a, ale i od masy innych mniej znanych utworów tego rodzaju. Nie chodzi tu tylko o ton ogólny, nastrój bądź te lub inne podobieństwa postaci głównych oraz kompozycji, lecz i o szczegóły.

Tak na przykład: opis ubrania Luizy (z sielanki I.H. Vossa⁹⁸ *Luiza*) znalazł echo w opisie ubrania Zosi; towarzyska rozrywka zbierania poziomek – jest analogiczną sceną do grzybobrania w *Panu Tadeuszu*; podwieczorek wiejski w polu na murawie, poprzedzony zajęciem gotowania kawy – jest podobną sceną rodzajową jak śniadanie myśliwskie i gotowanie bigosu w *Panu Tadeuszu*. Koncert muzyki wiejskiej na weselu Luizy – jak analogiczny do koncertu Jankiela na zaręczynach Zosi itp. Ależ na Boga! – tego rodzaju szalona erudycja może do rozpacz doprowadzić! Nie przeczymy, że są analogie, ale po cóż

⁹⁶ Chodzi o Andrzeja Zbylitowskiego (1565–1608), polskiego poetę, panegirystę i tłumacza, autora poematów i sielanek, i jego utwór *Żywot szlachcica we wsi* z 1597 roku.

⁹⁷ *Paweł i Wirginia* – powieść opublikowana w 1788 roku.

⁹⁸ Johann Heinrich Voss (1751–1826) – niemiecki klasycysta i poeta, znany głównie z przekładu na język niemiecki *Iliady* i *Odysei* Homera. Jego idylla *Luiza* (1795) zainspirowała Goethego do napisania poematu *Herman i Dorota*.

Mickiewiczowi potrzebne były reminiscencje literackie „zbierania poziomek”, „gotowania kawy”, przymierzania sukni Luizy itp., kiedy on opisywał grzybobranie, gotowanie bigosu itp., sceny tak nieodłączne od życia na Litwie, na które patrzył wzrokiem własnym i w czym często sam brał udział? Po cóż wspomnienie stroju Luizy, jakby nasze dziewczęta wiejskie wcale się nie ubierały, nie stroiły, a na ich zaręczynach nie przygrywała ta lub inna muzyka?

Oto jak bezzyciową, papierową może stać się erudycja! O wiele słuszniej wskazuje prof. Windakiewicz na zależność arcydzieła poezji naszej od *Iliady* Homera np., a zwłaszcza utworów powieściowych Waltera Scotta, skąd, jak się okazuje, imaginacja Mickiewicza mogła odbierać natchnienia i bodźca przy stwarzaniu niektórych postaci i obmyślaniu sytuacji.

I tu jednak sz. profesor zbyt ni nacisk kładzie na wpływy literackie, pomijając decydujące o osobach i sytuacjach *Pana Tadeusza* wpływy życia bezpośredniego – twierdząc np., że fabułę epopei swojej osnuł Mickiewicz na fabule *Łucja z Lammermooru*⁹⁹ Scotta. Jakby mało było u nas zaciętych sporów pomiędzy „odwiecznymi karmazynami”¹⁰⁰ a parweniuszami, mało przywiązanych sług (w rodzaju Klucznika) do swoich panów itp., żeby tego wszystkiego nie można było pomyśleć i stworzyć bez pomocy szkockiego – czy innego – powieściopisarza. Jeżeli jednak

⁹⁹ Chodzi zapewne o *Narzeczoną z Lammermoor* (*The bride of Lammermoor*) – powieść historyczną Waltera Scotta wydaną w 1819 roku w Edynburgu. *Łucja z Lammermooru* (*Lucia di Lammermoor*) to opera tragiczna z 1835 roku z muzyką Gaetana Donizettiego i librettem Salvatora Cammarano, opartym na powieści Waltera Scotta *Narzeczoną z Lammermoor*. O *Łucji z Lammermooru* Scotta pisał też Windakiewicz (*Prolegomena...*, s. 155).

¹⁰⁰ Karmazyn – w dawnej Polsce: szlachcic, któremu przysługiwało prawo noszenia karmazynowego (czerwonego) żupana; magnat.

zależność Mickiewicza od niektórych obcych wzorów jest w istocie widoczną, jeśli istnieją podobieństwa fabuły, postaci, sytuacji itp. pomiędzy jego utworem i wieloma arcydziełami literatury wszechświatowej, to nasamcierw¹⁰¹ wypływać może to stąd, że na pewnym poziomie cywilizacyjnym życie ludzi należących do różnych społeczeństw wytwarza podobne do siebie typy i sytuacje, następnie, że są zagadnienia odwieczne (miłość, nienawiść, śmierć, zemsta itp.), na które pokrewne charaktery i temperamenty umysłowe i etyczne reagują w sposób podobny – w końcu, że w twórczości poetyckiej nieuniknionym jest oddziaływanie tradycji literackiej (kształtowanie się rodzajów, ciągłość pewnych upodobań itp.).

Podobieństwa, analogie pomiędzy utworami – zwłaszcza twórców genialnych – powstają na drodze naturalnej, najczęściej bezwiednej, i tu, żeby być podobnym do kogoś, nie trzeba się „przysposabiać” z góry, jak powiada prof. Windakiewicz, nie trzeba pisać sielankę, „studiować wszystkie najgłośniejsze i najlepiej udane poematy sielankowe swego czasu”¹⁰² (prof. twierdzi, że Mickiewicz to robił przed zabraniem się do *Pana Tadeusza*). Prof. Windakiewicz w zakończeniu swojej pracy powiada:

Szczegółowa analiza *Pana Tadeusza* przekonała nas, że zarówno strona rzeczowa, jak artystyczna tego poematu kosztowała Mickiewicza wiele zachodu (213 str.).

W istocie tak było, nie był to wszakże ten „zachód”, o jakim Sz. prof. starał się nas przekonać. *Pan Tadeusz* kosztował Mickiewicza bardzo wiele, materiały do niego zbierał on długo, przedtem nim się zrodziła w nim myśl napisania podobnego poematu; zbierał wciąż

¹⁰¹ Nasamcierw – najsamcierw, najpierw.

¹⁰² S. Windakiewicz, *Prolegomena...*, s. 169.

w duchu swoim najistotniejszą treść tego cudownego dzieła, jak może tylko zbierać ktoś wszczepiony w Ojczyzny łono. Już dawno na to wszystko rzucił światło właściwe Zygmunt Wasilewski¹⁰³ w wybornym studium *Psychologia pomysłu „Pana Tadeusza”* (p. książkę *Śladami Mickiewicza*¹⁰⁴). Czytamy tam:

Na *Pana Tadeusza* złożyła się cała młodość poety, nie tylko poznawczy, ale i bohaterski wysiłek całego, życia, skierowany ku przeniknięciu własnym sercem zbiorowego ducha Ojczyzny¹⁰⁵.

Oto w jaki sposób „przysposabiał” się Mickiewicz do tworzenia swojego „poematu szlacheckiego” – na długo przed tym, nim zabrał się do jego napisania...

¹⁰³ Zygmunt Wasilewski (1865–1948) – polski publicysta, krytyk, regionalista.

¹⁰⁴ Z. Wasilewski, *Śladami Mickiewicza. Szkice i przyczynki do dziejów romantyzmu*, Lwów 1905.

¹⁰⁵ Z. Wasilewski, *Psychologia pomysłu „Pana Tadeusza”*, w: *idem, Mickiewicz i Słowacki*, Warszawa 1921, s. 123. W oryginale zapis: ojczyzny.

Adam Grzymała-Siedlecki¹⁰⁶
Nowa książka o *Panu Tadeuszu*

W ostatnich tygodniach pojawiła się książka, która na długie lata pozostanie niewątpliwie wzorem skrupulatności, sumienności i pracowitości naukowej. Jest to prof. Stanisława Windakiewicza *Prolegomena do „Pana Tadeusza”*. Gdyby jeden człowiek poświęcił całe swoje życie na roz czytanie się w materiałach zużytych w tej księdze, to już żywot taki byłby nie próżniaczy ani też mógł być zbytnio utkany wypoczynkiem. Czasem nie chce się wierzyć, iż to jeden człowiek przebiegł takie obszary lektury polskiej, niemieckiej, francuskiej, włoskiej, hiszpańskiej, angielskiej, rzymskiej i greckiej – by zewsząd wynieść mniej lub więcej oddalone podobieństwo to wiersza, to słowa, to nastroju, to znów kompozycji – do tych lub owych ustępów *Pana Tadeusza*.

W myśl tak powziętego zadania znakomity nasz historyk literatury polskiej przeprowadza rodzaj konfrontacji tekstu Mickiewiczowskiego z całym, olbrzymim wprost szeregiem imion i dzieł. Rozpoczyna się to śledztwo filologiczne od rozdziału drugiego (bo pierwszy: *Czas pisania* mógłby i nie być przedmiotem danej pracy) – i w tym to rozdziale drugim: *Opis kraju* wchodzimy od razu w pełnię

¹⁰⁶ Adam Franciszek Józef Grzymała-Siedlecki (1876–1967) – krytyk literacki i teatralny, dramaturg, tłumacz, prozaik.

metody prof. Windakiewicza, jesteśmy świadkami zestawienia *Pana Tadeusza* ze słownikiem geograficznym¹⁰⁷, dziełem Stanisława Jundziłła¹⁰⁸ *O znakomitych roślinach ogrodu botanicznego wileńskiego*¹⁰⁹, z rozprawą Karczewskiego¹¹⁰ *O gwiazdach, konstelacjach i sposobie ich poznania*¹¹¹, z *Kalendarzem flory wileńskiej*¹¹², z *Ludem polskim* Gołębiowskiego¹¹³, a nawet z *Tabelą majątków skarbowych w guberni mińskiej, przeznaczonych na sprzedaż przez licytację*¹¹⁴! – Słownik geograficzny posłuży profesorowi Windakiewiczowi do sprawdzenia, jakie nazwy miejscowości nowogrodzkich Mickiewicz wymyślił, a które istotnie zapamiętał i umieścił w poemacie (sprawa, jak się czytelnik domyśla – ważna). Dzieło systematyki botanicznej Jundziłła – zapoznało Mickiewicza – zdaniem prof. Windakiewicza – z roślinnością i pejzażem Litwy,

¹⁰⁷ Windakiewicz wskazuje na słownik geograficzny jako źródło *Pana Tadeusza* w przypisie *Prolegomenów* na s. 26, nie precyzuje jednak, jaki słownik ma na myśli. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* wydany został dopiero w latach 1880–1902 w Warszawie przez Filipa Sulimierskiego, Bronisława Chlebowskiego i Władysława Walewskiego.

¹⁰⁸ Stanisław Bonifacy Jundziłł (1761–1847) – polski ksiądz, przyrodnik, twórca szeregu polskich nazw botanicznych.

¹⁰⁹ *O znakomitszych roślinach ogrodu botanicznego. Rzecz czytana na posiedzeniu Akademickim Uniwersyt. Wileńsk. dnia 15 stycznia 1815 roku przez prof. bot. ks. B. Stanisława Jundziłła*, „Dziennik Wileński” 1815, t. 1, nr 3, s. 273–281.

¹¹⁰ Wincenty Karczewski (1789–1832) – polski astronom i matematyk.

¹¹¹ W. Karczewski, *O gwiazdach, konstelacjach i sposobie ich poznania*, „Dziennik Wileński” 1816, t. 3, nr 15, s. 204–238.

¹¹² J. Jankowski, *Kalendarz flory wileńskiej*, „Dziennik Wileński” 1817, t. 5, nr 28, s. 397–424.

¹¹³ Ł. Gołębiowski, *Lud polski. Jego zwyczaje, zabobony*, Lwów 1884. Łukasz Gołębiowski (1773–1849) – jeden z pierwszych polskich etnografów (badacz tzw. starożytności słowiańskich oraz obyczajów ludu polskiego), historyk, tłumacz, pamiętnikarz.

¹¹⁴ Nie udało się zidentyfikować źródła.

rozprawa astronomiczna Karczewskiego pozwoliła poecie włożyć w usta Wojskiemu ów wykład o gwiazdach, który tak dobrze znamy z *Pana Tadeusza*. Z Gołębiowskiego – mówi książka prof. Windakiewicza – mógł się Mickiewicz dowiedzieć, jak się ubiera chłopka litewska, ten też etnograf pouczył poetę o istnieniu zaścianków szlacheckich; tak samo w Gołębiowskim wyczytał o jasełkach, o święcie Matki Boskiej Zielnej, tak jak znowu bez jakiegoś innego zbioru literackiego nie mógłby znać Mickiewicz piosnki o żołnierzu tułaczcu...

Nie mniej szczegółowo zajmuje się prof. Windakiewicz biblioteką starożytnictwa, jaką powinien i był na pewno przeczytał Mickiewicz, zanim ośmielił się sięgnąć do pisania poematu.

Mickiewicz wzrósł w czasie żywego gromadzenia muzeów i bibliotek – zauważa bystro i trafnie prof. Windakiewicz – w jego latach chłopięcych i młodocianych powstały sławne w dziejach umysłowości polskiej XIX w. zbiory i biblioteki: Puławy, Poryck¹¹⁵, biblioteka Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie, a nieco później biblioteka Ossolińskich we Lwowie i Raczyńskich w Poznaniu¹¹⁶.

Była więc w ojczyźnie atmosfera entuzjazmu dla przeszłości i ta atmosfera – twierdzi prof. Windakiewicz – owionęła Mickiewicza w przeddzień pisania *Pana Tadeusza* (w liście do Niemcewicza¹¹⁷ pisał: „piszę teraz poema..., w którym staram się zachować pamiątkę daw-

¹¹⁵ Poryck – w okresie międzywojennym miasto w granicach Polski, obecnie wieś Pawliwka (Ukraina), w latach 1795–1813 Tadeusz Czacki zgromadził tu bogaty księgozbiór, pochodzący m.in. z biblioteki Stanisława Augusta Poniatowskiego.

¹¹⁶ S. Windakiewicz, *Prolegomena...*, s. 44.

¹¹⁷ Julian Ursyn Niemcewicz (1758–1841) – historyk, poeta, dramaturg, powieściopisarz, pamiętnikarz, publicysta.

nych zwyczajów”¹¹⁸ etc.). [...]”¹¹⁹ Idźmy do tego, co dla prof. Windakiewicza jest najważniejszym w tym rozdziale.

Najważniejszym jest dlań zagadnienie, z jakich wpływów i z jakich książek mógł Mickiewicz osiąść tak bogatą wiedzę o starożytności, jakiej świadectwo daje na kartach poematu. Tu więc zwraca uczony uwagę na atmosferę domową, która poecie dawała doskonałą znajomość życia i techniki palestranckiej. „W domu ojca, komornika mińskiego, mógł się spotkać z wokandą trybunalską”¹²⁰. Pełną słuszności uwagę tę można uzupełnić zastrzeżeniem, że ową wokandę mógł poznać gdziekolwiek, niekoniecznie w domu ojca; mógł wreszcie aż do wyjazdu w Litwie nigdzie naocznie jej nie widzieć, a mimo to mieć o niej do tyła wystarczające wyobrażenie, by o niej wzmiankę w *Panu Tadeuszu* zamieścić. Nie mniej trafną jest uwaga prof. Windakiewicza o dziedzicznym jakby zamiłowaniu Mickiewicza do prawnictwa, zwłaszcza starego – i tu przytacza pracę poety na temat *Statutu litewskiego*¹²¹, po czym książka prof. Windakiewicza próbuje dopatrzyć się w *Panu Tadeuszu* wpływów takich jak

¹¹⁸ S. Windakiewicz, *Prolegomena...*, s. 44.

¹¹⁹ Opuszczono fragment niewiążący się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

¹²⁰ S. Windakiewicz, *Prolegomena...*, s. 45.

¹²¹ Statuty litewskie – kodeks prawa cywilnego, karnego, procesowego i w części publicznego wydany w 1529, 1566 i 1588 roku w Wielkim Księstwie Litewskim. Grzymała-Siedlecki zniekształca tutaj sens wypowiedzi Windakiewicza, który napisał: „Wczesne obycie się z pojęciami prawniczymi wprowadziło zapewne do *Pana Tadeusza* częste wzmianki o *Statucie litewskim* (IX. 162, XI. 273 itd.)” (S. Windakiewicz, *Prolegomena...*, s. 47, liczby rzymskie oznaczają tu numer księgi, a arabskie – wersu w *Panu Tadeuszu*). Wskazane fragmenty brzmią następująco: „Za to wedle statutu zapłacą nawiązkę” oraz: „Ten podpadnie za karę takiego wyrzutu / Gravis notae maculae wedle słów statutu”.

*Kalendarz gospodarski litewski*¹²², Śniadeckiego: *Wiadomość o zwierzętach zaginionych*¹²³, Gołębiowskiego: *Ubiory w Polsce*¹²⁴, bez których poeta nie wiedziałby, jak się za czasów jego ubierano w województwach litewskich, wreszcie *Kucharz doskonały*, a raczej *Stół obojętny to jest pański, a oraz i chudopacholski*¹²⁵, który dopomógł Mickiewiczowi do opisania lukullusowych uczt¹²⁶ szlacheckich na Litwie. Najważniejszy jednak wpływ na opisowość domów, zastaw, urządzeń zwyczajowych, wyglądu pokoiów, zdobnictwa wiejskiego etc. w *Panu Tadeuszu* wywarła książka znowu Gołębiowskiego: *Domy i dwory*¹²⁷, tak że – zapewnia prof. Windakiewicz – stamtąd czerpał nawet Mickiewicz wiadomości o tabakierach. I gdy w *Panu Tadeuszu* czytamy: „tabakiera ze złota, z brylantów oprawa, a w środku jej był portret króla Stanisława”¹²⁸, to wiemy, że dwuwiersz ten mamy do zawdzięczenia lekturze *Domów i dworów*, tam bowiem Gołębiowski zaznacza, że

¹²² Najprawdopodobniej chodzi o *Kalendarz gospodarski litewski na Rok Pański 1820* i kolejne lata, wydawany w Wilnie.

¹²³ J. Śniadecki, *Wiadomość o zwierzętach zaginionych*, „Dziennik Wileński” 1815, t. 2, nr 7, s. 67–81. Józef Śniadecki – autor nie-zidentyfikowany, podpisany pod artykułem jako „Student Uniw. Wileń.”

¹²⁴ Ł. Gołębiowski, *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych, sposobem dykcjonarza ułożone i opisane*, Kraków 1861.

¹²⁵ S. Czerniecki, *Stół obojętny, to jest pański, a oraz i chudopacholski: abo sposób gotowania rozmaitych potraw według rozmaitości smaku i upodobania, tak względem bogatych, jako też ubogich traktamentów, etc.*, Wilno 1744.

¹²⁶ Lukullusowa uczta – wystawna uczta, biesiada.

¹²⁷ Ł. Gołębiowski, *Domy i dwory: przy tym opisanie apteczki, kuchni, stołów, uczt, biesiad, trunków i pijatyki, łaźni i kąpieli, łóżek, pościeli, ogrodów, powozów i koni, błaznów, karłów, wszelkich zwyczajów dworskich i różnych obyczajowych szczegółów*, Lwów 1884.

¹²⁸ Księga I, w. 758–759.

bywały w użyciu tabakier, które z rąk monarchów jako podarki wychodziły, brylantami kameryzowane¹²⁹, z ich cyfrą albo portretem”. Oczywiście nie zrobimy ujemy dziełu prof. Windakiewicza, jeśli przypuścimy, że Mickiewicz mógł nie czytać odnośnej karty *Domów i dworów*, a mimo to dwuwiersz o tabakierze króla Stanisława Augusta napisać, bo bez książki Gołębiowskiego własnymi oczyma mógł niejedną taką szacowność na Litwie widzieć. Nie zrobimy też i dalej ujemy dziełu prof. Windakiewicza, jeśli powiemy, że i większość zacytowanych przezeń źródeł natchnienia Mickiewicza można uważać tylko za ewentualny materiał Mickiewiczowski: mógł je raz poeta znać, a mógł i nie znać. Zupełnie mu był np. zbędny – Gołębiowski, bo rozmiłowany od dziecka w starożytnictwie, autor *Świtezianki*¹³⁰ sam doskonale pamiętał z lat młodych to wszystko, co później w poemacie opisuje: i owe zwyczaje, i wygląd domów, i urządzenia ich wewnątrz, kolorystykę i rysunek zdobnictwa. Pamięć plastyczna, nie żadna bodaj książka podyktowała Mickiewiczowi np. rejentowy opis rządu na koniu, tak samo opis broni, ubiorów, szczegóły łowów i w ogóle wszystkiego, co dar plastycznej pamięci raz to ujrzawszy, zatrzymał jak kliszę w mózgu. A rozprawa Windakiewicza o Mickiewiczze kolorystycznie¹³¹ pouczyła nas już dostatecznie, jak fenomenalną miał Mickiewicz pamięć plastyczną.

Streszczenie tych dwu rozdziałów daje nam dostateczne wyobrażenie o metodzie książki. Nadmienić jednak

¹²⁹ Kameryzowane – zdobione kamieniami szlachetnymi.

¹³⁰ *Świtezianka* – ballada Adama Mickiewicza, opublikowana po raz pierwszy w zbiorze *Ballady i romanse*, wydanym w 1822 roku w Wilnie.

¹³¹ Chodzi o tekst: S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*, „Wędrowiec” 1885, nr 49–53. Szerzej: s. 96, przyp. 9. Grzymała-Siedlecki pomylił nazwiska i błędnie przypisał autorstwo tej pracy Windakiewiczowi.

należy, że dzieło prof. Windakiewicza, przemyślane konsekwentnie do najdrobniejszych szczegółów, obejmuje pełnię tak pojętej analizy *Pana Tadeusza*. Mamy więc w następnych rozdziałach dociekanie staranne i wszechstronne, co poemat zawdzięcza ustnej tradycji, znajomym gawędziarzom i anegdociarzom starego autoramentu¹³², jakich poeta na emigracji spotykał; z taką samą troskliwością dociera prof. Windakiewicz w rozdziale V do wpływów literackich ojczystych na treść *Pana Tadeusza*: w rozdziale VI zestawia autor koloryt epoki poematu z rzeczywistością historyczną, próbuje odpowiedzieć sobie na pytanie: skąd Mickiewicz mógł się dowiadywać, jak wyglądały u nas czasy legiońskie i rok 1812, wreszcie w dwu ostatnich rozdziałach zajmuje się wpływami literatur obcych na *Pana Tadeusza*.

¹³² Autorament – dawn. rodzaj, typ.

Konstanty Wojciechowski¹³³
***Pan Tadeusz* Mickiewicza a romans
Waltera Scotta**

VIII.

Zebranie uwag. Związek z przedwalterskotowskim typem powieści. Odzwierciedlenie życia i charakteru narodowego.

Uprzytomnijmy sobie raz jeszcze, na czym polega zasadnicze podobieństwo między *Panem Tadeuszem* a romanсами Waltera Scotta.

Widzieliśmy, że w zakresie kompozycji, w szczególności osnowy, o ile chodzi o jej strukturę zewnętrzną, podobieństwo jest uderzające: tu i tam charakterystyczne trzy wątki: wątek erotyczny, spór dwu rodów i wątek narodowy polityczny, przy czym tło historyczne, polityczne, zrazu¹³⁴ jakby przygodnie tylko akcentowane, nabiera coraz większego znaczenia, wysuwa się coraz bardziej na czoło, aż wreszcie występuje na plan pierwszy, przybliża się dosłownie, postaci historyczne, o których słyszeliśmy tylko, zjawiają się we własnych osobach przed oczyma czytelnika. Od tej chwili sprawa narodowa przygłusza zupełnie dwa inne wątki, które cichną, ledwie dając znać o sobie.

Akcja postępuje zrazu bardzo powoli. Oglądamy, co dzieje się w środowisku, pokazanym nam dzień po dniu,

¹³³ Konstanty Wojciechowski (1872–1924) – polski historyk literatury.

¹³⁴ Zrazu – początkowo.

jesteśmy świadkami przyjazdu bohatera, przyjmowania gości, zabaw, polowań, rozrywek, gawęd, sporów, zadzierzga się węzeł wątku erotycznego. Dzieje się to świadomie celem szerokiego podmalowania tła, celem nakreślenia obyczajów szlacheckich na wsi i lepszego zaznajomienia czytelnika z szeregiem typowych postaci, ostatnich egzemplarzy starodawnej Szkocji i Litwy (u W. Scotta tak w romansach wskazanych, nie wszystkich).

W ten sposób zaznajamiamy się ze sferą pierwszą, która ma odegrać rolę w poemacie czy w romansie, ze sferą ukształconą wyższą. Po czym przychodzi kolej na sferę drugą, u W. Scotta – Highlanderów¹³⁵, w *Panu Tadeuszu* – szlachtę zaściankową, którą poznajemy w masie, a tylko przewodcę jej, lub przewodców dokładniej, po czym – na sfery dalsze, odsłaniające się przed naszymi oczyma w miarę postępu akcji i uwydatniania się coraz nowych motywów i sprężyn działania.

W sferze pierwszej znajdujemy podział ról jak u W. Scotta tradycyjny, ugrupowanie według rodzin współzawodniczących z sobą, zostających z sobą w sporze; przy boku mało indywidualnego bohatera wątku erotycznego pojawia się opiekun. Rzekomy rywal bohatera to postać nie pozbawiona rysów humorystycznych, traktowana z łagodną ironią.

Wszelako istnieje jeszcze drugi bohater, wątku narodowo-politycznego, i ten z biegiem akcji staje się figurą

¹³⁵ Highlands – górzisty region północnej Szkocji; Highlander – mieszkaniec tej części Szkocji, północny góral szkocki. Windakiewicz nawiązuje w swojej rozprawie do powieści Scotta *Waverley*: „Obyczajom baronów z dolin (Lowlanderom) przeciwstawia Scott życie klanów i górali szkockich, jak w *Panu Tadeuszu* dworowi soplicowskiemu jest przeciwstawiony zaścianek Dobrzyńskich. Ci Highlanderzy mają obyczaje, stroje i broń o pozorach niby wielkiej starożytności i pierwotności, jak także Dobrzyńscy” (S. Windakiewicz, *Prolegomena...*, s. 150).

wśród wszystkich najważniejszą dzięki swej niezmiernie wybitnej indywidualności i nie mniej wybitnej roli.

Ów bohater drugi, a naprawdę istotny, jest w *Panu Tadeuszu* (jak w *Rob Royu*) równocześnie tzw. postacią kierowniczą, skupia w swym ręku sprężynę akcji politycznej, prowadzi agitację powstańczą, kieruje wątkami bohatera wątku erotycznego, jest wszędzie, wie o wszystkim, choć rad by pozostać w cieniu, w ukryciu.

Odbywa też spowiedź przedśmiertną, która przedstawia we właściwym świetle antecedencję¹³⁶ jednego z wątków, otrzymuje od swego wroga przebaczenie. Również znajdujemy w *Panu Tadeuszu*, jak w romansach walter-skotowskich, moment pobudzający, dwie główne sceny i punkt martwy.

Wspólne są tu i tam pewne sposoby oddziaływania na wyobraźnię. Jednym z nich jest obca eposowi starożytnemu i Goethemu w *Hermanie i Dorocie* tajemniczość. Mamy więc tajemniczą, zagadkową postać (ks. Robak), przez długi czas nie wiemy, kim jest młoda dziewczyna, którą poznał Tadeusz, czasem nie wiemy, przynajmniej do pewnego momentu, co się dzieje lub dlaczego coś się dzieje.

I w inny sposób osiągają obaj poeci napięcie ciekawości: kreślą sytuację groźną, budzą trwogę o los osób, gdy nagle pojawia się niespodziane ocalenie. Bohater (wątku erotycznego) przechodzi ciężkie perypetie, zostaje nawet uwięziony, ale wszystko kończy się szczęśliwie.

Na wyobraźnię czytelnika oddziałują również – w innym kierunku – przeczucia i wróżby. Moment przecuciowy zaznacza się w *Panu Tadeuszu* raz tylko, ale silnie, wróżbą nieszczęścia jest kometa – oba środki emocjonalne mają w „historii szlacheckiej” swe uzasadnienie zarówno psychologiczne, jak i folklorystyczne. Często są

¹³⁶ Antecedenccie – wydarzenia poprzedzające właściwą akcję, bez których jej przebieg jest niezrozumiały.

nastrojowe obrazy przyrody, przygotowanie na to, co ma nadejść.

Metodę walterskotowską odnależymy¹³⁷ także w kreśleniu portretu, ale portret w *Panu Tadeuszu* nie wysuwa się tak na czoło jak w romansach Scotta, przeważa opis krótki, jakkolwiek Mickiewicz, jak Scott, dąży do wydobywania przy pomocy portretu tego, co w pewnej postaci znamienne, co nam mówi o jej wnętrzu duchowym. Pod tym względem niemal równorzędną rolę odgrywa w „historii szlacheckiej” kostium, a może nawet w poszczególnych wypadkach ważniejszą. Ale bywają też opisy kostiumu o znaczeniu folklorystycznym, przy czym z folklorem łączą się elementy uczuciowe. W technice kreślenia stroju zostawia Mickiewicz W. Scotta daleko poza sobą, posługując się metodą Homerową.

[...] ¹³⁸

Rodzaje typów postaci w *Panu Tadeuszu* przypominają bardzo rodzaje typów walterskotowskich. Jest więc niedoświadczony młodzieniec, bohater wątku erotycznego, i pełen wielkiego, dzięki życiu, doświadczenia, stojący przy boku opiekun i pełen energii, nie dający się odstraszyć żadnymi trudnościami bohater wątku narodowo-politycznego, i starzy słudzy, i totumfacki¹³⁹, i typ Cervantesowski¹⁴⁰, i pedant¹⁴¹. Są to kategorie typów powtarzające się

¹³⁷ Odnaleźć – dawn. znajdować.

¹³⁸ Z uwagi na rozległość szkicu opuszczono wybrane fragmenty, niewiążące się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

¹³⁹ Totumfacki – dawn. osoba zaufana, bez sprzeciwu wypełniająca czyjeś zlecenia.

¹⁴⁰ Typ Cervantesowski – bohater wzorowany na Don Kichocie z La Manchy – błędnym rycerzu, walczącym z wiatrakami; synonim marzyciela i pięknoducha, zaślepionego miłością, działającego nieracjonalnie.

¹⁴¹ Pedant – człowiek przesadnie dokładny, przywiązujący zbyt dużą wagę do porządku.

u W. Scotta stale lub bardzo często, u Mickiewicza jednak, nawet mimo pewnych reminiscencji, każda postać ma rysy swoiste, bo też geneza każdej tkwi niewątpliwie w obserwacji lub w tradycji, a tylko pomysł wprowadzenia tych właśnie, a nie innych kategorii typów i rolę, jaką się im wyznacza, odnieść należy do lektury romansów Scotta.

Toż samo trzeba powiedzieć o Zaścianku, owej „sferze drugiej”, niezmiernie barwnej, charakterystycznej, interesującej czytelnika ogromnie swą pierwotnością, oryginalnością. Trudniej określić stosunek ogólnego nastroju *Pana Tadeusza* do romansów W. Scotta. Jest rzeczą stwierdzoną, że panujący w historii szlacheckiej nastrój to wynik dyspozycji uczuciowej poety w chwili pisania dzieła, więc też nie o szukanie genezy tonu zasadniczego może nam chodzić, bo ta jest nam znana, lecz chyba o genezę „techniki nastroju”, o to, jaką rolę odgrywa nastrój, w szczególności nastrój humorystyczny, w *Panu Tadeuszu*. Gdy pod tym kątem widzenia rzecz rozpatrzymy, przekonamy się, że rola humoru w „historii szlacheckiej” i w szczególności w *Waverleyu* jest zgodna, że obaj twórcy, zajmując stanowisko „serdecznych gawędziarzy”, tą samą metodą traktują rozmaite postaci, a nawet przedmioty martwe, w ten sam sposób oświetlają sytuacje różnej kategorii i w ten sam sposób, gdy tragizm lub powaga położenia podważają zasadniczy ton nastroju, bez wahania po scenie mniej lub więcej patetycznej umieszczają scenę humorystyczną. W epilogu w jednaki sposób objawia się optymizm obu poetów: motyw zgody, wszystko wróży szczęśliwą przyszłość. Natomiast żywiołu lirycznego, znaczącego się w *Panu Tadeuszu* bezpośrednio, u W. Scotta nie ma. Kwestię stosunku obrazów przyrody pewnego typu, jako też indywidualności dykcji, należy uznać za nierozstrzygniętą.

To by były zwięźle przedstawione wyniki niniejszego studium. Wszelako wypływa z niego pewnik inny jeszcze:

oto *Pan Tadeusz* łączy się przez W. Scotta z dawniejszą tradycją literacką, z pewnymi typami powieści. I tak przez metodę podziału ról, przez motyw uwięzienia bohatera tworzy się łącznik z romansem przygód (i Richardsonowskim¹⁴²), postać tajemnicza w przebraniu to produkt romansu „galantnego”¹⁴³, szeroko potem rozpowszechniony, nagle niebezpieczeństwo i niespodziane ocalenie, Partridgeowski¹⁴⁴ typ sługi – to u W. Scotta pożyczki z Fieldinga¹⁴⁵ i z romansów pani Radcliffe¹⁴⁶, postać kierowniczą znajdujemy przed W. Scottem u Fieldinga i Smolletta¹⁴⁷, typ pedanta u tychże i u Goldsmitha¹⁴⁸, typ Cervantesowski u Sterne’a¹⁴⁹ i u Sterne’a również szeroko rozwiniętą technikę kreślenia charakterystycznych ruchów, gestów, mimiki, jako wykładników stanów wewnętrznych; motyw spowiedzi przedśmiertnej, przeczuć, wróżb, nastro-

¹⁴² Samuel Richardson (1689–1761) – pisarz angielski, prekursor powieści, zwłaszcza jej podgatunku – powieści epistolarnej.

¹⁴³ Romans galantny – gatunek francuskiej powieści pseudohistorycznej popularnej w Polsce w II połowie XVIII wieku. Cechowała go apoteoza rycerskiej odwagi i galanterii, obrazy licznych przygód i awantur oraz obecność damy, której serce po zwycięskiej bitwie zdobywał bohater.

¹⁴⁴ Partridge – bohater powieści *Historia życia Toma Jonesa, czyli dzieje podrzutka* – oświeceniowej powieści Henry’ego Fieldinga z 1749 roku; nieudolny i tchórzliwy, ale lojalny sługa.

¹⁴⁵ Henry Fielding (1707–1754) – pisarz i dramaturg angielski.

¹⁴⁶ Ann Radcliffe (1764–1823) – angielska powieściopisarka, twórczyni fikcji gotyckiej.

¹⁴⁷ Tobias George Smollett (1721–1771) – szkocki pisarz powieści pikareskich i piracko-przygodowych.

¹⁴⁸ Oliver Goldsmith (1728–1774) – irlandzki lekarz i pisarz, twórca eposu pastoralnego *The Deserted Village*.

¹⁴⁹ Laurence Sterne (1713–1768) – jeden z największych pisarzy angielskich, twórca prądu literackiego zwanego sentymentalizmem. Znany jest przede wszystkim jako autor dwóch powieści: *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy* (1759–1767) oraz *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy* (1768).

jowe, zapowiadające to, co ma nadejść, obrazy przyrody tudzież tzw. moment pobudzający – w romansie sensacyjnym. Widzimy przeto, że korzenie kompozycji, techniki w ściślejszym słowa znaczeniu, kategorii typów, środków oddziaływania na wyobraźnię, rozgałęzione w *Panu Tadeuszu*, tkwią w tradycji literackiej, w różnych jej typach przedwalterskotowskich, jakkolwiek soki żywotne poczęły ciągnąć nie ze źródeł, lecz ze zbiornika poszczególnych strumieni – z romansów Scotta. [...]

Łączą więc *Pana Tadeusza* z W. Scottem podobieństwa zewnętrzne i wewnętrzne.

Kompozycja, w części pomysł osnucia intrygi, środki techniczne, kategorie typów, „technika nastroju”, sposoby oddziaływania na wyobraźnię (w określonych kierunkach) – to wszystko strona zewnętrzna; „niewidzialny pył miłości”, oddanie pierwszeństwa sprawie publicznej nad cierpieniami i losami jednostek, odsłonięcie skarbów życia i charakteru narodowego to węzły wewnętrzne.

Mam to przekonanie, że Mickiewicz świadomie posługiwał się metodą walterskotowską i z świadomością za przykładem Scotta postanowił wskrzesić obraz pokolenia, jego obyczaju, jego dążeń, jego uczuć w dobie przełomowej, kiedy to pokolenie ustępowało pola nowemu. Wszakże świadomie tworzył typ powieści bajronowskiej¹⁵⁰ i orientalnych sonetów. Reminiscencje tylko w szczegółach, gdzie one są, uważałbym za nieświadome. Ale czyż to w jakikolwiek sposób mogłoby obniżyć wartość i znaczenie *Pana Tadeusza*? Raczej podwyższyć, bo w wykonaniu – jak na to tylokrotnie zwracaliśmy uwagę – Scott okazuje tylko wielki talent, Mickiewicz – genialny!

¹⁵⁰ Powieść bajronowska – powieść poetycka w typie utworów pisanych przez George’a Gordona Byrona (1788–1824), jednego z najważniejszych angielskich pisarzy romantycznych.

Nie mówmy już o intrydze, która, z wyjątkiem *Bride of Lammermoor*, jest u W. Scotta stale niemożliwie wprost zawikłana, tak że czytelnik gubi wątek, ale spójrzmy na plastykę tu i tam, na dramatyczną wartość obrazów, na to tchnienie poetyczne, dla którego wyrazu nie ma, ale które chłonie się w siebie i którym się upaja. Spójrzmy na język, istny cud i objawienie w *Panu Tadeuszu*, u W. Scotta piękny, ale rzadko wznoszący się na wyżyny poezji. A cóż mówić o obrazach przyrody, o tych „perłach gwiazd”¹⁵¹, gasnących na dnie niebios, o tych „jasnych mgłach motylów”¹⁵², o tych borykających się, kręcących, świszczących wichrach, o tym posrebrzaniu, wyzłacaniu mgieł przez słońce... Można zestawiać *Pana Tadeusza* z Homerem, po to, by wykazać, że od czasów Homera zrodziło się drugie nieśmiertelne arcydzieło, jakiego świat od *Iliady* nie widział; natomiast zestawianie *Pana Tadeusza* – o ile chodzi nie o zakres pomysłów – z wszelkimi innymi utworami rodzaju epicznego okaże się zawsze, choćby dla znakomitego twórcy, choćby dla twórcy, którego dzieła stały się podnietą dla twórczości Mickiewicza – niebezpieczne.

¹⁵¹ „Już ostatnie *perły gwiazd* zamierzchły i na dnie / Niebios zgasły” (*Pan Tadeusz*, księga XI, w. 164–165).

¹⁵² „Wisiąta jak baldakim *jasna mgła motylów*” (*Pan Tadeusz*, księga III, w. 66).

Wacław Borowy¹⁵³

O wpływach i zależności w literaturze

I. Kilka świeżych książek naszych historyków literatury (szczególnie zaś dzieła prof. Windakiewicza i prof. K. Wojciechowskiego, dotyczące *Pana Tadeusza*) uczyniło na nowo u nas aktualnym nienowe zagadnienie tzw. literackich źródeł, wpływów literackich, zapożyczeń i filiacji: czyli, ogólnie mówiąc, zależności jednych utworów poetyckich od innych. Dyskusja nad tym zagadnieniem, nawiązanym do rozbioru największego z poetyckich dzieł polskich, wyszła poza koło badaczy-specjalistów i stała się przedmiotem roztrząsań felietonowych w tygodnikach i dziennikach. Z faktu tego, świadczącego o dużym zainteresowaniu dla sprawy, można by się cieszyć, gdyby nie to, że w toku dyskusji ujawniło się zasadnicze nieporozumienie pomiędzy „fachowcami” a „niefachowcami”. Krytyka bowiem naukowa, aczkolwiek bynajmniej nie przyjęła wszystkich tez zawartych we wspomnianych dziełach, jednak nie wyraziła wątpliwości co do waloru ich dociekań i głównych zasad ich metody. Tymczasem krytycy niefachowi nie tylko wypowiedzieli się z powątpiewaniem o tej metodzie, ale jako samym zjawisku: o istnieniu w ogóle wpływów i zależności w dziedzinie literatury (rozumie

¹⁵³ Wacław Borowy (1890–1950) – polski historyk literatury, krytyk literacki.

się, wybitnej literatury: o taką tylko w tych rozważaniach chodzi). Jeden z publicystów opowiada, że jego „światli przyjaciele”, zobaczywszy w „Kurierze Warszawskim” artykuł sprawozdawczy pod tyt. „*Pan Tadeusz*” jako *romans walterskotowski*¹⁵⁴, tak się poczuł tym tytułem dotknięci, że rzucili numer i nie chcieli dalej czytać; on sam, bardziej jeszcze wrażliwy, poczuł się urażonym już przez tytuł rozprawy prof. Wojciechowskiego, który brzmi: „*Pan Tadeusz*” *Mickiewicza a romans Waltera Scotta*. (Wrażliwość tę objaśnia znajomością arcydzieł Mickiewicza, co prawda nie dodając, czy towarzyszy jej znajomość dzieł W. Scotta). Z tonu urazy publicysta ów przechodzi w ton oburzenia, zarzucając naszym badaczom wprost ciasnotę umyslową i brak patriotyzmu, ile że przez wywody o zawisłości naszych arcydzieł poetyckich od arcydzieł obcych jakoby obniżają wartość literatury polskiej wobec cudzoziemców. Wprowadzenie tego ostatniego zarzutu jest niestosowne, bo przecież w nauce nie o to chodzi, co pomyślą cudzoziemcy, ale o to, co jest prawdą! U podstawy wszelako tych najbardziej nawet napastliwych wystąpień zdaje się leżeć dobra wola i zupełnie szczerza niemożność oswojenia się z myślą, że umiłowanie narodu – wielki Mickiewicz w największym swoim dziele zawdzięcza niejedno obcym mistrzom. Nie pomaga tu nic ta okoliczność, że i prof. Windakiewicz, i prof. Wojciechowski są entuzjastami *Pana Tadeusza* nie mniejszymi niż ich antagoniści i że dzieła – zarówno jednego, jak i drugiego uczonego – kończą się słowami bezgranicznego zachwytu dla „historii szlacheckiej”. Prof. Wojciechowski powiada ni mniej, ni więcej, tylko tak:

Można zestawiać *Pana Tadeusza* z Homerem, po to, by wykazać, że od czasów Homera zrodziło się drugie

¹⁵⁴ Szerzej na ten temat: *Rozprawa wstępna* (s. 35, przyp. 67).

nieśmiertelne arcydzieło, jakiego świat od *Iliady* nie widział¹⁵⁵!

Skądże tedy niechęci i gniewy? Oto krytycy-publicyści nie rozumieją dobrze istoty zagadnienia, nie wiedzą, o co właściwie chodzi: ale niewątpliwą winą uczonych jest, że im tego dokładnie i przystępnie nie wytłumaczyli. Dochodzenia zależności literackich, czyli tzw. badania genetyczne, prowadzono u nas od dość dawna, nie zawsze, co prawda, szczęśliwie, bądź co bądź jednak zawsze poważnie: zebrano też materiału sporo: niestety, dotychczas brak metodyki tego rodzaju badań, brak pracy, która by dawała ogólny pogląd na całą kwestię: brak przeświecenia psychologicznego i psychologicznej systematyki tej kwestii. (Jedyną bodaj próbą ogólnego ujęcia tego zagadnienia w naszej literaturze naukowej jest młodzieńcza praca prof. T. Sinki¹⁵⁶ *Ingenium et art* z r. 1900). Wytworzył się rozbrat pomiędzy badaczami filologami a krytyką psychologiczną i estetyczną, „kwitnącą” na łamach czasopism. Ta krytyka przez dziesiątki lat stosowała w ocenie utworów literackich wyłącznie kryteria wartości życiowych; literatura była dla niej amboną, konfesjonalem lub listem miłosnym. Myśl o zależności dzieła literackiego od jakiegoś wzoru była dla tej krytyki niby myśl o kazaniu, wygłaszanym z podręcznika, o spowiedzi wedle katalogu grzechów w książce do nabożeństwa albo o liście miłosnym, pisanym wedle „poradnika dla zakochanych”! Nikt – prócz samotnie pracujących filologów – nie zwracał

¹⁵⁵ K. Wojciechowski, „*Pan Tadeusz*” Mickiewicza a romans Waltera Scotta, Kraków 1919, s. 128 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 150).

¹⁵⁶ Tadeusz Sinko (1877–1966) – polski filolog klasyczny, profesor Uniwersytetu Lwowskiego i Jagiellońskiego. Był hellenistą, badał literaturę polsko-łacińską, poezję łacińską, dzieje literatury polskiego odrodzenia, baroku i romantyzmu.

wtedy uwagi na to, że literatura – przy wszystkich swoich bezpośrednich związkach z życiem – jest sztuką o swojej technice, że w tej technice są tradycje i kierunki, że więc całe grupy dzieł muszą mieć słabsze lub silniejsze podobieństwa względem siebie. Na zrozumieniu doniosłości czynnika technicznego w literaturze oparte są i dziś dociekania „genetyczne” naszych uczonych. Dla zasady tych dociekań nie potrafili oni jeszcze pozyskać szerszych kręgów inteligentnej publiczności: bez wątpienia jednak w niedalekiej przyszłości zdołają to uczynić, a to tym pewniej, że posiadają poważnych sojuszników – w poetach. Wyznania poetów są w tej sprawie chyba najbardziej wiarygodnymi stwierdzeniami prawdy. A ileż razy poeci mówili o wzorach, mistrzach i zależnościach! I to nie tylko ci, dla których podstawą twórczości było naśladowanie – jak poeci rzymscy albo humanistyczni (wedle wskazówki Horacego¹⁵⁷ dniem i nocą korzystający z arcywzorów greckich), ale i ci także – nowożytni – dla których oryginalność jest najcenniejszą wartością dzieła, *conditio sine qua non*¹⁵⁸ jego piękna. Zresztą – u humanistów i u ich mistrzów starożytnych już – można w tym względzie zaobserwować pewną dwoistość: Horacy chlubi się wprawdzie z tego, że był uczniem Greków i że „przeniósł pierwszy, do narodu Italów rytm eolskich wierszy”¹⁵⁹, a młodemu poecie zaleca raczej opracowywanie starych

¹⁵⁷ Horacy, właśc. Quintus Horatius Flaccus (65–8 p.n.e.) – poeta rzymski, często określany mianem największego łacińskiego liryka i mistrza satyry.

¹⁵⁸ *Conditio sine qua non* (łac.) – warunek niezbędny, bez którego niemożliwe jest zajście określonego zdarzenia, pojawienie się jakiejś rzeczy lub cechy.

¹⁵⁹ Fragment pieśni Horacego *Exegi monumentum aere perennius*, w przekładzie Lucjana Rydla: „Na wyżyny się wzbiłem i żem przeniósł pierwszy / Do narodu Italów rytm eolskich wierszy” (L. Rydel, *Z Horacego* [przekład], w: *idem, Poezje*, wyd. 3, znacznie pomnożone, Kraków 1909).

tematów niż nowych (*ignota indictaque*¹⁶⁰), ale przecież z dumą powiada, że pierwszy postawił stopę na gruncie dotychczas przez nikogo nie deptanym, a dla „niewolniczego bydła”¹⁶¹ naśladowców ma tylko słowa wzgardy! Naśladownictwo tedy nie wykluczało u nich oryginalności. Podobnie wybitni poeci nowszych czasów stwierdzali niejednokrotnie, że oryginalność nie może wykluczyć zupełnie naśladownictwa.

[...]¹⁶² U nas kapitalne wyznanie dotyczące tradycji i zależności literackiej dał Mickiewicz: „Nie napisałbym ballad, gdyby nie było Karpińskiego¹⁶³ i Niemcewicza”¹⁶⁴. Poruszał też tę sprawę na gruncie osobistym parę razy Słowacki, nie wstydząc się wcale nazwy „bajronisty” i przyznania „długu myśli”¹⁶⁵ względem Mickiewicza... W okresie Młodej Polski szczególnie dużo uwag i wyznań

¹⁶⁰ *Ignota indictaque* (łac.) – nieznanne, niewypowiedziane, fragment z pieśni Horacego *Ars poetica. List do Pizonów* w: Horacy, *Ody, epody, satyry i listy*, przeł. M. Motty. Poznań 1896:

lepiej więc, że nam tragedię z pieśni iliackich utworzysz,
niżbyś miał pierwszy wprowadzić przedmiot nieznanym,
nietknięty.

¹⁶¹ Nawiązanie do wypowiedzi Pankracego w *Nie-Boskiej komedii*: „Ach! *servile imitatorum pecus*” (*servile imitatorum pecus* (łac.) – niewolnicza trzoda naśladowców), która stanowi parafrazę z Horacego *Epistolarum liber* 19: „O imitatores, servum pecus!” („O naśladowcy, trzodo niewolnicza!”).

¹⁶² Opuszczono fragment niewiążący się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

¹⁶³ Franciszek Karpiński (1741–1825) – oświeceniowy poeta, pamiętnikarz, dramatopisarz, publicysta, twórca i przedstawiciel nurtu sentymentalnego w polskiej liryce.

¹⁶⁴ A. Mickiewicz, *Z teki Franciszka Malewskiego*, w: *Dzieła wszystkie. Wydanie Sejmowe*, zebrał i opracował S. Pigoń, przedmowa W. Mickiewicz, t. 16, Warszawa 1933, s. 50. Wcześniej cytat ten pojawił się w pracy Władysława Mickiewicza *Żywoć Adama Mickiewicza*, t. 1, Poznań 1890.

¹⁶⁵ Por. J. Słowacki, *Przedmowa* do wyd. I *Mindowy i Marii Stuart* z 1832 roku: „Wolałem przecież scenę nietkniętą pozostawić

w tej kwestii dał Karol Irzykowski¹⁶⁶, wyliczając po prostu w przypisach do *Pałuby*¹⁶⁷ (1903), co komu w pomysłach i technice „zawdzięcza”, pod czyimi „wpływami” kształtowały się jego różne tematy, idee i nawet frazeologia... Świadectwa to wszystko chyba dostatecznie kompetentne, aby samą kwestię uznać za istotne i ważne, choć rozumie się nie najważniejsze zagadnienie historii literatury. Bliższe rozejrzenie się w tym zagadnieniu przekonywa, że jest ono złożone. Wpływy bowiem i zależności mogą być różne – zarówno co do stopnia, jak i samego charakteru.

II. Najłatwiej teoretycznie uchwytą, najogólniej uznaną i najrzadziej kwestionowaną postacią zależności literackiej jest *zależność ideologiczna*, czyli związek myśli. Różne idee – religijne, filozoficzne, przyrodnicze, prawne, historyczne, psychologiczne – przenikają z dzieł specjalistów w dzieła poetów i przez poetów bywają udzielane innym poetom. Sami zresztą poeci są nieraz twórcami idei, dla których szukają uznania i wyznawców. W ten sposób szerzy się w poezji – pod wpływem wybitnych mistrzów – pesymizm lub optymizm, społecznictwo lub indywidualizm, krytycyzm względem przeszłości lub zachwyt dla niej itd., itd. Szerzą się zresztą w ten sposób nie tylko idee skryształizowane, ale i problemy ideowe, zaciekawienie dla tych lub innych zagadnień. K. Irzykowski wyznaje np. w *Pałubie*: „do zastanawiania się nad sprawą techniki faktów życiowych skłonili mnie głównie

i wyznać, że bez upokorzenia dług myśli względem największego z naszych poetów zaciągam”.

¹⁶⁶ Karol Irzykowski (1873–1944) – polski krytyk literacki i filmowy, poeta, prozaik, dramaturg, teoretyk filmu, tłumacz.

¹⁶⁷ Właśc. *Pałuba*. *Sny Marii Dunin* – eksperymentalne dzieło Karola Irzykowskiego z 1903 roku, złożone z powieści *Pałuba* (*Studium biograficzne*), opowiadania *Sny Marii Dunin* oraz komentarzy metaliterackich: *Uwagi do „Pałuby”*, *Wyjaśnienie „Snów Marii Dunin” i ich związek z „Pałubą”*, *Szaniec „Pałuby”*.

Kleist¹⁶⁸, Hebbel¹⁶⁹ i Schopenhauer¹⁷⁰). Oddziaływanie zależy tu od stopnia podatności pisarzy młodszych ulegających wpływowi i od siły talentu starszych (tych, którzy wpływ wywierają). Oczywista bowiem, że wchodzi tu w grę nie tylko przekonywanie za pomocą logicznej argumentacji, ale przekonywanie poetyckie za pomocą pewnej sugestii uczuciowej. Razem też z ideologią udziela się przy takich oddziaływaniach zazwyczaj pewien „ton myśli”, jak się wyraża Shelley¹⁷¹. Liryka humanistyczna jest nie tylko przeniknięta filozofią Horacego, ale jego charakterystycznym nastrojem. Liczni w XIX wieku „bajroniści” przejmują od Byrona nie tylko jego pesymistyczny pogląd na świat współczesny, ale zarazem jego uczuciową postawę: melancholię, mizantropię i sarkazm. Schiller¹⁷² szerzy w literaturze XVIII–XIX w. przez swój wpływ nie tylko idealistyczną filozofię, ale i entuzjazm idealistyczny. Przykładów nie ma potrzeby mnożyć, bo oddziaływania, o których tu mowa, niewiele są odmienne od oddziaływań w innych dziedzinach życia kulturalnego. Stwierdził to Shelley, powiadając: „Poeci, tak samo jak filozofowie, malarze, rzeźbiarze i muzycy, są w pewnym sensie twórcami, w innym zaś sensie twórcami swego wieku”¹⁷³.

¹⁶⁸ Heinrich von Kleist (1777–1811) – niemiecki pisarz, dramaturg, poeta i publicysta.

¹⁶⁹ Christian Friedrich Hebbel (1813–1863) – niemiecki dramaturg i poeta.

¹⁷⁰ Arthur Schopenhauer (1788–1860) – filozof niemiecki, przedstawiciel pesymizmu w filozofii.

¹⁷¹ Percy Bysshe Shelley (1792–1822) – angielski poeta i dramaturg, przedstawiciel angielskiego romantyzmu.

¹⁷² Friedrich Schiller (1759–1805) – niemiecki poeta, filozof, teoretyk teatru i dramaturg.

¹⁷³ P.B. Shelley, *A Defence of Poetry*, Boston 1890, przekład polski: *Obrona poezji*, przekł., wstęp, objaśnienia J. Świerżowicz, Oborniki 1939.

Adam Grzymała-Siedlecki¹⁷⁴

Mania ścisłości

(Słówko o naukowej krytyce literackiej)

W grudniu roku zeszłego zabierał głos na tym miejscu jeden z najsympatyczniejszych naszych młodych historyków literatury, p. Wacław Borowy, by powiedzieć szereg cennych uwag o tzw. wpływach w literaturze. Jest to temat zajmujący uczonych od czasu, kiedy historia literatury zapłonęła ambicją, by stać się nauką równie ścisłą jak wiedza przyrodnicza lub badania matematyczne. Gdy pozytywistyczni historycy literatury, z najlotniejszym wśród nich, Taine'em na czele, pałać zaczęli tą dumą, podobną do pragnienia blondynów, by stać się brunetami, a brunetów – blondynami, ambicja ta była uzasadniona. Właśnie to bowiem wówczas wiedza przyrodnicza i matematyka ogłosiły dogmat nieomyślności własnej. Zdobywcze naturalistów, fizyków i chemików zapowiadały niewzruszoność praw przyrody i niewzruszoność metody, która te prawa wykrywa. Świat uczonych coraz trwalej dochodził do przekonania, że ten jeden dział myślenia jest już szczęśliwie załatwiony raz na zawsze. I biedni maturzyści brali dwóje, gdy w ogłupieniu tremy egzaminacyjnej twierdzili np., że pierwiastek chemiczny jest

¹⁷⁴ Biogram autora – zob. s. 135, przyp. 106.

istnością podzielną, „rozkładalną”. Jowisz¹⁷⁵ się budził wówczas w beznamiętnych temperamentach profesorów. Kto uważał, choćby przez omyłkę, pierwiastek za istotę¹⁷⁶ podzielną, ten nie tylko mylił się, lecz i grzeszył, bluźnił, popełniał świętokradztwo albo też był urodzonym kretynem. No i przyszedł potem nowe badania chemiczne, które wykazały, że wiele z istniejących pierwiastków są związkami chemicznymi, że dają się potulnie rozkładać – i że z rozłożenia tego wynikają nieoczekiwane wprost skutki. Za doświadczeniami poszła teoria, obalająca dogmat nieomyślności przyrodniczej z połowy XIX wieku. I nie tylko w chemii, bo i w fizyce, a nawet w matematyce. Przyszedł uczony matematyk rosyjski Łobaczewski¹⁷⁷ i z rosyjską skłonnością do nihilizmu i z rosyjską żądzą podważania autorytetów wstrząsnął podobno niewzruszonym pewnikiem Euklidesa¹⁷⁸ (jedenastym, jeżeli się nie mylę), który głosił, że „dwie linie równoległe, przeciągnięte na jednej i tej samej płaszczyźnie, nigdy się ze sobą spotkać nie mogą”. Tak *dieskat*¹⁷⁹ wywinął kota ogonem, taką dał teorię tego, co nazywamy płaszczyzną, że okazało się, że

¹⁷⁵ Jowisz – w mitologii rzymskiej bóg nieba, burzy i piorunów, najpotężniejszy bóg w panteonie, odpowiednik greckiego Zeusa.

¹⁷⁶ Istność – istnienie, byt.

¹⁷⁷ Nikołaj Iwanowicz Łobaczewski (1792–1856) – rosyjski matematyk, profesor Uniwersytetu w Kazaniu i jego rektor. Znany jest głównie za wkład do geometrii – jest współtwórcą geometrii nieeuklidesowej, a konkretnie hiperbolicznej, zwanej też geometrią Łobaczewskiego.

¹⁷⁸ Pewnik Euklidesa, postulat/aksjomat równoległości Euklidesa – ostatni z pięciu postulatów podanych przez Euklidesa w pierwszej księdze jego *Elementów*. Głosi on, że jeśli na płaszczyźnie prosta c , przecinająca dwie inne proste a i b , tworzy z nimi kąty wewnętrzne o sumie mniejszej od 2 kątów prostych (tzn. 180°), to proste a i b przecinają się po tej samej stronie c , po której leżą te kąty.

¹⁷⁹ Dieskat’ (ros. *деcкaтb*) – w następujący sposób, następująco.

dwie biedne sieroty Euklidesowe kiedyś gdzieś spotkają się, w oddaleniu co prawda metafizycznym, ale spotkają się we wspólnym uścisku. Inaczej mówiąc, wprowadził do matematyki nową dozę poezji, której nigdy zresztą nie brakowało rachunkowi różniczkowemu lub całkowemu.

Gdy więc matematyka nawet wykazywała taką skłonność do mezaliansu¹⁸⁰ z marzeniem, a ciągle rewizje naukowe czyniły nawet z tak szanownej gałęzi wiedzy jak przyrodoznawstwo niegodną grę subiektywizmu – podczas gdy to się odbywało w naukach ścisłych, wiedza historycznoliteracka, operująca płodami skrajnie subiektywnymi, bo tworam i urodzonych kapryśników, coraz zacieklej zacina się w swym pragnieniu przeistoczenia się w naukę ścisłą, w niewzruszony obiektywizm.

Uczony fizyk niemiecki Einstein¹⁸¹ dowodzi już mniej więcej, że nawet teoria Kopernika¹⁸² jest omyłką, lub znowu ryzykuje twierdzenie, że nie ma w ogóle w ustroju wszechświata żadnych reguł stałych, że całość kosmicznego istnienia jest ciągłą sumą przypadków, że inaczej mówiąc, cały świat wielosłoneczny „nierządem stoi” (głorzyfikując tym nasze sarmackie¹⁸³ „jakoś to będzie”) – do takiej więc apoteozy dochodzi znaczenie względności,

¹⁸⁰ Mezalians – małżeństwo z osobą nieodpowiednią ze względu na pochodzenie lub majątek.

¹⁸¹ Albert Einstein (1879–1955) – fizyk teoretyk, uznawany za najwybitniejszego fizyka XX wieku; twórca teorii względności, która zrewolucjonizowała mechanikę Newtona. Stworzył podwaliny dla mechaniki kwantowej i astrofizyki.

¹⁸² Mikołaj Kopernik (1473–1543) – astronom, astrolog, matematyk, doktor prawa kanonicznego, twórca heliocentrycznej teorii Układu Słonecznego.

¹⁸³ Sarmatyzm – formacja kulturowa w Polsce, dotycząca m.in. obyczajowości i stylu życia polskiej szlachty od schyłku XVI do połowy XVIII wieku. Mit sarmackiego pochodzenia był źródłem dumy, ale prowadził też do utrwalania dbałości o własne prawa i osobiste wartości kosztem obowiązków obywatelskich.

przypadku, *sui generis*¹⁸⁴ subiektywizmu, ba! nawet kaprysu w przyrodzie, tak do zera spada – pod wpływem ciągłych omyłek przyrodoznawstwa – kult dla obiektywizmu, stałości, niewzruszoności i dogmatyzmu w nauce – takie już, nerwowe może symptomy¹⁸⁵ niewiary w stałość wiedzy posiadamy, a pocziwy dziaduś: historia literatury – ciągle jeszcze tnie koperczaki¹⁸⁶ do panny Naukowości i panny Obiektywności.

Mój Boże! Ileż mi to razy zdarzyło się z ust poważnych nawet uczonych historyków literatury słyszeć, z powodu czyjejś recenzji, następujące zdanie:

– No tak, z talentem napisana, ale subiektywna!

Nieśmiało wówczas próbowałem sobie tłumaczyć, że skoro recenzja ta jest dziełem ludzkim, to musi być subiektywna. Obiektywnym zdaniem nie może być zdanie własne; obiektywnym aktem może być tylko dosłowne powtórzenie cudzego zdania. Nawet takie zdanie ludzkie, jakim jest wyrok sądu koronnego, choć fundowany na przedmiotowej podstawie kodeksu, jest też zjawiskiem subiektywizmu. Gdyby było inaczej, prawodawcy nie znaleźliby zasady apelacji. A tymczasem w koncepcjach naszej krytyki naukowoliterackiej wciąż się jeszcze kołacze *homunculus*¹⁸⁷ obiektywizmu. Ma on podobno oznaczać dążenie do analizy niewzruszonej, do stawiania sądów, które byłyby prawdą niezależną od uczuć i podmioto-

¹⁸⁴ *Sui generis* (łac.) – swego rodzaju.

¹⁸⁵ Symptomat – symptom, objaw.

¹⁸⁶ Koperczaki – dawn. umizgi zaloty; ciąć koperczaki – czynić awanse, uderzać w konkury.

¹⁸⁷ *Homunculus* (łac.) – człowieczek, karzelek. Por. też A. Czepiel [S. Brzozowski], *Tak mówił Homunculus. Cywilizacji współczesnej wizja zbiorowa* [cykl *Widma moich współczesnych*. II], „Głos” 1903, nr 29, s. 457–459. Więcej na ten temat w książce M. Okulicz-Kozaryn, *Brzozowski contra Miriam. Spór jednostronny*, Poznań 2022, s. 53–57, 71.

wego zabarwienia krytyka, słowem ideału, z którego zrezygnowała procedura i nawet nauka ścisła. Jaki jest zakres i bogactwo takiego ideału, mówi o tym dowcipnie pewna nowela Czechowa¹⁸⁸; jest w niej pokazany typ bezwzględnej obiektywisty, tak przestrzegającego zasady przedmiotowego ujmowania zjawisk, że gdy go zapytują, jak wygląda np. Wisła, odpowiada: „Wisła jest rzeką” – i na tym koniec; cokolwiek więcej by powiedział, byłoby już zapatrywaniem subiektywnym, więc tego mówić nie wolno. Tak samo się rzecz ma i z obiektywną krytyką literacką. Gdy ją kto zapyta o *Beniowskiego*¹⁸⁹, wolno jej tylko powiedzieć, że jest to utwór pisany oktawami. Wszystko inne, nawet gdy się powie: „jest to poemat” – będzie wrażeniem lub sądem subiektywnym. Obiektywizm więc w krytyce literackiej może powiedzieć li tylko to, co i bez niego jest powszechnie znane.

Obiektywizm przeprowadzony nad *Beniowskim* ma jedną niesporną wyższość nad obiektywizmem figury z Czechowa. Bo co do definicji: „Wisła jest rzeką”, nigdy nie można być pewnym, czy w którymś z następnych stuleci nie zjawi się jakaś teoria mechaniki płynów, która udowodni, że rzeka nie jest rzeką, lecz np. wstęgowatym jeziorem, albowiem to, co wydaje nam się w rzece

¹⁸⁸ Anton Czechow (1860–1904) – rosyjski nowelista i dramatopisarz, klasyk literatury rosyjskiej. Autorowi chodzi zapewne o nieprzetłumaczoną na język polski nowelę *Sowiet* [Rada] z 1883 roku. Główny bohater, sędzia Nikifor Pietrowicz, dąży do pełnej obiektywności i unika wyrażania własnych sądów. Odpowiada na każde pytanie związane ze sprawą prostymi i tautologicznymi frazami, aby nie pozwolić, by subiektywne opinie wpłynęły na przebieg procesu sądowego.

¹⁸⁹ *Beniowski* – poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego, którego pięć pierwszych pieśni powstało w latach 1840–1841 i zostało opublikowanych w 1841 roku, pozostałe (VI–XIV) ukazały się dopiero po śmierci poety.

płynnością, prądem jest tylko inną formą nieruchomości wodnej. Dlaczego by taka teoria nie miała się pojawić? Nie takie przewroty pojęć odbyła nauka ścisła, czyli obiektywna. I biedak Czechowa straci ostatnią swoją radość: okaże się, że nawet owo: „Wisła jest rzeką” – było jego sądem subiektywnym. Natomiast określenie przedmiotowe: „*Beniowski* pisany jest oktavami” nie ulegnie żadnym zmianom nawet w tym stuleciu, kiedy powstanie nowa mechanika płynów. Nikt nie zaprzeczy oktawom, że są oktavami. Nikt nie zaprzeczy, bo, tak mi się jakoś zdaje, nikogo to obchodzić nie będzie. Nie będzie obchodzić, jak nie obchodzi dziś i nie obchodziło nikogo wczoraj poza poetami i literatami. Nikt się, moi panowie, nie zachwycił *Beniowskim* dlatego, że to są oktawy, lecz dlatego, że przemawiało go to, co było w tych oktavach piękne, cudne, *ergo*¹⁹⁰ tajemnicze, *ergo* niewyśledzone i niewyśledzalne, czyli pozanaukowe. Powiedzmy: popodnaukowe, by nie obrażać nauki.

Oto jest ten szczegółik, ta drobnostka, na którą chciałbym zwrócić uwagę uczonych w piśmie. Nauka zajmuje się tymi właściwościami i władzami poezji, które dla rzeszy czytającej są sprawami trzeciego rzędu. Nie zapomnę nigdy pewnego opowiadania, którem słyszał z ust prof. Massoniusa¹⁹¹. Przyjechał do Warszawy z Sosnowca jakiś jegomość robotnik czy sztygar¹⁹² – i na zebraniu u znajomych mówił, jak go zachwyciła pewna sztuka, jaką widział w teatrzyku prowincjonalnym. „Jestem nią wzruszony do głębi, nie przestaję o niej myśleć do dziś dnia. Wstrząsnęła mną po prostu”.

¹⁹⁰ *Ergo* (łac.) – więc, a zatem.

¹⁹¹ Piotr Massonius (1862–1945) – polski filozof, psycholog i pedagog, działacz oświatowy i dziennikarz.

¹⁹² Sztygar – górnik zajmujący stanowisko kierownicze, nadzorujący pracę innych.

– Czyja? – pytają go. – Jaki autor?

– Nie wiem. Zapamiętałem tylko z afisza, że jest tłumaczona z angielskiego. Ale mogę wam opowiedzieć treść: jest taki królewicz jakiś, który stracił ojca i którego stryj teraz panuje na tronie. Królewiczowi temu donoszą, że na wałach zamkowych pokazuje się jakiś duch. Królewicz idzie na wały nocą o dwunastej godzinie i poznaje, że to duch jego ojca. Duch ten wyznaje mu, że nie umarł śmiercią naturalną, lecz został zamordowany przez brata, tego obecnie panującego króla...

I tak akt za aktem opowiada pocziwiec treść *Hamleta*. I stał się pocziwiec pośmiewiskiem swoich znajomych. Podrwiwano z niego, że zachwycił się *Hamletem*, nie wiedząc, że to *Hamlet*, i nigdy przedtem nie słyszawszy o *Hamlecie*. „A ja mniemam – dodawał od siebie prof. Massonius – że ten człowiek wcale nie zasługuje na drwiny. Dał właśnie klasyczny dowód swojej zdolności odczuwania piękna i składał najwyższy hołd Szekspirowi, jaki złożyć można”. I słusznie. Nie sztuka jest zachwycić się arcydziełem, gdy nas przedtem nauczą, że to arcydzieło, gdy przedtem wejdzie w nas cała legenda, która nad arcydziełem narasta. Ale przystąpić do arcydzieła z absolutną prostotą i odczuć je, wzruszyć się nim do głębi – to jest dowód, że jest się godnym poznawania sztuki.

I jest w tym inny jeszcze dowód.

Oto że zbędna jest wszelka nauka rozsłuchana nad *Hamletem*, by on przemówił do nas jako twór genialny. Sosnowski sztygar nic nie wiedział o autorze, o epoce elżbietańskiej, o wpływach na Szekspira, o tzw. źródłach, obcy był wszelkim dociekaniom, interpretacjom i egzegezom – a *Hamlet* wstrząsnął jego uczuciem.

Dlatego oto nic nikogo w gruncie rzeczy nie będzie obchodzić: oktavami czy nie oktavami pisany jest *Beniowski* w epoce, kiedy udowodnią, że Wisła nie jest rzeką. Nic nikogo to wówczas nie będzie obchodzić, bo wówczas,

jak i za Merowingów i Popielów¹⁹³, człowiek wchłaniający sztukę to tylko z niej weźmie, co w nim wywołuje emocję. A jeśli pionem utworu jest nawet idea, myśl, produkt cerebralny¹⁹⁴ – nie uczucie, to i wówczas człowiekowi się ta myśl spodoba, jeśli w nim wywoła zachwyt, czyli zjawisko emocjonalne.

¹⁹³ Merowingowie – dynastia panująca w państwie frankijskim od V do VIII wieku. Popiele (albo Popielidzi) – określenie spotykane głównie w literaturze popularnonaukowej, odnoszące się do dynastii rzekomo panującej na terenie późniejszego państwa polskiego przed Piastami. Jej ostatnim władcą miał być Popiel. „Za Merowingów i Popielów” – tutaj: w czasach średniowiecza.

¹⁹⁴ Cerebralny – związany z mózgiem i jego czynnościami; będący wytworem pracy mózgu.

Adam Grzymała-Siedlecki¹⁹⁵

Wpływologia

Historia literatury, a raczej historycy literatury pragną, by przedmiot ich był wiedzą ścisłą. Gdy więc na stół swój operacyjny biorą jakieś dzieło literackie, pragną ściśle wiedzieć, z czego ono powstało, na podobieństwo tego, jak chemik wie, z jakich składników powstał kwas siarczany albo też tkanka ciała zwierzęcego. Chcą to wiedzieć nieomylnie. Z tej oto żądzy powstała w nowszej historii literatury zaciekleść wyszukiwania wpływów. Kto podział na *Kordiana*, *Pana Tadeusza*, *Irydiona*¹⁹⁶, na *Pieśń o ziemi naszej*¹⁹⁷, na *Zamek kaniowski*¹⁹⁸, na sonety księdza Kajsiowicza¹⁹⁹, na *Krewnych*²⁰⁰, *Hrabinę*

¹⁹⁵ Biogram autora – zob. s. 135, przyp. 106.

¹⁹⁶ *Irydion* – dramat romantyczny Zygmunta Krasińskiego napisany w 1835 roku w Wiedniu, opublikowany anonimowo w 1836 roku w Paryżu.

¹⁹⁷ *Pieśń o ziemi naszej* – poemat patriotyczny Wincentego Pola, opublikowany anonimowo w 1843 roku w Poznaniu.

¹⁹⁸ *Zamek kaniowski* – powieść poetycka Seweryna Goszczyńskiego, opublikowany w roku 1828 w Warszawie. Przykład tzw. czarnego romantyzmu krajowego.

¹⁹⁹ Józef Hieronim Kajsiowicz (1812–1873) – polski kaznodzieja, pisarz religijny, autor zbioru *Sonetów* wydanych w 1833 roku w Paryżu.

²⁰⁰ *Krewni* – powieść Józefa Korzeniowskiego, wydana w 1857 roku w Wilnie.

*Cosel*²⁰¹, na *Quo vadis*²⁰², na *Popioły*²⁰³, na erotyki Tetmajera²⁰⁴, na *Akropolis*²⁰⁵, na *Cara Samozwańca*²⁰⁶? Jakie cudze dzieło wpłynęło na treść i formę?

Odbywa się śledztwo literackie i filologiczne, zestawienia charakterów i sytuacji, czynów i zwrotów. Są już dzieła krytyczne, z których wynika niezbicie, że największe arcydzieła największych geniuszów są niczym innym, jak tylko sumą mniej lub więcej wyraźnych wpływów i uzależnień. Z tymi wpływami w literaturze rzecz ma się trochę dziwnie. Bywały czasy, jak np. odrodzenie, kiedy do złego smaku należało stworzyć rzecz oryginalną, czyli niezależną od wzorów starożytności, czyli prostacką. Gdy poeta miał w sobie dość natchnienia na wydobyć z siebie bajki własnej, musiał ją impregnować mitologią, by zasłużyła na miano dzieła sztuki. Nawet największy z prostaków, czyli poetów samodzielnych – Szekspir (twierdzimy: samodzielny mimo bezceremonialne aneksje pomysłów cudzych), nawet ten Szekspir ulegał modzie uantyczniania tekstu. Z biegiem lat literatura wyzwała się z romanohellenizmu, w wieku XVIII staje na nogach własnej epoki: romantyzm sieje gęsto reminiscencjami mitologicznymi,

²⁰¹ *Hrabina Cosel* – powieść Józefa Ignacego Kraszewskiego, wydana w 1873 roku w Warszawie.

²⁰² *Quo vadis* – powieść historyczna Henryka Sienkiewicza, publikowana najpierw w odcinkach w warszawskiej „Gazecie Polskiej” (1895–1896), w całości wydana w Krakowie w 1896 roku.

²⁰³ *Popioły* – powieść Stefana Żeromskiego, publikowana najpierw w odcinkach na łamach warszawskiego „Tygodnika Ilustrowanego” (1902–1904), w całości wydana w 1922 roku w Warszawie.

²⁰⁴ Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940) – polski poeta, nowelista, powieściopisarz, przedstawiciel Młodej Polski. *Erotyki* to tom jego poezji wydany w 1902 roku w Krakowie.

²⁰⁵ *Akropolis* – dramat Stanisława Wyspiańskiego, wydany w Krakowie w 1904 roku.

²⁰⁶ *Car Samozwaniec czyli polskie na Moskwie gody* – dramat Adolfa Nowaczyńskiego, wydany w Warszawie w 1908 roku.

ale jego Gorgony i Dejaniry nie są już brane dosłownie, pozbawiają się swojej prawowierności greckiej, nabierają nowej treści; romantyzm wpatruje się jakby rozszerzonymi źrenicami w treść mitów, przekopuje ich dno i znajduje nieoczekiwane, nowożytne symbole w tych bogach i stworach. Nie na to padają tu imiona bóstw, by treść literacka stawiała się antyczną, lecz odwrotnie: na to, by wszechwładza romantycznego spojrzenia działała hen wstecz i na terenach praklasycyzmu. Renesans uklasycyzniał swoje poglądy na świat, romantyzm uromantyczniał klasycyzm i mitologię. Bogowie greccy zaczęli werteryzować²⁰⁷ i bajronizować²⁰⁸.

Wraz z dogmatem indywidualizmu i egotyzmu musiała też w literaturze romantycznej powstawać zasada samodzielności twórczej. Na złość znienawidzonemu pseudoklasycyzmowi zaczynało być wstydem zabierać komuś pomysły i formę. Brano co prawda pełną garścią idee cudze, ale był to rabunek rodzinny, korzystanie ze wspólnego dobra, bo jeden romantyk czerpał myśl i nastroje od drugiego; natomiast dowodem złego smaku byłoby zapożyczyć się świadomie od pisarzy XVIII czy XVII wieku. Jeden Szekspir stanowił wyjątek, po proklamowaniu go zresztą – ojcem romantyzmu.

Ta ambicja niezależności twórczej przetrwała w literaturze do czasów obecnych. Nikomu z poetów lub beletrystów nie czyni zaszczytu, gdy mu wykażą, iż wziął pomysł

²⁰⁷ Werteryzować – naśladować bohatera powieści epistolarnej Johanna Wolfganga Goethego *Cierpienia młodego Wertera*; przeżywać ból istnienia i wielkie porywy emocji.

²⁰⁸ Bajronizować – naśladować George’a Gordona Byrona; być w nastroju ducha bajronicznym; pisać w duchu Byrona, bajronicznie, tutaj przede wszystkim: naśladować bohatera bajronicznego, czyli wielkiego indywidualistę, buntownika, osobę tajemniczą, występującą przeciw powszechnie przyjętym prawom i normom społecznym.

lub tonację czy formę od któregoś z poprzedników, jak trzy stulecia wstecz nikomu nie czyniło zaszczytu, gdy mu wykazano, że nie wziął pomysłu, nastroju, zewnętrznego kroju.

Ambicja nowoczesnych twórców nie jest czczą próżnością. Nasza wrażliwość, a i doświadczenia nad losami książek, wykazały, że te tylko dzieła literackie wytrzymują jako tako próbę czasu, które powstały z bezwzględnej szczerości, w których autor wypowiedział jakąś część swojej najgłębszej istotności, możliwie niezależnej od erudycji, nacisku intelektualnego sfery i środowiska, słowem tego, co jest jego przyrodzoną własnością, a więc przede wszystkim bezwzględnego uczucia, namiętności i temperamentu, a nawet podświadomości, słowem, owej nagiej duszy, jak to sugestywnie nazywa Przybyszewski. Wszystko inne może chwilowo czarować i zachwycać bieżące pokolenie, może znajdować popyt i doraźne laury, bo ludzie lubią podziwiać w dziele sztuki to, co sami niejako mogliby stworzyć, kochają swoją przeciętność w literaturze – ale już następne pokolenie zapagnie innej przeciętności, innej średniej arytmetycznej – i bożyszczą poprzedniej generacji odchodzą do lamusa, między pył i śmiecie. Natomiast zakłęcie szczerości i głębi indywidualnej będzie miało zawsze coś ze świeżości. Może nad nimi przejść do porządku dziennego jakiś przejściowy smak, ale potem, po takiej odrze czy szkarlatynie smaku przychodzi z powrotem ich panowanie, często nawet gruntowniejsze.

Z powyższego wynikałoby logicznie, że praktycznym zadaniem krytyki jest szukać w utworach literackich nie tego, co w nich jest cudzego, co wdrożyło się w nie w postaci wpływów, a cóż dopiero – zapożyczeń! – lecz właśnie tego, co w nich jest najbardziej swoistego, nowego, co autor wysnuł z własnego ja, w czym jest samym sobą. Naukowa historia literatury postępuje wręcz przeciwnie.

Tutaj powstaje ważny kontrargument przeciwko moim twierdzeniom:

– Nie zaprzeczysz pan – powie mi niejeden z zaprzysięgłych historyków literatury – że jednak nasza metoda dochodziła nieraz do bezwzględnych prawd. Któż ośmielił się nam przeczyć, że *Pan Tadeusz* istotnie pozostaje pod wpływem Waltera Scotta, *Balladyna*²⁰⁹ pod wpływem Szekspira, że Fredro²¹⁰ wzorował się to na Molierze, to znowu na Goldonim²¹¹ w figurach *Przyjaciół*²¹²? Odpowiedź na to wymaga pewnego omówienia. Zapożyczenie się twórcy od twórcy może być dwojakiego rodzaju. Jest ono niewolnicze, gdy talent mały zapatrzy się w talent wielki, lub niezależne, gdy pożyczkę zaciąga potentat od potentata lub potentat od hołysza, bo i takie wypadki bywają.

Gdy indywidualność nijaka zapożycza się od talentu silnego, to pozostaje pod taką hipnozą owego wpływu, że nie umie nic zmienić w tej pożyczce, nie potrafi jej ożywić żadną iskrą własnej istności. Jest to niejako dosłowny przekład cudzego pomysłu. Inaczej się rzecz ma z długami literackimi, ciężącymi na hipotecę arcydzieł. Talent potężny nie potrafi nie przemienić wpływu na swoją własną krew i swój własny nerw. Choćby chciał być wiernym tłumaczem, nie wytrzyma, siłą wewnętrznego nacisku swojej indywidualności przeobrazi „wpływ” w coś nowego, nową mocą mówiącego. I najczęściej nie wie, że pozostaje pod obcym wpływem. Wpadł on kiedyś w niego, jak wpadł mu

²⁰⁹ *Balladyna* – dramat romantyczny Juliusza Słowackiego napisany w 1834 roku w Genewie, a wydany w roku 1839 w Paryżu.

²¹⁰ Aleksander Fredro (1793–1876) – polski komediopisarz, pamiętnikarz. Uważany za najwybitniejszego komediopisarza w historii literatury polskiej.

²¹¹ Carlo Goldoni (1707–1793) – włoski komediopisarz związany z Wenecją.

²¹² *Przyjaciecie* – komedia Aleksandra Fredry, wydana w 1880 roku w Warszawie.

w ucho niejeden szum drzew na wietrze, jak mu wpadł w oczy obraz jakiegoś człowieka – i poruszył w nim natychmiast cały łańcuch własnych wniosków, skojarzeń, refleksji, olśnień. A nade wszystko „wpływ” ten przyoblekł się w jego własny temperament twórczy, który każdy talent posiada w wysokim stopniu, a którego nie posiadają imitacje talentu. Do tego dołącza się ów pierwiastek mediumistyczny²¹³, owo coś niewiadome, które sprawia, że słowo, wypowiedziane przez talent, żyje, lśni, barwi się, a którego to „coś” nie sposób jest zapożyczyć od kogokolwiek, od największych nawet geniuszów; albo się z nim człowiek rodzi, albo go nie zdobędzie najwyższym wysiłkiem. Cóż mi pomogą najuczeńsze badania, wykazujące, że Gerwazy i Protazy, że spór o zamek Horeszków z Soplicami, że nawet historia niedźwiedzia w *Panu Tadeuszu* – to poblastski Walter Scotta, że kiedy ja czuję, że ten walterskotyzm tak się opromienił rasą twórczą Mickiewicza, takiego nabrał nowogródzkiego rumieńca, tak wlaź w skórę polską i Mickiewiczowską, tak wierny jest plemiennej naszej obyczajowości – że nie można sobie w większym stopniu wyobrazić własności, swoistości i narodowości, jak go mamy w *Panu Tadeuszu*! „Tak jest, odpowiadają uczeni: Gerwazy i Protazy są typami polskimi, ale przed lekturą Walter Scotta wszyscy znali takich Gerwazych i Protazych, a nie wpadli na pomysł wprowadzenia ich do literatury. Walter Scott był tu więc owym potrąceniem, które wywołuje krystalizację”. Nasamprzód omyłka faktyczna: w naszych komedijkach XVIII wieku, przed Walter Scottem choćby u Krasickiego²¹⁴ są już zarysy takich starych sług, bo nie

²¹³ Mediumistyczny, przymiotnik od „mediumizm” – teoria i praktyka wywoływania zjawisk paranormalnych za pośrednictwem mediów, czyli osób podatnych na sugestie i hipnozę.

²¹⁴ Ignacy Krasicki (1735–1801) – jeden z głównych przedstawicieli polskiego oświecenia, poeta, prozaik, publicysta i encyklopedysta.

mogło ich nie być, zanadto barwistą²¹⁵ byli częścią składową naszego życia, a po wtóre: choćby ich przedtem nie było, choćby dopiero w *Panu Tadeuszu* po raz pierwszy się pojawili – to czyż właśnie Mickiewicza nie stać było na takie nowatorstwo? I któż zaręczy, że to właśnie Walter Scott, a nie jakieś osobiste wspomnienie wyprowadziło Gerwazego i Protazego z życia do literatury?

Dośłownie to samo można powiedzieć o Fredrze. Brał z Moliera, jak Molier brał z Plauta²¹⁶, a Plaut nie wiadomo już – na szczęście! – z jakich anegdot rzymskich, greckich czy kartagińskich. Cóż z tego? Co mnie to zapożyczenie obchodzi, gdy ponad nim przewala się taka dorodna polskość, gdy się pieni w ziemiańskim polskim temperamencie, gdy tak to zapożyczenie osmarowało się rodzinną naszą glebą, gdy tak pachnie duchem wsi polskiej, nie innej i gdy tyle w nim wigoru kapitana Fredry, a nie czyjego innego! A owa wspomniana już *Balladyna*. Jużcić²¹⁷, bez trudu odszukasz w niej i *Makbeta*²¹⁸, i *Sen nocy letniej*²¹⁹ – ale któż z nas nie podpisze się pod analizą Krasińskiego, że to jest spotężniały do dzieła sztuki atom prapolskości, że Grabiec²²⁰ to ożywiona karczma sarmacka, że dzieło żyje sokami lechickimi. Jakież to odkrycie czynimy Słowackiemu, powiadamiając go o *Makbecie* i *Śnie nocy letniej*? Któż lepiej od niego wiedział, że w *Balladynie* tkwią te wpływy. Grabcem by musiał być, nie twórcą Grabca, by o tym nie wiedzieć. Z całą świadomością,

²¹⁵ Barwista – dawn. barwna, kolorowa.

²¹⁶ Titus Maccius Plautus (ok. 250–184 p.n.e.) – rzymski komedio-pisarz.

²¹⁷ Jużcić – dawn. wzmocnione jużci; wyraz nadający twierdzeniu odcień pewności.

²¹⁸ *Makbet* – tragedia Williama Szekspira, wydana w 1606 roku.

²¹⁹ *Sen nocy letniej* – komedia Williama Szekspira, wydana w 1600 roku.

²²⁰ Grabiec – jeden z bohaterów *Balladyny* Juliusza Słowackiego.

premedytacją i przekornością pakował do swej tragedii te szekspiryzmy, by właśnie pokazać, jak one nic dziełu nie zaszkodzą, gdy się pod jego rękę dostaną. I dowiódł tego. Wpadły w odmęt polskich archaicznych motywów i zeszyły się z nimi jak bliźniaki. I w tym była maestria Słowackiego.

W innych zaś przypadkach nie ma nic niebezpieczniejszego nad tezę o wpływach. Kilka razy już krytykom udowodniono dotkliwie, jak srodze się mylili, pomawiając o wpływ dzieł, których dany autor przypadkowo nie znał. Podobieństwa motywów mogą bowiem być tak samo fenomenalne jak podobieństwa zdobnictwa ludów nie znających się wzajem. Klasycznym przykładem podobnej omyłki jest znakomita skądinąd książka prof. Sinki: *Antyk Wyspiańskiego*²²¹. Przypisano w niej wpływ Arystofanesa²²² na niektóre dzieła Wyspiańskiego, podczas gdy Wyspiański po raz pierwszy czytał Arystofanesa dopiero po napisaniu tych dzieł. Autor *Antyku Wyspiańskiego* poszedł jeszcze dalej w swych wywodach. Dla udowodnienia zamiłowań helleńskich Wyspiańskiego wskazał frez na gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie²²³. Płaskorzeźba ta istotnie osnuta jest na motywach helleńskich – tylko że twórcą jej jest nie Wyspiański, lecz... Jacek Malczewski²²⁴.

²²¹ T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Kraków 1916.

²²² Arystofanes z Aten (ok. 446–385 p.n.e.) – grecki komediopisarz.

²²³ Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych – stowarzyszenie artystów i miłośników sztuki założone w 1854 roku w Krakowie.

²²⁴ Jacek Malczewski (1854–1929) – polski malarz, jeden z głównych przedstawicieli symbolizmu przełomu XIX i XX wieku.

Adam Grzymała-Siedlecki²²⁵

Jeszcze o wpływoologii

Krytyka naukowa dlatego taki drakoński kładzie nacisk na wysłedzenie tzw. wpływów, bo przez nie stara się dojść do ścisłej, chemicznej odpowiedzi na pytanie: z czego powstało dzieło literackie? Kto z poprzedników i jakie dzieło zrodziło dany utwór?

Niesłuchanie łatwo jest dostrzec słabą stronę tych pragnień i nadziei. Bo dlaczegoż by jedno dzieło literackie musiało koniecznie powstawać z drugiego? – Dlaczegoż tylko literatura ma zapładniać pisarza? W roku zeszłym, po inwazji bolszewickiej odbyłem wycieczkę samochodową do Wyszkowa z jednym z największych naszych pisarzy i później czytałem jego opis tej wycieczki²²⁶. Czytając, przypomniałem sobie z rozkoszą, jak co chwila napotykałem na rozwinięte wspaniałe te uwagi, słowa, półsłówka, spostrzeżenia, które już wypowiadał wówczas, wpatrując się w krajobraz, słuchając opowiadań ludzi, którzy przeszli najazd bolszewicki, snując wreszcie wnio-

²²⁵ Biogram autora – zob. s. 135, przyp. 106.

²²⁶ Chodzi o Stefana Żeromskiego, który wraz z prof. Ferdynandem Ruszczycem, Adamem Grzymałą-Siedleckim i fotoreporterem przyjechali do probostwa w Wyszku. Podróż tę uwiecznił Żeromski w reportażu *Na probostwie w Wyszku* (w *idem, Inter alma*, Warszawa 1920).

ski z tego, co widział, słyszał, co przez ten dzień przeżył, co zapadło w jego bogate laboratorium uczuciowe. Mógłbym zaręczyć, że za lat pięćdziesiąt, sto – gdy jakiś historyk literatury weźmie na swą gilotynę ten znakomity opis *Na plebanii w Wyszkanie*²²⁷ – zacznie przede wszystkim doszukiwać się książek i broszur, które wpłynęły na sądy Żeromskiego²²⁸ o bolszewizmie, o potrzebie reformy rolnej etc. etc. Nie dopuści, by Żeromski mógł to wszystko wysnuć ze siebie, by ten lub ów szczegół poddawał mu w rozmowie czcigodny proboszcz wyszkowski ks. kanonik Mieczkowski²²⁹, by monotonia krajobrazu mazowieckiego przez jakieś niewyśledzone skojarzenie pojęć podsunęła mu kilka prześwietnych porównań chłopą zagrodnika z krzakiem przydrożnym, jak to istotnie było na którejś wiorście²³⁰ między Radzyminem a Wyszkowem. Absolutnie nie! Wszystko to gdzieś – choćby w jakimś pomniejszonym wymiarze – przeczytał, to przeczytanie było „wpływem”.

Krytyka naukowa, na ogół biorąc, nie chce wnikać w psychologię wielkich talentów. Nie chce wiedzieć, że lektura niesłuchanie mało wpływa na nich. Ich organizacje duchowe tak są skrojone, że właściwie żadna inna twórczość, poza ich własną, nie przejmują ich. Czynią czasem wyjątek dla jednego, dwóch autorów, ale z jaką dozą szczerości – trudno powiedzieć. I trudno ich za to winić. Bez tej niesprawiedliwości, bez tego odosobnienia się w sobie – nie byłiby może twórcami. Nie wiadomo, czy mogliby z siebie wyrzucać ten nieprawdopodobny

²²⁷ Chodzi o reportaż S. Żeromskiego pt. *Na probostwie w Wyszkanie*.

²²⁸ Stefan Żeromski (1864–1925) – polski prozaik, publicysta, dramaturg, pierwszy prezes polskiego PEN Clubu.

²²⁹ Wiktor Mieczkowski (1856–1935) – duchowny rzymskokatolicki, dziekan i proboszcz parafii w Wyszkanie.

²³⁰ Wiorsta – dawna rosyjska miara długości.

trud, jakim jest powstawanie dzieła, gdyby go nie mieli za jedynie uprawnocniony do życia.

Natomiast każdy z twórców bywa przedziwnie wrażliwy na życie, na świat otaczający go. U jednego jest ta wrażliwość bystrą obserwacją realistyczną, a u drugiego zdolnością przerobienia drobnego szumu wiatru na całe pasmo uczuciowych medytacji; u innego znowu jakiś zarys plastyczny, jakiś dojrzały konar drzewa, skręt strumienia, błysk²³¹ drogi pnącej się w górę – przeistacza się w bogactwo porównań, przypomnień, konstrukcji nawet psychologicznych. Nikt nigdy nie odgadnie, z kogo lub z czego powstała jakaś czarująca nas figura w powieści. Mógł kiedyś po świecie chodzić żywy jej model, a mogła naraz trysnąć jako jaźń, przy zasłyszaniu Beethovenowskiego²³² akordu lub przy ujrzeniu niespodzianym wiosennej gruszy na miedzy. Dlaczego tak się stało? – tego nikt nie dojdzie.

[...] ²³³

A teraz przypuśćmy na chwilę, że istotnie autorzy, pisarze ulegają tak nałogowo wpływowi, że rzeczą ważną i pouczającą jest doszukiwać się owych zapożyczeń; czyż wówczas krytyka naukowa może powiedzieć, że spełniła zadanie wiedzy ścisłej, „obiektywnej”, gdy wykryła owe wpływy? Czyż suma tych wysledzonych zapożyczeń może stanowić coś więcej nad znikomy odsetek całości dzieła? Przypuśćmy, że istotnie w *Panu Tadeuszu* wszystkie nawet figury i wszystkie sytuacje są zapożyczone. Pozostaje wówczas język. Od tego języka zależy niemal wszystko; językiem powiedziane jest, jaka to jest figura, jak wygląda,

²³¹ Błysk – dawn. błysk.

²³² Ludwig van Beethoven (1770–1827) – kompozytor i pianista niemiecki, ostatni z tzw. klasyków wiedeńskich, a zarazem prekursor romantyzmu w muzyce.

²³³ Opuszczono fragment niewiążący się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

jak się rusza. Od tej jakiejś elektryczności międzyczłowiekowej, która jak niewidzialny prąd porusza dynamiką mowy, zależny jest cały czar, który sprawia, że każdy dwuwiersz czy opisu, czy charakterystyki jest arcydziełem, a ten sam dwuwiersz, opowiedziany własnymi słowami przeciętnego człowieka, staje się niczym. Jeśli krytyka naukowa chce być wiedzą ścisłą, to równie i tu powinna się doszukiwać wpływów. Kto Mickiewicza nauczył języka? Boć to jest istotnie niezaprzeczalne, że czego jak czego, ale języka musiał go ktoś uczyć. I „Litwo”, i „Ojczyzno moja”, i „ty jesteś”, i „jak zdrowie” – każdy z tych wyrazów od kogoś w dzieciństwie musiał słyszeć? Co za wdzięczne i nawet kompetentne pole dla panów filologów w krytyce literackiej! Jaka zasługa dla tego, co wykryje, że wyraz: „Litwa” słyszał Mickiewicz pierwszy raz od niańki Basi Ślupcianki. Jaki ponętny tytuł dzieła: „Basia Ślupcianka a pierwszy wiersz *Pana Tadeusza*”! Potem znowu przyjdzie inny badacz i wykaże, że przed Basią Ślupcianką wypowiedział ten wyraz w przytomności czteroletniego Mickiewicza niejaki Kostia Zawaryluk²³⁴, gęsiarz u rodziców poety. Tytuł broszury: „Wpływ Zawaryluka na język *Pana Tadeusza*”. A ileż w dziełach poetów jest takich zwrotów jak: „dzień dobry”, „Niech będzie pochwalony”, „Strzemienego” etc. Od kogo pierwszego usłyszeli oni te zwroty, kto był ten tajemniczy autor, który „wywarł na nich wpływ”? Bo że to musiało powstać drogą wpływu, że taki wpływ jest czymś znacznie pozytywniejszym od wpływu powieści Waltera Scotta na postać Gerwazego i Protazego – to rzecz nie ulegająca wątpliwości. Będę się czuł szczęśliwym, jeśli moja skromna zachęta przyczyni się do stworzenia nowego odgałęzienia wpływologii.

²³⁴ Basia Ślupcianka, Kostia Zawaryluk – osoby wymyślone przez autora, kpiącego z biograficznej, anegdociarskiej metody historyków literatury.

Żart na stronę. Usiłowania krytyki naukowej nie mogą wykryć w tajemnicy dzieła sztuki nic więcej, ponad szereg zagadnień obojętnych, drugorzędnych. To, co stanowi istotę utworu, co jest jego lotnym duchem, co zachwyca i uwiecznotrwala poezję, literaturę – to jest istotnie tajemnicą. Można się silić, by ją scharakteryzować, ale nie sposób już dojść, z czego lub z kogo ona powstała. Tajemnica ta jest częstokroć tajemnicą nawet dla samego twórcy. Niewątpliwie, że piśmiennictwo jest produktem władz centralnych: pomysł, konstrukcja, kontury nawet szczegółów powstają z prawidłowego przemyślenia, ale niesłuchanie mało jest pisarzy, u których pisarstwo, wykonywanie pomysłu było dalszym ciągiem tej władzy panującego myślenia. Przeważająca większość twórców należy do typu mediów, którym w akcie wykonywania przybywają niewidzialne, nieprzeczuwalne przedtem siły i niejako podsuwają im słowo, zdanie, obraz, koloryt dźwięku, magię mocy, sekret nadawania swoim wizjom – życia. A skąd się biorą te stany, ta pomoc – wołałbym w ostateczności zapytać Guzika²³⁵ niż Taine'a. Że zaś one to właśnie, te półświadome stany, ten smak, jak to powiedział pan Boileau²³⁶, to natchnienie, jakby się zgodzili nazwać bracia Schlegel²³⁷, ta intuitywność²³⁸, oświadczyłyby Bergson²³⁹, ten talent, jak by to skorygował dobrze my-

²³⁵ Guzik – postać wymyślona.

²³⁶ Nicolas Boileau-Despréaux (1636–1711) – francuski poeta i krytyk literacki, autor m.in. poematu *Sztuka poetycka* (1674) – kodeksu klasycyzmu.

²³⁷ Chodzi o Augusta Wilhelma von Schlegla i jego brata Karla Wilhelma Friedricha von Schlegla.

²³⁸ Intuitywność – dawn. intuicyjność; intuitywny – zgodny z intuicją, wynikający z intuicji, oparty na intuicji, czyli zdolności przeczuwania, wyczuwania; podświadomy, aprioryczny, intuicyjny.

²³⁹ Henri Bergson (1859–1941) – francuski filozof, twórca intuicjonizmu i filozofii życia.

ślący, a wierzajcie mi: znający się na rzeczy nieraz lepiej od nas, zecer²⁴⁰, który mi zrobi zaszczyt złożenia za niezłe wynagrodzenie moich słów w czcionki – skąd się bierze ten spirytyzm, jak chce dzisiejsza moda – tego nikt i nigdy nie będzie wiedział.

Na zakończenie jeszcze jedno.

Jakie jest istotne zadanie krytyki? Pobudzać wrażliwość czytelnika. Bo nie uwierzę w to nigdy, by krytyka uczyła czegoś autora. Jeżeli autor nie wysnuje nauki z siebie samego, z własnego pędu do doskonałości – to najgenialniejsza krytyka nie poradzi z nim nic. Więc albo krytyka jest sama w sobie dziełem sztuki i dla talentu krytyka ją się czytuje, albo też to, co było powiedziane przed chwilą, ma budzić wrażliwość czytelnika, zachęcać go do bratania się z piśmiennictwem.

Nasza skromna krytyka dyletancka²⁴¹, literacka czyni to w miarę sił i środków. Pieniąc się z oburzenia na to, co wydaje jej się słabym, zachwycając się tym, co nas, krytyków, wzrusza – staje się motorem, który porusza wrażliwość i zamięłowanie czytelnika. Natomiast krytyka naukowa, która dziś całkowicie niemal przemieniła się we wpływolegię, nie tylko nie porusza wrażliwości ogółu, lecz ją przytępia; nie tylko nie budzi zamięłowania do twórców, lecz od nich odstręcza. I pod tym więc względem stoi poza zadaniem krytyki. Suma: myli się, przebywa na manowcach i szkodzi.

²⁴⁰ Zecer – inaczej składacz, wykwalifikowany pracownik drukarni wykonujący dawniej skład ręczny lub maszynowy na potrzeby druku typograficznego.

²⁴¹ Dyletancki – powierzchowny, amatorski.

Wacław Borowy²⁴²
Haszysz nieściskości

[cz. I]
Euklides i Łobaczewski

Artykuły moje *O wpływach i zależności w literaturze*²⁴³, które w grudniu roku zeszłego miałem przyjemność drukować na tym miejscu, wywołały skutek nieoczekiwany: przypomniał je czytelnikom p. Adam Grzymała-Siedlecki, aby z ich powodu w trzech felietonach (pod sensacyjnymi tytułami *Mania ściskości*, *Wpływologia* i *Jeszcze o wpływologii*²⁴⁴) rozsunąć tyle różnych myśli i poruszyć tyle rozmaitych zagadnień, że nigdy może tak dobrze jak teraz przy ich czytaniu nie uprzytomniałem sobie prawdy tego, co mówi łysy historyk²⁴⁵ w *Balladynie*: iż „z ziarnka piasku

²⁴² Biogram autora – zob. s. 151, przyp. 153.

²⁴³ W. Borowy, *O wpływach i zależności w literaturze* [cz. I], „Rzeczpospolita” 1920, nr 174 (wyd. poranne), s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 151–157); [cz. II], nr 175 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. III] nr 178 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. IV] nr 181 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. V] nr 182 (wyd. poranne), s. 4–5.

²⁴⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Mania ściskości*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 19 (wyd. poranne), s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 159–166); *idem*, *Wpływologia*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 20 (wyd. poranne), s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 167–174); *idem*, *Jeszcze o wpływologii*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 21 (wyd. poranne), s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 175–180).

²⁴⁵ Łysy historyk – Wawel, jeden z bohaterów *Balladyny*, uznawany za uosobienie Joachima Lelewela.

dojść można do obrotu słońca”. Przy tej okazji dostał się mojej osobie komplement: p. Grzymała-Siedlecki uznał mnie za „historyka literatury” (zaszczyt ponad zasługę!), i to za „jednego z najsympatyczniejszych”²⁴⁶. Cóż, kiedy w rezultacie nie wyszło mi to na dobre: ile że ogół historyków literatury został przedstawiony przez p. Siedleckiego w sposób zgoła nie pociągający: jako zbiorowisko ludzi głoszących fałsz, a przeto szkodliwych! Być w takim towarzystwie mniej lub więcej sympatycznym – niewielka to już zmiana ogólnej przykryj postaci rzeczy!

Muszę wyznać, że nie czuję się ani wybranym, ani powołanym do dźwigania na swoich barkach ciężaru odpowiedzialności za całą historię literatury: ponieważ jednak zarzuty p. G.-Siedleckiego są mocne, a w wielkiej mierze ściągają się do tego terenu zjawisk, który był przedmiotem moich rozważań, zmuszony jestem stanowiska swojego bronić. Robię to z dużym zażenowaniem. Tylko co przeczytałem książeczkę p. G.-Siedleckiego *Cud Wisły*²⁴⁷ i jestem nią wprost zachwycony: trudno mi się więc przerzucić w nastrój polemiczny. Następnie – jestem tu gościem, a wypadnie mi atakować stałego współpracownika: a więc niejako jednego z gospodarzy; i przy tym uświadamiam sobie, że nie będę umiał zrobić tego tak wytwornie, jak on to potrafi. P. G.-Siedlecki wymienia bowiem nazwiska ludzi przeważnie tylko wtedy, gdy ma o nich powiedzieć coś miłego; gdy zaś walczy, walczy nie z indywiduami, ale bezosobistą gromadą „krytyków naukowych”: otóż ja nie będę mógł trzymać się tego grzecznego systemu. Będę się spierał wyraźnie i imiennie z p. Adamem Grzymałą-Siedleckim, a nie np. z jakąś zbior-

²⁴⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Mania ścisłości*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 159).

²⁴⁷ A. Grzymała-Siedlecki, *Cud Wisły. Wspomnienia korespondenta wojennego z 1920 roku*, Warszawa 1921.

rową „krytyką antyhistoryczną” lub czymś podobnym. Proszę mi wierzyć, że będę tak czynił nie przez wrodzoną gruboskórność, ale tylko w imię – ścisłości.

Bo właśnie ścisłość jest tym pierwszym szańcem, którego obrona przypada mi w udziale.

P. Grzymała-Siedlecki, napatrzwszy się niedawno na prawdziwą wojnę, zdaje się korzystać teraz z jej metod: rozpoczyna od ataku z najcięższej, najbardziej dalekonośnej armaty.

Historia literatury – taki jest jego wstępny wywód – dała się opanować nagannej manii ścisłości. Ta mania jest niczym więcej, tylko tępym naśladowaniem ścisłości nauk przyrodniczych i matematycznych, a tym mniej ma sensu, że właśnie w ostatnich czasach w tych nawet naukach ścisłość zawiodła: poupadały prawdy miane za niewzruszone, a w świetle nowych „rewizji naukowych” przyrodoznawstwo przedstawia się jako „gra subiektywizmu”. Subiektywizm w ogóle w tej czy owej postaci triumfuje wszędzie, podając dawną ścisłość w pośmiewisko. Dowodem chemia, w której cały szereg „nierozkładalnych pierwiastków” okazał się rozkładalnymi związkami chemicznymi. Dowodem tego dalej matematyka, w której obalone zostały przez Łobaczewskiego „niewzruszone pewniki” geometryczne. Dowodem wreszcie nowe fizyczne teorie Einsteina, ukazujące cały wszechświat jako anarchię „bez żadnych reguł stałych”.

Rozważmy z osobna każdy z tych dowodów.

Sprawa z pierwiastkami chemicznymi jest najbardziej znana. Istotnie, lista pierwiastków się zmieniała, idąc w kierunku zmniejszenia. Ale czy dlatego, że badania chemiczne zaczęto prowadzić mniej ściśle? Nie, przeciwnie, dlatego, że je prowadzono z jeszcze większą ścisłością, jeszcze większą gruntownością niż dawniej. Zauważmy przy tym, że sama zasada pierwiastków chemicznych została nietknięta. Ewolucja więc metody naukowej szła tutaj

nie od ścisłości do subiektywizmu, ale od ścisłości do jeszcze większej ścisłości!

A jakżeż jest z matematyką? Według p. G.-Siedleckiego matematyk rosyjski Łobaczewski „z rosyjską skłonnością do nihilizmu i z rosyjską skłonnością do podważania autorytetów”²⁴⁸ wstrząsnął jednym z zasadniczych pewników geometrii Euklidesa, który głosił, że „dwie linie równoległe, przeciągnięte na jednej i tej samej płaszczyźnie, nigdy się ze sobą spotkać nie mogą”²⁴⁹. Łobaczewski, czytamy dalej,

taką dał teorię tego, co nazywamy płaszczyzną, że okazało się, iż te dwie biedne sieroty Euklidesowe kiedyś gdzieś spotkają się, w oddaleniu co prawda metafizycznym, ale spotkają się we wspólnym uścisku²⁵⁰.

[...] ²⁵¹ Któryż z tych systemów jest prawdziwy? Tak pyta tylko laik. Dla matematyka obydwie geometrie – i Euklidesa, i Łobaczewskiego – są prawdziwe. Jak to może być, skoro wypowiadają twierdzenia sprzeczne ze sobą? Objasnia to przystępnie Janiszewski²⁵²: nie mogą być jednocześnie prawdziwymi dwa twierdzenia sprzeczne ze sobą, a dotyczące jednego i tego samego przedmiotu. Ale (otóż to właśnie) „geometrie Euklidesa i Łobaczewskiego dotyczą przedmiotów różnych”, bo wychodząc z różnych założeń, opierają się na różnych koncepcjach przestrzeni:

²⁴⁸ A. Grzymała-Siedlecki, *Mania ścisłości*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 160). U Grzymały-Siedleckiego: „z rosyjską żądzą podważania autorytetów”.

²⁴⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 160).

²⁵⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 160–161).

²⁵¹ Opuszczono wybrane fragmenty, niewiążące się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

²⁵² Zygmunt Janiszewski (1888–1920) – jeden z czołowych przedstawicieli warszawskiej szkoły matematycznej, jej inicjator i twórca programu.

„jedna mówi o przestrzeni Euklidesa, druga o przestrzeni Łobaczewskiego”²⁵³. Pytać się zaś, która z tych przestrzeni jest prawdziwa, to to samo, co pytać się, czy prawdziwszą jest elipsa, czy hiperbola. (Matematyka jest nauką oderwaną!) – Gdy ten wywód zestawimy z tym, co mówi p. G.-Siedlecki o „wywinięciu kota ogonem” przez Łobaczewskiego i o „wspólnym uścisku”²⁵⁴ linii Euklidesowych, z łatwością dostrzeżemy, że p. G.-Siedlecki się myli, dostrzeżemy też zupełnie dokładnie, na czym jego omyłki polegają. Nie, geometria Łobaczewskiego nie może być argumentem przeciwko ścisłości naukowej!

[cz. II]

Hipoteza Einsteina

A teraz Einstein. [...] Nie spotkałem się z wiadomością, iżby Einstein obalał naukę Kopernika: godzi on raczej w prawa Newtona²⁵⁵ o grawitacji. Trudno tu wdawać się w specjalne szczegóły. Wystarczy może powiedzieć, że, wychodząc z założeń teoriopoznawczych, widzi on w dotychczasowej mechanice pewną dowolność, nieuzasadnioną przez fakty doświadczalne, a sądząc (słowa p. Sachsa²⁵⁶), „że w nauce tylko tego rodzaju zdania wytrzymują krytykę teorii poznania, w których jako przyczyny i skutki występują ostatecznie fakty dostępne

²⁵³ Chodzi o rozdział autorstwa Z. Janiszewskiego pt. *Podstawy geometrii* w książce *Poradnik dla samouków. Poradnik dla studiujących samodzielnie poszczególne nauki*, t. 1, *Matematyka*, wyd. 2, Warszawa 1915, s. 402–426.

²⁵⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Mania ścisłości*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 161).

²⁵⁵ Izaak Newton (1642–1727) – angielski fizyk, astronom, matematyk, filozof i historyk.

²⁵⁶ Stanisław Sachs (1897–1942) – polski matematyk.

badaniom”²⁵⁷, konstruuje nową teorię, która obejmować ma nie „dowolnie” wybrany, ale ogólny zakres zjawisk mechanicznych. Jest to więc nowa hipoteza naukowa, która nie niszcząc zdobyczy teorii wcześniejszych, ma pretensję być ogólniejszą niż one: więcej tłumaczyć. Jak każda hipoteza, musi i ta być sprawdzona. Istotnie tłumaczy ona pewne fakty z dziedziny astronomii, które nie były dotąd jasne w świetle praw Keplera²⁵⁸. Pomimo tego „koncepcji Einsteina nie można dziś jeszcze uważać za teorię stwierdzoną doświadczalnie” (Sachs, jw.²⁵⁹): nie wszystkie bowiem jej części można było doświadczalnie badać. Gdyby jednak się przyjęła, to bynajmniej nie byłoby to uznanie „nierządu” we wszechświecie, braku stałych praw, ale przeciwnie – uznanie praw niejako jeszcze ściślejszych niż dawne. Teoria bowiem Einsteina nosi wprawdzie nazwę „teorii względności”, ale ta „względność” jest ściśle określona i nic nie ma wspólnego z ową względnością, którą p. G.-Siedlecki wymienia w jednym wierszu z „przypadkiem” i „subiektywizmem”²⁶⁰ („*sui generis*”).

Być może, że na p. G.-Siedleckim wrażenie panowania subiektywizmu robi w nauce ciągła zmiana teorii? Ależ H. Poincaré²⁶¹ w klasycznym dzisiaj już dziele o *Wartości nauki*²⁶² wyjaśnił, że teorie nigdy nie giną w całości, ale są niejako wchłaniane przez inne teorie. Teoria dawna musi ustępować przed nową, gdy ta nowa tłumaczy więcej faktów, więcej stosunków niż dawna. Ale jeśli ta dawna

²⁵⁷ S. Sachs, *O teorii grawitacji Einsteina*, „Wiadomości Matematyczne” 1918, t. 22, s. 189.

²⁵⁸ Johannes Kepler (1571–1630) – niemiecki astronom, astrolog i matematyk.

²⁵⁹ S. Sachs, *O teorii grawitacji Einsteina*, s. 199.

²⁶⁰ A. Grzymała-Siedlecki, *Mania ścisłości*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 162).

²⁶¹ Jules Henri Poincaré (1854–1912) – matematyk, fizyk teoretyczny i matematyczny, astronom teoretyczny i filozof nauki.

²⁶² H. Poincaré, *Wartość nauki*, przeł. L. Silberstein, Warszawa 1908.

dawała nam poznać jakiś stosunek prawdziwy, ten stosunek stał się na zawsze zdobyczą nauki i znajdziemy go (tylko w „nowym przebraniu”) we wszystkich teoriach następnych. Teoria ma nam tłumaczyć fakty. A nie trzeba mówić chyba, że fakty znowu zbiera dziś nauka, nie dając się żadnym teoriom zaślepić...

Droga więc nauki – przez zbieranie faktów, stawianie hipotez i sprawdzanie ich przez nowe fakty – to (powtórzmy) droga od ścisłości do jeszcze większej ścisłości.

Tymczasem co mówi p. G.-Siedlecki? „Do zera spada – pod wpływem ciągłych omyłek przyrodoznawstwa – kult dla obiektywizmu, stałości, niewzruszoności i dogmatyzmu w nauce”²⁶³... Zdanie to pełne jest jakiejś futurostycznej fantazji. Ale kiedy przyjrzymy mu się dokładniej, zobaczymy, że jest w nim piramida nieścisłości: co innego bowiem jest „dogmatyzm”, co innego „niewzruszoność”, co innego „stałość”, a jeszcze co innego „obiektywizm!”... W swoim zawzięciu się na ścisłość jest p. G.-Siedlecki nadzwyczaj konsekwentny! Wierzę niemal, że to, co tu mówię, będzie sobie uważał za pochwałę.

I cóż więc robić z historią literatury? Sądzę, że skoro w matematyce i przyrodoznawstwie „mania ścisłości” nie tylko nie zbankrutowała, ale, owszem, doprowadza do tak wspaniałych rezultatów jak nigdy, to i tutaj nie może być szkodliwą. Jeśli tylko historycy literatury będą mieli zrozumienie odmienności swojego materiału (to jest, że mają do czynienia z człowiekiem, a nie z liczbą, kamieniem czy rośliną), to do absurdu chyba przez tę manię nie dojdą. Przeciwnie, mogą coś rozsądnego zyskać.

Haszysz nieścisłości bywa czasem przyjemny. Ale żyć ciągle haszyszem – to może za dużo dobrego.

O tym jednak trzeba by pomówić osobno.

²⁶³ A. Grzymała-Siedlecki, *Mania ścisłości*, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 162).

Wacław Borowy²⁶⁴

Odpowiedź na pytanie

1. „Na co jest historia literatury?” – Zapytanie takie jest punktem wyjścia trzech artykułów p. A. G.-Siedleckiego, które czytaliśmy tutaj w zeszłym tygodniu. I w odpowiedzi ukazuje p. G.-Siedlecki obraz historyków literatury zaiste odpychający. Charakteryzuje ich wszystkich „zaciekłość” idąca w tym kierunku, że „przytępia” „wrażliwość ogółu” i „odstręcza”²⁶⁵ go od dzieł literackich. W laboratorium historyka literatury znajduje się „stół operacyjny”²⁶⁶, a obok „gilotyna”²⁶⁷. W tak umeblowanym gabinecie odbywa się „śledztwo literackie”²⁶⁸, przy którym historyk „drakoński kładzie nacisk”²⁶⁹ na dzieła i „coraz zacieklej zacina się”²⁷⁰

²⁶⁴ Biogram autora – zob. s. 151, przyp. 153.

²⁶⁵ A. Grzymała-Siedlecki, *Jeszcze o wpływologii*, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 180).

²⁶⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Wpływologia*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 167).

²⁶⁷ A. Grzymała-Siedlecki, *Jeszcze o wpływologii*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 176).

²⁶⁸ A. Grzymała-Siedlecki, *Wpływologia*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 168).

²⁶⁹ A. Grzymała-Siedlecki, *Jeszcze o wpływologii*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 175).

²⁷⁰ A. Grzymała-Siedlecki, *Mania ścisłości*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 161).

w swym dążeniu do „niewzruszonego obiektywizmu”²⁷¹, „do stawiania sądów, które byłyby prawdą niezależną od uczuć”²⁷². Nie ma co i mówić, że przy tym „nie chce wniknąć w psychologię wielkich talentów”²⁷³! – Czytelnikowi nasuwa się logicznie myśl, że może by wobec tego należało rozpedzić tych kilkunastu profesorów literatury, którzy w podobny sposób „szkodzą” i samej literaturze, i umysłom młodzieży... Nasz biedny skarb mógłby dzięki temu trochę zaoszczędzić. Ale nasuwa się też i zapytanie: Do kogo to wszystko „pije”? Skąd złośliwy krytyk czerpał rysy do swego groźnego obrazu? – I przychodzą na pamięć wszystkie po kolei nasze najwybitniejsze prace historycznoliterackie z lat ostatnich: *Słowacki* Kleinera²⁷⁴, *Komedie Fredry* i *Studia z epoki romantyzmu* Chrzanowskiego²⁷⁵, *Sienkiewicz* K. Wojciechowskiego²⁷⁶, studium Sinki o *Trenach*²⁷⁷, Bruchnalskiego²⁷⁸ *Panegiryk polski*,

²⁷¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 161).

²⁷² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 162).

²⁷³ A. Grzymała-Siedlecki, *Jeszcze o wpływologii*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 176).

²⁷⁴ Juliusz Kleiner (1886–1957) – polski historyk literatury polskiej. Jego monografia *Słowacki. Twórczość młodzieńcza* ukazała się w 1919 roku, t. 2, pt. *Od Balladyny do Lilli Wenedy*, w 1920 roku, t. 3, pt. *Okres Beniowskiego*, w 1923 roku, natomiast t. 4, *Poeta mistyk*, w 1927 roku.

²⁷⁵ Ignacy Chrzanowski (1866–1940) – polski historyk literatury, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Chodzi o monografie: *O komediach Aleksandra Fredry*, Kraków 1917; *Z epoki romantyzmu. Studia i szkice*, Kraków 1918.

²⁷⁶ K. Wojciechowski, *Henryk Sienkiewicz*, Lwów 1917.

²⁷⁷ T. Sinko, *Wzory „Trenów” Jana Kochanowskiego*, „Eos” 1917, t. 22, s. 77–136.

²⁷⁸ Wilhelm Adolf Bruchnalski (1859–1938) – polski historyk literatury, profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. Mowa o artykule: *Z dziejów panegiryku w Polsce (komunikat przedstawiony na posiedzeniu Towarzystwa Historycznego dnia 28 IV 1917)*.

Brodziński Gubrynowicza²⁷⁹, studia E. Kucharskiego²⁸⁰, J. Ujejskiego²⁸¹ i inne. Żadne z nich do powyższej charakterystyki nie przystaje. (Nawiasowo muszę powiedzieć, że kilku z wymienionych pisarzy mam przyjemność znać osobiście, a o innych wiem u dobrych źródeł, że to są mili i dobrzy ludzie, bez żadnych instynktów okrucieństwa). Nie znajdziemy też drakońskiego ducha ani zapachu gilotyny w mitologicznych wyznaniach wiary naszej historii literatury ostatnich czasów: ani w trzech pracach Kleinera (*Charakter i przedmiot badań literackich*²⁸², 1913; *Analiza dzieła*²⁸³, 1914 i *W sprawie badań literackich*²⁸⁴, 1918), ani w rozprawie K. Wóycickiego²⁸⁵ *Historia literatury i poetyka* (1914), ani w świeżo wydanym wykładzie Z. Łempickiego²⁸⁶ *Idea a osobowość w historii literatury*²⁸⁷ (1920)...

2. Lecz przejdźmy do szczegółów. O ile mogę wynioskować z sumarycznych i apodyktycznych oskarżeń p. Siedleckiego, zarzuca on historykom literatury, czyli „krytykom naukowym”, przede wszystkim niewłaściwą

²⁷⁹ Bronisław Ludwik Gubrynowicz (1870–1933) – historyk literatury, kustosz Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Chodzi o książkę: *Kazimierz Brodziński*, Lwów 1917.

²⁸⁰ Eugeniusz Kucharski (1880–1952) – polski historyk i teoretyk literatury.

²⁸¹ Józef Ujejski (1883–1937) – polski historyk literatury.

²⁸² J. Kleiner, *Charakter i przedmiot badań literackich*, „Biblioteka Warszawska” R. 73, 1913, t. 1, s. 447–465.

²⁸³ J. Kleiner, *Z zagadnień metodologii literackiej. Analiza dzieła*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” R. 42, 1914, s. 361–369.

²⁸⁴ J. Kleiner, *W sprawie badań literackich*, „Romans i Powieść” 1918, nr 8, s. 1.

²⁸⁵ Kazimierz Wóycicki (1876–1938) – polski historyk i teoretyk literatury, wykładowca Uniwersytetu Warszawskiego.

²⁸⁶ Zygmunt Łempicki (1886–1943) – profesor literatury niemieckiej, teoretyk literatury.

²⁸⁷ Z. Łempicki, *Idea a osobowość w historii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1920, t. 17/18, nr 1/4, s. 1–16.

postawę wobec utworów poezji, a więc błąd u samego już punktu wyjścia. Wydaje się z jego wywodów, jakby ludzie ci zupełnie nie chcieli zrozumieć, że każde prawdziwe dzieło literackie wyrasta z emocji i objawia się w intuicjach, że też przez intuicje i emocje należy je przyjąć. „Gilotyna” opraczka i „stół operacyjny” oznaczają zapewne to samo co (znacznie łagodniej) oznaczano przed stu laty symbolami „szkiełka i oka”²⁸⁸... Zastrzyżmyż więc do jednej z wymienionych wyżej *professions de foi*²⁸⁹ historycznoliterackich – do rozpraw Kleinera. Cóż tam znajdziemy?

Badać można tylko takie dzieło, które stało się własnością duchową badacza. W przeciwnym bowiem razie... badacz nie ma właściwie czego badać. Tekst... nie jest dziełem – jest on (tylko) znakiem, odpowiednikiem dzieła, które istniało w świadomości twórcy, i jest systemem podniet, które czytelnika czy słuchacza pobudzić mają do stworzenia analogicznego dzieła w świadomości własnej. I to dzieło musi żyć i utrwalić się w duszy badacza²⁹⁰...

Więc jednak historycy literatury to rozumieją...

3. Ale, skoro tak, to może słusznie zapytuje p. G.-Siedlecki, co tu ma w ogóle jakakolwiek wiedza do gadania. Jeśli każdy bierze z dzieła sztuki to tylko, co mu daje intuicje i emocje, to może istotnie „zbędna jest (np.) wszelka nauka rozsnuta nad *Hamletem*, by on przemówił do nas

²⁸⁸ Cytat z ballady Adama Mickiewicza *Romantyczność*, w której racjonalnemu poznaniu z wykorzystaniem szkiełka i oka zostały przeciwstawione czucie i wiara jako podstawy metody poznawczej romantyków: „Czucie i wiara silniej mówi do mnie / Niż mędrca szkiełko i oko”.

²⁸⁹ *Professions de foi* (fr.) – wyznanie wiary.

²⁹⁰ J. Kleiner, *W sprawie badań literackich*, „Romans i Powieść” 1918, nr 8, s. 1.

jako twór genialny”²⁹¹? – Nie, na to nie godzą się nawet najzawziętsi intuicjoniści²⁹². Nie do każdego tworu genialnego jest tak łatwy dostęp. Jest mnóstwo wielkich dzieł, które odgradzone są od nas osobliwościami swojej faktury, odległością form językowych, splotami aluzji do jakichś aktualności historycznych, obyczajowych, literackich czy innych. Żadnym myśleniem ani intuicją nie przesadzimy tych przeszkód. To jest ta sfera, do której doskonale dałyby się zastosować słowa starego Białorusina z *Puszczy Weyssenhoffa*²⁹³: „Myśleć, panienko, próżna rzecz: wiedz i e ć trzeba”²⁹⁴. I otóż kamyczki do tej wiedzy z pracowitością i skromnością stara się gromadzić historia literatury. Ten jej trud nazywa się interpretacją, egzegezą, komentarzem. Dzięki niemu dopiero mówią do nas dzieła dawnej (i niedawnej) przeszłości. Jeden z najznakomitszych intuicjonistów filozoficznych, Benedetto Croce²⁹⁵, poświęca pracy komentatorów literackich prześliczne karty, pełne wielkiego uznania, a o tych, co tej pracy nie doceniają, wyraża się (w 17 rozdziale swojej fundamentalnej *Estetyki*²⁹⁶) tak, że bałbym się zacytować tutaj tych słów, aby nie być podejrzanym o niegrzeczność. Tak, niejednej rzeczy musimy się nauczyć od pedantycznych historyków literatury, aby pełnymi haustami pić rozkosz z lektury boskiego Hora-

²⁹¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Mania ścisłości*, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 165).

²⁹² Intuicjonista – zwolennik, reprezentant intuicjonizmu – doktryny zakładającej, że podstawową lub wyłączną rolę w poznaniu odgrywa intuicja.

²⁹³ Józef Weyssenhoff (1860–1932) – powieściopisarz, poeta, krytyk literacki, wydawca.

²⁹⁴ J. Weyssenhoff, *Puszcza. Powieść*, Warszawa 1915, s. 150.

²⁹⁵ Benedetto Croce (1866–1952) – włoski filozof, krytyk literacki, liberalny publicysta i polityk, przedstawiciel włoskiego idealizmu XX wieku.

²⁹⁶ B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano 1902.

cego, Danta²⁹⁷ czy Jana z Czarnolasu²⁹⁸. „Lecz po co dawne przypominać wieki?”²⁹⁹ Czy możliwą jest bez jakiego takiego komentarza lektura *Dziadów*? A czyż nie zgodzi się każdy inteligentny czytelnik, że Kleiner w swoim świeżym, bogato komentowanym wydaniu *Beniowskiego*³⁰⁰ otwiera mu oczy na zupełnie nowe (bo do niedawna niejasne) rzeczy w tym poemacie? – Lecz tutaj p. Grzymała-Siedlecki odpowiada nam przykładem owego sztygara z Sosnowca, który, acz nic zgoła nie wiedział o Szekspirze, ani o XVI wieku, zachwycił się przecież *Hamletem*. Pewno, że to dowód siły Szekspira, ale swoją drogą myślę, że sam Szekspir (czytelnik Montaigne’a³⁰¹), gdyby go, dajmy na to, zaprosić na seans (przez interwencję p. Guzika), uśmiechnąłby się, wysłuchawszy tej anegdoty. Bo jeszcze by należało się zapytać, czy tym sztygarem w równym stopniu jak *Hamlet* nie wstrząsnęła np. *Córka gałganiarzy*³⁰²; gdyby zaś z wszelką pewnością już okazało się, że nie, to w takim wypadku powstaje jeszcze kwestia: czy to był *Hamlet*

²⁹⁷ Dante Alighieri (1265–1321) – włoski poeta, filozof i polityk. Jego najwybitniejszym dziełem jest poemat *Boska komedia*, uważany za arcydzieło literatury światowej i szczytowe osiągnięcie literatury średniowiecznej.

²⁹⁸ Jan z Czarnolasu, Jan Kochanowski (ok. 1530–1584) – poeta epoki renesansu, tłumacz. Uważany jest za jednego z najwybitniejszych twórców renesansu w Europie i poetę, który najbardziej przyczynił się do rozwoju polskiego języka literackiego.

²⁹⁹ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod, Pieśń Wajdeloty*: „Lecz po co zbiegłe wywoływać wieki?” (w. 901).

³⁰⁰ Chodzi o wydanie w serii Biblioteki Narodowej: J. Słowacki, *Beniowski*, wydanie całkowite w nowym układzie, oprac. J. Kleiner, Kraków 1920.

³⁰¹ Michel de Montaigne (1533–1592) – francuski pisarz i filozof humanista, jeden z głównych przedstawicieli renesansu

³⁰² *Córka gałganiarzy* – dzieło sceniczne Auguste’a Aniceta-Bourgeois i Ferdinanda Dugué, przełożone przez Mieczysława Chrzanowskiego, wystawiane w Teatrze Krakowskim od 1873 roku.

w pełnym sensie tego słowa? Czy istotnie ten *Hamlet*, którego czytamy np. w bogatym wydaniu Matlakowskiego³⁰³, nie jest niczym więcej niż owo przedstawienie prowincjonalnej trupy w Sosnowcu? Więc obojętną byłaby kwestia, czy *conscience*, w monologu „Być albo nie być” znaczący „sumienie”, czy „świadomość”? Więc pustą pedanterią ze strony Szekspira byłoby, że przygotowywał dwojakie teksty swoich dramatów: jedne – krótkie – dla grania w teatrze, drugie – obszerne – dla czytania w skupieniu? – Nie; wzruszenie sztygara dowodzi wprawdzie, że *Hamlet* jest sztuką mocną; ale wzruszenie Matlakowskiego, Bradleya³⁰⁴ czy Maira³⁰⁵, którzy z czującym sercem łączą całą wiedzę szekspirolologiczną, dowodzi, że jest sztuką potężną.

4. Ale to przecież nie wszystko. Komentarz nie wyczerpuje tego, co historycy literatury nazywają badaniem. Załatwiwszy się w sposób mniej lub więcej doskonały z interpretacją, zaczynają oni dopiero analizować, intelektualizować, porównywać dane dzieło z innymi, wycinać z niego różne kawałki i zestawiać je ze sobą... Może to jest największe ich lekarstwo?

I znowu uciekając się do autorytetu, muszę przypomnieć, że najkonsekwentniejszy nawet intuicjonista – Croce – uznaje jednak rację takiego badania i rację istnienia ścisłego krytyka, który według niego *philosophus*

³⁰³ Władysław Matlakowski (1850–1895) – warszawski chirurg, badacz podhalańskiej sztuki ludowej, podróżnik, tłumacz z angielskiego. Jego przekład *Hamleta* ukazał się w roku 1894 w Krakowie. Poprzedzony był obszernym, 417-stronicowym wstępem, jednym z pierwszych opracowań tej tragedii.

³⁰⁴ Andrew Cecil Bradley (1851–1935) – badacz literatury, znany przede wszystkim z prac o Szekspirze.

³⁰⁵ George Herbert Mair (1887–1926) – brytyjski pisarz, krytyk teatralny i dziennikarz, autor historii literatury angielskiej *Modern English Literature: From Chaucer to the Present Day* (London 1914), w której obszerną część poświęcił dramaturgii Szekspira.

additus artificii (obok krytyka impresjonisty, który jest *artifex additus artificii*³⁰⁶). Historyk literatury, czyli krytyk ścisły, nie poprzestaje na wzięciu w siebie tego intuicyjnego obrazu kawałka życia, który daje utwór artysty: on się nad nim zastanawia, on stwierdza, że ten obraz jest dany w pewnej strukturze, w pewnej technice, on chce dociec zasad tej struktury, wewnętrznej logiki tej techniki. Stąd wszystkie tak dziwne na pozór mikroskopowe dysekcje³⁰⁷ historyków literatury, stąd wszystkie ich niespokojne zestawienia jednych dzieł z drugimi.

I tu występuje nowy zarzut p. Siedleckiego: Po co to wszystko? Przecież to, co stanowi „istotę utworu”, jest tajemnicą nieraz nawet dla samego twórcy; jakże więc krytyk śmie marzyć, że może ją przeniknąć? – Ta teza atoli wymaga pewnego zróżniczkowania. Można się zgodzić na nią, jeśli się nią obejmie genezę dzieła twórczego. Istotnie, przyznam słuszność p. Siedleckiemu, że „nikt i nigdy nie będzie wiedział”, skąd biorą się te moce, które nadają twórcom „wizje” i sekret ich wyrażania³⁰⁸. Toteż historia literatury nie kusi się o zgłębienie tych tajników.

³⁰⁶ Przeciwwstawienie *philosophus additus artifice* – *artifex additus artificii* (łac.), czyli krytyk filozof – krytyk poeta, nawiązuje do starożytnego sporu o rolę krytyki, przypominanego na początku XX wieku przez Gabriele D’Annunzio. Zasada *artifex additus artificii* zakładała krytykę opartą na intuicji i wczuciu w poetycki przekaz, będący przedłużeniem działalności artystycznej, jej dopełnieniem. Zasada *philosophus additus artifice* przeciwnie: wskazywała na rolę krytyka jako komentatora, który zajmował pozycję zewnętrzną wobec dzieła, objaśniał je zgodnie z metodologią, odwołując się do precyzyjnych reguł i zasad konstruowania wiersza.

³⁰⁷ Dysekcja – preparowanie anatomiczne lub chirurgiczne mające na celu wydzielenie poszczególnych struktur anatomicznych, tutaj metaforycznie: chirurgiczna drobiazgowość.

³⁰⁸ Por. A. Grzymała-Siedlecki, *Jeszcze o wpływołogii*, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 180).

Ale przecież nie to stanowi „istotę utworu”. Istotą utworu jest nie tajnia genezy wizji, ale sama wizja, ujęta w wyraz. Ten wyraz przeszedł przez świadomość artysty i do naszej świadomości się odwołuje. Więc nie jest zagadkowy, owszem, jest jasny: jest rzeczywisty – jak rzeczywistym jest nasze życie duchowe. Zapewne, nie pojmiemy, jak danym było człowiekowi powiedzieć te wstrząsające słowa:

Strędowna była hańbą, albo ślepy
Nieszczęściem, czarne nawodzącem kropy,
I paraliżem tknięty przerażenia³⁰⁹,

tak jak nie zrozumiemy, jakim cudem mógł człowiek wydobyć z siebie te proste wyrazy cichego hymnu o ojczyźnie:

Byle cię można wspomóc, byle wspierać,
Nie żał żyć w nędzy, nie żał i umierać³¹⁰,

– ale same te słowa, raz z jakichś tajni wydobyte przez Norwida³¹¹ i Krasickiego, są naszą jasnością, są naszą rzeczywistością jak gorzka nasza własna niedola, jak bicie własnego serca. Są, to prawda, znane i takie dzieła, które były pisane przez swych twórców bezprzytomnie: mętne dla nich, i dla nas są one mętnymi. Są wreszcie dzieła złożone z mieszaniny elementów przytomności i bezprzytomności: te nas na pół zachwycają, a na pół irytują. Pamiętajmy w każdym razie, że ten, który wśród Polaków

³⁰⁹ C.K. Norwid, *Amen (Legenda)*. *Pani Zofii Zaleskiej od współ-Mazura (po kądzieli)*. Wiersz wysłany żonie Bohdana Zaleskiego, napisany w Rzymie 1847 roku.

³¹⁰ I. Krasicki, *Hymn do miłości ojczyzny* (1774).

³¹¹ Cyprian Kamil Norwid (1821–1883) – poeta, prozaik, dramatopisarz, eseista, grafik, rzeźbiarz, malarz i filozof. Często uznawany za ostatniego z czterech najważniejszych polskich poetów romantycznych.

najbardziej był natchnionym i najbardziej przekonywająco mówił o tajemnych władzach ducha, zarazem stwierdzał wyraźnie świadomość każdego swego słowa:

Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie³¹².

5. Historycy literatury, badając z uporem styl, treść czy zawartość uczuciowo-myślową dzieł poetyckich, dążą do wykrycia „praw” ujawniających się w systemach wizji artystów. Historyk literatury wie, że nie pozna samej istoty twórcy, ale chce poznać stosunki panujące w tej istocie. I wie też, że te stosunki pozna tylko w przybliżeniu. Lecz to już los każdej nauki. Wszelka nauka (cytuje Poincarégo) jest tylko systemem stosunków i każda jest tylko przybliżeniem. Prowadząc swoje analizy, historia literatury szuka stosunków w funkcjach duszy. Tu oponent postawi nowy zarzut: a skądże wiadomo, że tam nie rządzi tylko kaprys? Otóż w to historia literatury istotnie uporczywie nie chce uwierzyć, utrzymując, że nawet i kaprysy duszy posiadają jakąś swoją organiczną logikę. Być może, że Żeromski ulega kaprysom, ale czuję, że w piekle czy w niebie poznałbym stronicę Żeromskiego. Więc wierzę w jednolitość i prawo jego duszy. Ile razy go też widzę z dala – czy na ścieżce zakopiańskiej, czy gdzieś w okolicach ul. Kruczej w Warszawie, to myślę, że wzruszeniem, że oto w moim pobliżu znajduje się owo uparte, jedyne, niezastąpione *cor ardens*³¹³ naszego pokolenia. Sądzę, że takie również są myśli wszystkich historyków literatury. A jeśli p. Siedlecki powie, że się mylimy, że Żeromski to tylko medium szeregu nastrojów i kaprysów,

³¹² A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, scena 2, *Improwizacja* (1832).

³¹³ *Cor ardens* (łac.) – płonące serce.

to raczej zawołałam po Taine'owsku: „C'est un théorème qui marche!”³¹⁴.

6. Człowiek istnieje w historii. Toteż umiejętność literatury, badając stosunki w systemach wizji artystycznych, czyli w dziełach literackich, bada między innymi także ich związki z historią. „Przedmiotem historii literatury jest życie literackie”³¹⁵ – powiada w tym sensie Z. Łempicki w rozprawie cytowanej na początku niniejszego artykułu. Historyk literatury stara się określić, co wiąże utwór literacki (pod każdym względem: więc czy w stylu, czy w treści, czy w „zawartości”) z przeszłością i współczesnością. Interesuje go też, jak utwór wpłynął na współczesność i na czasy późniejsze.

W tym wszystkim, oczywiście, musi być dużo względności i dużo przypuszczeń. Toteż umiejętność literatury jest skromna. Jeden z historyków literatury francuskiej – Faguet³¹⁶ – powiada o niej, że wie ona do pewnego stopnia, potem miewa intuicje, potem przypuszcza, potem wyobraża sobie: tak przeznaczona jest na ciągle zbliżanie się do nauki ścisłej, nie mogąc jej nigdy doścignąć. „Trudno, mój miły Boże, każdy robi, co może”³¹⁷, jak powiada poeta. Wobec tych swoich warunków musi być historia literatury precyzyjna i pełna zastrzeżeń: innymi słowy, musi posiadać ścisłość metodyczną, która to ścisłość łączy ją ze wszystkimi innymi naukami historycznymi. Jak każda inna z tych nauk, zna ona różne stopnie pewności. Bo są różne stopnie prawdy w historii, jak kiedyś obrazowo

³¹⁴ *C'est un théorème? qui marche!* (fr.) – To twierdzenie, które działa!

³¹⁵ Z. Łempicki, *Idea a osobowość w historii literatury*, s. 13.

³¹⁶ Émile Faguet (1847–1916) – francuski pisarz i krytyk literacki.

³¹⁷ „Trudno, mój miły Boże! / Każdy robi, co może” – fragment utworu *Kilka słów w obronie świętości małżeństwa* Tadeusza Boya-Żeleńskiego (*idem*, *Słówka. Zbiór wierszy i piosenek*, Lwów 1913, s. 146).

objaśniał jeden z moich przyjaciół historyków: co innego, gdy mediumista mówi, że w r. 1410 była bitwa pod Grunwaldem; co innego, gdy językoznawca powiada, że kolebką Ariów³¹⁸ była wschodnia Europa; co innego, gdy teozofka utrzymuje, że dusza jej przed trzema tysiącami lat była w gęsi. Jedno, powiemy, jest pewne; drugie – możliwe; trzecie – prawdopodobne.

Więc – ścisłość, ścisłość nade wszystko! To jest najwyższy kategoryczny nakaz wszystkich badaczy literatury, jak zresztą wszystkich badaczy rzeczy ludzkich. P. G.-Siedlecki kilkakrotnie w swoich artykułach wspominał o mediumizmie. Otóż nigdzie ścisłość nie bywa bardziej akcentowana jak w doświadczeniach mediumistycznych. Ścisłość bowiem jest najlepszą rękojmą przeciwno nieuzasadnionemu dogmatyzmowi.

7. Toteż dogmatyzm jest cechą nie krytyki obiektywnej, ale raczej subiektywnej. Przypomnijmy sobie choćby owe trzy artykuły p. Siedleckiego. Ileż tam zdań apodyktycznych, ileż bezwzględnych wyroków! Dość przypomnieć bezapelacyjne zakończenie: że krytyka naukowa „myli się, przebywa na manowcach i szkodzi”! – Lecz nie miejmy mu tego za złe. Wszak zanim te sądy wygłosił, wystąpił jasno i otwarcie z programem nieścisłości. Wobec tego programu dogmatyzm staje się naturalnym jego przywilejem, któremu nikt nic zarzucić nie może. Niech tylko od nas nie chce, abyśmy byli nieściśli, a chętnie się na jego nieścisłość zgodzimy. Bo on ma do tego prawo artysty. I dlatego zawsze jego artykuły będziemy z zajęciem czytali. I nawet, gdy nas źle uczy, nie powiemy, że szkodzi, ale owszem, powiemy: pożyteczny jest, bo pobudza do myślenia. A to

³¹⁸ Ariowie – starożytne koczownicze plemiona pasterskie mówiące dialektami indoeuropejskimi, przodkowie językowi większości ludów Iranu i północnej części subkontynentu indyjskiego.

zawsze potrzebne. Przypomina mi się tu owa piękna powieść Chestertona³¹⁹, w której kilku miłośników ładu i prawa, obawiając się, że zanik anarchizmu może źle wpłynąć na energię społeczną, założyło przekorny klub anarchistyczny, aby potem móc z zaparciem się siebie „wallenrodycznie³²⁰” go zwalczać.

8. Jeszcze jedno na koniec. Na cóż jest ta historia literatury? „Nie uwierzę w to nigdy, by krytyka uczyła czegoś autora”³²¹, powiada p. Siedlecki. I ja w to nie wierzę, tak jak np. nie wierzę, aby wskutek badań nad „psychologią świętości” pomnożyła się ilość świętych. Zgodzę się z nim też, że dla szerokiej rzeszy czytającej (np. Mniszkównę³²² i Foreła³²³) sprawy omawiane przez historię literatury są „sprawami trzeciego rzędu”³²⁴. Ale, zapytajmy, czymże dla tej rzeszy jest rachunek różniczkowy albo teoria precesji³²⁵? Sprawą trzydziestego rzędu. A pomimo tego sprawy

³¹⁹ Gilbert Keith Chesterton (1874–1936) – pisarz brytyjski. Chodzi tu o powieść *Człowiek, który był Czwartkiem* (*The Man Who Was Thursday: A Nightmare*, 1908).

³²⁰ Wallenrodycznie – określenie od imienia postaci bohatera powieści poetyckiej Adama Mickiewicza *Konrad Wallenrod*. Oznacza postępowanie polegające na pozornym współdziałaniu z wrogiem ojczyzny.

³²¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Jeszcze o wpływoologii*, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 180).

³²² Helena Mniszkówna (1878–1943) – polska powieściopisarka, autorka romansów z życia wyższych sfer.

³²³ Auguste Henri Forel (1848–1931) – szwajcarski neurolog, psychiatra, neuroanatom. Autor prac: *Zagadnienia seksualne*, przeł. W. Witwicki, T. Witwicki, W. Schreiber, Lwów 1906; *Higiena nerwów i umysłu*, przeł. E. Brzeziński, Lwów 1907; *Hipnotyzm. Psychologia, psychofizjologia i znaczenie lecznicze: sugestia i psychoterapia*, przeł. K. Radwan-Pragłowski, Lwów 1914.

³²⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Mania ścisłości*, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 164).

³²⁵ Teoria precesji – w fizyce: w przypadku swobodnie obracającej się bryły, gdy na ciało nie działają żadne siły zewnętrzne,

te żyją i historia literatury żyć będzie. I będzie to życie zupełnie serio. Bo zaspokajają one naturalne zainteresowania intelektualne, do których się wznosi człowiek na pewnym poziomie. Z zaspokojenia ich, praktycznie rzecz biorąc, nic mu nie przyjdzie. A jednak on bez nich istnieć nie chce. Przypomnę cudowne zakończenie jednej z książek Poincarégo. Życie nasze jest tylko chwilą pomiędzy dwiema nieskończonościami śmierci. Myśl nasza jest tylko błyskawicą pośród ogromnej nocy. „Ale ta błyskawica jest wszystkim”³²⁶.

zachodzi zjawisko zmiany kierunku osi obrotu obracającego się ciała. Teoria ta tłumaczy, dlaczego oś obrotu większości ciał niebieskich oraz planet Układu Słonecznego podlega precesji.

³²⁶ „Myśl jest tylko błyskiem na tle długiej nocy. Lecz błysk ten właśnie jest wszystkim” (H. Poincaré, *Wartość nauki*, s. 178).

Wacław Borowy³²⁷

Na temat „wpływologii”

1. P. A. G.-Siedlecki doszedł do przekonania, że cała prawie dzisiejsza historia literatury nic nie jest warta, a to przede wszystkim dlatego, że dziś całkowicie niemal przemieniła się (ona) na wpływologię. „Wpływologia” jest wyrazem złożonym z pnia polskiego i obcej końcówki, podobnie jak np. używany przez prof. Mikołaja Rudnickiego³²⁸ „przyrodyzm”. Oczywiście, nazbyt znamy p. Siedleckiego jako człowieka dobrego smaku, byśmy mogli przypuścić, że ten dziwaczny wyraz utworzył w niewinnej prostocie ducha. Nie, ten wyraz jest ironiczny i swoją cudaczną strukturą ma uprzytomniać czytelnikowi ciężkość dowcipu badaczy, których pracę podobało się p. Siedleckiemu nim oznaczyć. Istotnie, według jego przedstawienia, dowcip tych ludzi jest słoniowo ciężki. Bo oto twierdzą, że „jedno dzieło literackie musi koniecznie powstawać z drugiego”³²⁹ i w myśl tej tezy tropią po maniacku oddziaływania jednych dzieł na drugie, po czym siadają na wątpliwych

³²⁷ Biogram autora – zob. s. 151, przyp. 153.

³²⁸ Mikołaj Rudnicki (1881–1978) – polski językoznawca. Por. *idem*, *Wykształcenie językowe w życiu i w szkole*, Poznań–Warszawa 1920.

³²⁹ Por. A. Grzymała-Siedlecki, *Jeszcze o wpływologii*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 175). Cytat niedokładny.

laurach, kontenci, że nauka ich „spełniła zadanie wiedzy ścisłej, «obiektywnej», gdy wykryła owe wpływy”³³⁰. Zastanawiam się sumiennie, ale nie mogę sobie przypomnieć żadnego dzieła historycznoliterackiego, w którym by były wypowiedziane takie poglądy. Zresztą u nas mało pisano (teoretycznie) o tej kwestii. A może to moje grudniowe artykuły p. G.-Siedleckiego „streszcza” w ten sposób? W takim razie mógłbym sobie powinszować zrozumienia!

2. Lecz zejdźmy w głąb rzeczy. Jakie są własne przekonania p. G.-Siedleckiego w tym przedmiocie. Czy zupełnie neguje istnienie wpływów? Wziąłem do rąk jego piękną książkę o Wyspiańskim³³¹ i od razu otworzyła mi się na str. 49, na której zobaczyłem takie zdanie: „Obok Szekspira, Matejko był... pierwszym prawodawcą wizji twórczych Wyspiańskiego”. Już to jedno zdanie wystarczyłoby, aby uznać p. Siedleckiego za poważnego „wpływołoga”. A na str. 303–310 tej samej książki znajduje się cały traktacik „wpływołogiczny” o stosunku Wyspiańskiego do Szujskiego³³² (nawiasem mówiąc, bardzo ciekawy i bardzo ładnie wykonany)! – Ale od ostatniego wydania tej książki minęło parę lat i p. Siedlecki mógł zmienić poglądy. Wszelako i w samym artykule *Wpływołogia*³³³ nie tylko mamy stwierdzenie istnienia „wpływów”, ale i obszerną ich systematykę. Píše więc p. G.-Siedlecki, że wpływy bywają świadome i podświadome, mniejsze i większe, niewolnicze i przetwórcze, że różnią się ilościowo i jakościowo w zależności od epok i panujących teorii literackich. Miałem wrażenie, że i ja mówiłem podobnie. Ale w pewnym

³³⁰ *Ibidem*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 177).

³³¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański (cechy i elementy jego twórczości)*, Kraków 1909.

³³² Józef Szujski (1835–1883) – polski historyk, publicysta, poeta, prozaik.

³³³ A. Grzymała-Siedlecki, *Wpływołogia* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 167–174).

momencie p. G.-Siedlecki zmienia stanowisko, coś jakby na podobieństwo tego głośnego przed dziesięciu laty „klasycznego obrońcy” Talajnera³³⁴, co to w pierwszej części swojej mowy udowadnia, że jego klient nie zabił, a przechodząc do drugiej części, zdejmując binokle i powiada: „No, a jeżeli nawet on zabił, to – co jest? To nic nie jest!”.

3. Wpływy niewiele znaczą, taki jest tok jego wywodu, bo „czyż suma tych wysłędzonych zapożyczeń może stanowić coś więcej nad znikomy odsetek całości dzieła?”³³⁵. A przecież zadaniem krytyki powinno być „szukać w utworach literackich nie tego, co w nich cudzego, [...] lecz właśnie tego, co w nich jest najbardziej swoistego, nowego [...]. Naukowa historia literatury postępuje wręcz przeciwnie”³³⁶. Przepraszam bardzo, ale nie widzę tutaj przeciwieństwa. Jeśli przedstawimy sobie stosunek pierwiastków tradycyjalnych w formule $x + y$, to przecież „wysłędzając” y i jego ewentualną małość, tym dobitniej ukażemy całą wielkość $x!$ – Prawda, że historycy literatury pracują czasem jednostronnie: wykryją y i stawiają kropkę, pozostawiając już czytelnikowi samemu do wykonania operację odejmowania $(x + y) - y$. Tak czyniąc, nie czynią pedagogicznie, o czym samo doświadczenie przekonuje. Nie można też im, na ogół biorąc, tego chwalić. Można ich jednak w niejednym wypadku wytłumaczyć:

³³⁴ Ludwik Lawiński, właśc. Ludwik Latajner, pseud. Kiwdul Talajner (1887–1971) – polski aktor, recytator, reżyser, komik, autor tekstów. Jego monolog *Klasyczny obrońca*, wykonywany na scenie lwowskiego kabaretu artystycznego „Ul”, ukazał się drukiem. Zob. *Klasyczny obrońca. Stworzył i wykonał w „Ulu” Kiwdul Talajner*, Lwów [1912].

³³⁵ A. Grzymała-Siedlecki, *Jeszcze o wpływoologii*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 177).

³³⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Wpływoologia*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 170).

bywa, że brak im czasu albo brak miejsca, tak jak mnie brak miejsca w tym odcinku.

4. Czytamy u p. G.-Siedleckiego, że na wielkie talenty „lektura niesłychanie mało wpływa”³³⁷. Lecz musimy pamiętać o tym, że historia literatury zajmuje się także i mniejszymi talentami (jak każda historia). A jak bywa wśród tych „mniejszych talentów” – to lepiej od niejednego historyka literatury przedstawił niepodejrzany chyba o jałowy pedantyzm Makuszyński³³⁸ w doskonałej humoresce *Przykre położenie*³³⁹. Mamy tam arcydowcipne, a można powiedzieć, że pomimo to prawie zupełnie ściśle, zobrazowanie całego szeregu konwencjonalnych, w mnóstwie utworów powtarzających się motywów. Pozwolę sobie tutaj przypomnieć tylko jeden szczegół. Pewien autor napisał nowelę: głośny krytyk, przeczytawszy ją, pochorował się, a potem przyszedł do autora i tak mówi:

„– Panie – to się nie godzi!... Pan tego nie powinien był zrobić... Proszę pana! Bohater pański, człowiek młody i uczuciowy, wraca do domu na wieś, na wieś powtarzam, o zachodzie słońca... Wraca do rodziców, których nie widział pięć miesięcy... Proszę pana! Bohater pański siedzi w powozie, przed nim naturalnie woźnica... Woźnica, syn ziemi. Nieprawdaż? Zbliżają się do wsi rodzinnej, w tym miejscu, jak świat światem, obrócić się powinien woźnica w stronę gościa i wskazując biczem oddaloną wieś, powinien powiedzieć: «Paniczu! Ot i Czerwony Dwór» – Proszę pana! W tym miejscu, jak świat światem powinny

³³⁷ A. Grzymała-Siedlecki, *Jeszcze o wpływołogii*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 176).

³³⁸ Kornel Makuszyński (1884–1953) – polski prozaik, poeta, felietonista, krytyk teatralny i publicysta.

³³⁹ K. Makuszyński, *Przykre położenie*, w: *idem, Romantyczne historie (felietony i humoreski)*, Lwów 1910.

konie, czując dom, pomknąć szybciej, a młody człowiek powinien unieść się z siedzenia, wpatrzeć się przez łyzy w dal, wzbudzić w sobie wizję dzieciennych dni, a potem zapytać: «A zdrowi tam wszyscy w Czerwonym Dworze?» albo coś równie serdecznego powinien powiedzieć. A pan co? U pana bohater śpi, a woźnica się upił... Tak nie można. W stu powieściach, w trzech tysiącach nowel woźnica się odwracał i wskazywał wieś batem, a pan go upija jak zwierzę. To źle, drogi panie!... Tak daleko nie zajadzie, są bowiem rzeczy uświęcone...”³⁴⁰.

Ten dział historii literatury, który zajmuje się socjologią przeciętnej produkcji, jak i przeciętnego spożycia literackiego, nie może pomijać podobnego rodzaju konwenansów artystycznych. Zresztą zdarza się, że niejedna taka przeciętność wciska się na karty pisarza skądinąd bardzo oryginalnego pod wpływem sugestii lektury.

5. Ale wiemy, że i największym pisarzom lektura daje intensywne, czasem wręcz decydujące przeżycia, ukazując im nieprzeczuwane możliwości twórcze, czy to w zakresie problematów, czy stylu. A wiemy to z najlepszego źródła, bo od nich samych. Toteż, gdy mówi się o szekspiryzmie³⁴¹, walterskotyzmie czy melioryzmie³⁴², to nie są to puste słowa, ale rozważania oparte przeważnie na własnych wyznaniach poetów. Że się zaś przykłada do tego wagę, to dlatego, iż przy zastanawianiu się nad dziełem sztuki zaciekawia nie tylko pytanie, czy są one swoiste i nowe, ale także i pytanie, czy wiążą się z ogólnym,

³⁴⁰ Fragment jest parafrazą sceny z noweli Makuszyńskiego.

³⁴¹ Szekspiryzm – nawiązanie do twórczości Williama Szekspira.

³⁴² Melioryzm (z łac. *melior* – lepszy) – przekonanie o naturalnym dążeniu człowieka ku dobru, ku temu co lepsze, doskonalsze. Idea melioryzmu wywodzi się z filozofii Jean-Jacques’a Rousseau, opiera się na przekonaniu, że człowiek jest z natury dobry i dąży do dobra. Taką postawę reprezentują np. bohaterowie utworów Charlesa Dickensa, Jane Austen, Victora Hugo.

mającym swoją specyficzną jednolitość życiem kultury literackiej powszechnej (dla ścisłości może lepiej powiedzieć: europejsko-amerykańskiej). Takie powiązania są naturalnie zrozumiałe, bo przecież życie literackie ma związki z życiem ogólnym, a to znowu w dużych przestrzeniach i dużych okresach czasu miewa liczne cechy wspólne. Gdy zaś możemy stwierdzić, że jakieś dzieło powstało pod działaniem albo przy udziale pewnego ogólnego prądu literackiego czy pewnej tradycji, wtedy, zestawiając je z typowymi przejawami tego prądu czy tradycji, tym lepiej poznajemy jego właściwą indywidualność. Tak czyni geograf, gdy stwierdziwszy naprzód pewną wspólnotę charakteru całego pasma Tatr, później – przez porównanie – określa osobne indywidualności zbiorowisk Tatr Wschodnich i Zachodnich, a potem przez jeszcze szczegółowsze badanie – osobne indywidualności każdego szczytu i przełęczy. Czyż geograf ubliża wielkości i pięknu Giewontu, gdy go mierzy stosunkiem do Świnicy i gdy powiada, że te góry mają wiele z sobą podobieństwa, płynącego z jednakiej genezy? Nie chyba. Czemuż więc za pomniejszacza olbrzymów³⁴³ uważać historyka literatury, gdy wskazał w *Panu Tadeuszu* elementy techniki walter-skotowskiej? Przecież dzięki temu, spojrzawszy na *Pana Tadeusza* z wysokości romansów Waltera Scotta, możemy tylko lepiej poznać wysokość „rasy twórczej” Mickiewicza, tak jak imponującą wspaniałość Czerwonych Wierchów w pewnym względzie lepiej poznajemy, gdy wchodzimy na zbocze Ornak, niż wtedy, gdy wchodzimy na same Czerwone Wierchy (albo gdy zgoła poprzestajemy na „syntetycznym” rzucie oka z Doliny Kościeliskiej)³⁴⁴!

³⁴³ Por. W. Feldman, *Pomniejszyciele olbrzymów. Szkice literacko-polemiczne*, Warszawa 1907 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 95–111).

³⁴⁴ Giewont, Świnica, Czerwone Wierchy, Ornak, Dolina Kościeliska – nazwy szczytów, masywu, hali i doliny w Tatrach Wysokich.

Wacław Borowy³⁴⁵

Ostatnie słowo

Staralem się wykazać, że ustalenie wpływów i zależności literackich nie jest tak zupełnie pracą „psu na budę”, jak zdają się sądzić krytycy impresjoniści, a z nimi (nie całkowicie impresjonista) p. A. Grzymała-Siedlecki, że przeciwnie – powiększa ono naszą wiedzę o literaturze, a przez to nieraz powiększa i utrwala radość, jaką daje lektura arcytwórców. Przykłady przekonają o tym może dobitniej niż teoretyczne rozważania.

Zajrzyjmy np. do najnowszego wydania *Ślubów pańieńskich* (w Bibliotece Narodowej), które opracował dr Eugeniusz Kucharski³⁴⁶. Uczony ten, mający na sumieniu w ogóle niejeden przyczynek „wpływologiczny”, powiększył teraz znowu listę tzw. źródeł fredrowskich, wskazując, że niektóre sceny w *Ślubach* są oparte na konwencjonalnych pomysłach, popularnych w wielu dziełach literatury komediowej pewnego okresu. Tak jest np. ze sławną sceną listu, który Gustaw dyktuje Anieli. P. Kucharski przytacza dwa teksty dzieł obcych, w których spotykamy się z głównymi motywami tej sceny. I potem powiada, że czytelnik, który porówna te teksty ze sceną Fredrowską, „będzie miał sposobność przekonać się, jaka

³⁴⁵ Biogram autora – zob. s. 151, przyp. 153.

³⁴⁶ A. Fredro, *Śluby pańieńskie*, oprac. E. Kucharski, Kraków 1920.

jest różnica między rzemiosłem literackim a sztuką³⁴⁷. I istotnie uprzytamniamy sobie tę różnicę z taką wyrazistością, jakiej nie mielibyśmy może, gdybyśmy nie mieli tej miary porównania. Widzimy, że mamy tu do czynienia z komunałem literackim, a jak powiada p. Kucharski, u se-tek autorów komunał taki będzie powtarzany na ład rozmaity, a zawsze niewolniczo i bezdusznie, u jednego zaś, jak u Fredry, „zostanie podjęty na skrzydła wielkiej sztuki i wyniesiony w słońce piękna, by jaśnieć wiecznie”³⁴⁸. Czy tak mówi operator od „gilotyny”? Inny przykład. Jest książka T. Sinko pt. *Wzory „Trenów” Kochanowskiego*³⁴⁹. Jak już zapowiada tytuł, stwierdza ona liczne zależności Kochanowskiego od literatury starożytnej. Kto znał bliżej poezję epoki renesansu, ten mógł się spodziewać, że podobne zależności będą kiedyś wykazane, albowiem w tej epoce hasło naśladowania starożytnych było powszechne i nawet najbardziej osobiste przeżycia poeci podciągali pod tradycyjne motywy i wyrażenia antyczne. Że uczynione to zostało tak późno, to dlatego, że nikt z dawniejszych badaczy Kochanowskiego nie rozporządzał taką jak prof. Sinko erudycją w zakresie literatury starożytnej. I oto jego praca wykazuje, że *Treny* wiążą się z całym obfitym rodzajem poezji antycznej (tzw. epicediami³⁵⁰), że główne ich myśli i obrazy (tak zwana topika) wywodzą się od Greków i Rzymian. Ale nie wszystkie... Wręcz niespodzianie okazuje się, że zupełnie oryginalną własnością Kochanowskiego, nie mającą żadnych wzorów, jest to, co

³⁴⁷ E. Kucharski, *Wstęp*, w: A. Fredro, *Śluby panieńskie*, s. 31.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ T. Sinko, *Wzory „Trenów” Jana Kochanowskiego*, s. 77–136.

³⁵⁰ Epicedium – utwór żałobny, którego twórcą był Symonides. Ma określoną kompozycję opartą na schemacie retorycznym: *laudatio* – pochwała zasług zmarłego, *comploratio* – opłakiwanie, *consolatio* – pocieszenie.

z dawna w *Trenach* uważaliśmy za najpiękniejsze: początek *Trenu VII*:

Nieszczęsne ochędóstwo, żalosne ubiory
Mojej najmilszej córy!
Po co me smutne oczy za sobą ciągniecie,
Żalu mi przydajecie?
Już ona członeczków swych wami nie odzieje,
Nie masz, nie masz nadzieje!

.....

Już letniczek pisany
I uploteczki w niwecz i paski złożone,
Matczyne dary płone!

Nie mniej oryginalną jest wstrząsająca introdukcja do *Trenów*:

Wszystki płacze, wszystkie łzy Heraklitowe,
I lamenty i skargi Symonidowe,
Wszystki troski na świecie, wszystkie wzdychania,
I żale, i frasunki, i rąk łamanie:
Wszystki i a wszystkie zaraz w dom się mój noście.

I jeszcze okazuje się rzecz jedna. Oto w literaturze starożytnej wiele jest „trenów” o motywach takich jak u naszego poety, ale nie ma ani jednego cyklu trenowego. Ta więc kompozycja, która czyni z dzieła Jana z Czarnolasu przedziwną jakąś sonatę³⁵¹ bólu, jest jego własnym pomysłem. Oto zdobycz zbadania „wpływów”! Możemy teraz być dumni z *Trenów* jako z dzieła wielkiego nie tylko w literaturze polskiej, ale i europejskiej! I czyż nie będziemy za to wdzięczni prof. Since?

³⁵¹ Sonata – instrumentalna forma cykliczna.

Ale wskazanie „wpływów” ma czasem i inne jeszcze znaczenie: znaczenie komentarza ustalającego właściwe spojrzenie na dzieło sztuki. Weźmy przykład znowu z twórczości Fredry (którego obaj z p. Grzymałą-Siedleckim ogromnie kochamy pomimo różnic, jakie nas dzielą w zapatrywaniach metodologicznych).

Fredro jest autorem przedziwnej książki pod tyt. *Trzy po trzy*, którą nieściśle nazywa się pamiętnikami. O tej książce p. Siedlecki napisał prawdziwie piękne, pełne polotu i uczucia studium (kto z czytelników nie zna tego studium, niech żałuje). Jest to „portret literacki” Fredry – tak entuzjastyczny, że we wstępie powiada p. Siedlecki, iż nie wie, czy portret ten nie jest czasem „zanadto pochlebiony”³⁵². Tymczasem jeśli temu portretowi można co zarzucić, to raczej to, iż... jest za mało jeszcze entuzjastyczny. A oto z jakiego powodu. Portret ten jest w całości złożony z rysów, jakie daje *Trzy po trzy*. O książce tej mówiąc ciągle, powiada p. Siedlecki zaraz na początku, że jest w niej „nie tylko poblask, ale i piętno bogatego talentu”³⁵³ – „mimo naiwność literacką, mimo absolutną luźność opowiadania”³⁵⁴... Więc jednak jest jakieś „mimo”... Istotnie, na pozór *Trzy po trzy* jest naiwną i bezładną gawędą literacką. Poeta zaczyna opowiadać o bitwie pod Montereau: opowiadanie to przerywa, by przedstawić historię swojego płaszcza: ale i tę historię przerywa; wprowadza jeszcze cały szereg wątków; robi dygresje; potem znowu wraca do tematów porzuconych, by je znów „gubić”, „skacząc” niby to mimo woli za przygodnymi skojarzeniami myśli. Ale to właśnie wszystko jest „niby”, na którym się poznamy, gdy

³⁵² A. Grzymała-Siedlecki, *Przedmowa*, w: A. Fredro, *Trzy po trzy. Pamiętniki z epoki napoleońskiej*, wydał, wstępem i uzup. zaopatrzył H. Mościcki, Warszawa 1917, s. X.

³⁵³ *Ibidem*, s. IX.

³⁵⁴ *Ibidem*, s. IX.

przypomnimy sobie literaturę, jaka panowała w czasach młodości Fredry.

Otóż w tych czasach miał jeszcze w całej Europie wielką sławę i poczytność humorysta angielski XVIII wieku, Sterne, który, chcąc, aby go czytano nie dla powieściowej bajki, ale dla jego ciekawego „subiektywizmu”, napisał powieść (pt. *Tristram Shandy*) bez fabuły, czyli raczej z fabułą tak poszarpaną, pokręconą, porozrzucaną, że staje się – antynomią powieści. Powieść ta stworzyła szkołę pisarską we wszystkich krajach Europy, a między innymi wywarła wielki wpływ i u nas. *Trzy po trzy* to właśnie kompozycja sternowska: wyraz bynajmniej nie „naiwności literackiej”, ale przeciwnie – wielkiej literackiej finezji, bo żartuje tu sobie Fredro z pospolitych pamiętników z ich stereotypowym porządkiem.

Byłbym [...] uniknął wielu niezrozumiałości – powiada w jednym miejscu – gdybym był zaczął, jak Bóg przykazał [...]. Na przykład: Był to Pan i Pani... mieli syna, nazwali go Aleksandrem... Albo też: urodziłem się w Surochowie w Ziemi Przemyskiej z Jacka z Pleszowic i Marii z Dembińskich Fredrów małżonków³⁵⁵.

(Winienem dodać, że z innych dzieł Fredry da się ustalić, że Sterne był mu dobrze znany; tu nie mam miejsca, by tego dowodzić). A tak skromne „wpływologiczne” stwierdzenie umożliwia nam nową rozkosz estetyczną: Fredro okazuje się dowcipniejszą sztuką, niż mogliśmy przedtem przypuszczać! Oczywiście (tego nigdy dość akcentować nie można) potrzebna jest przy wszystkich takich dociekaniach ścisłość, jednoznaczna tutaj z ostrożnością. Nie zawsze możemy mieć pewność. Wolno nam przypuszczać, ale musimy zawsze zaznaczać, gdy wchodzimy w sferę

³⁵⁵ A. Fredro, *Trzy po trzy*, s. 118.

przypuszczeń. „Pewno”, „prawdopodobnie”, „przypuszczalnie”, „być może” – te skromne słówka nabierają wtedy znaczenia bardzo doniosłego, jako wykładniki – uczciwości w robocie. Czyż mam dodawać, że samo podobieństwo dwóch tekstów, choćby duże, jeszcze do żadnych wniosków nie uprawnia. Jeśli w *Cyruliku sewilskim*³⁵⁶ Beaumarchais’go³⁵⁷ czytamy: „że wiatr, który gasi świeczkę, roznieca płomień”³⁵⁸, a w *Panu Tadeuszu*:

Czas jest to wiatr: on tylko małą świecę zdmuchnie,
Wielki pożar od wiatru tym mocniej wybuchnie³⁵⁹,

to naturalnie każdy rozsądny historyk literatury pierwszej się stuknie w głowę, zanim powie, że mamy tu dowód zależności Mickiewicza od Beaumarchais’go. Albowiem historycy literatury, tak jak wszyscy w ogóle naukowcy, strzegą się bezdowodowego dogmatyzmu. Starałem się przekonać czytelnika, że rezultaty ich pracy nie są bezpożyteczne.

³⁵⁶ Opublikowany w Paryżu w 1775 roku.

³⁵⁷ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799) – francuski dramaturg i pisarz, śpiewak, kompozytor.

³⁵⁸ Figaro: „Niech pani raczy pamiętać, że wiatr, który gasi świeczkę, roznieca płomień, a my jesteśmy właśnie tym płomieniem” (P. Beaumarchais, *Cyrulik sewilski*, przeł. i wstępem opatrzył T. Boy-Żeleński, Kraków 1917, akt II, scena II).

³⁵⁹ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, księga X: *Emigracja Jacek*, w. 352–353.

Wacław Borowy³⁶⁰

O wpływach i zależnościach w literaturze

III

Wpływy i zależności techniczne

Z oddziaływaniami ideologicznymi i uczuciowymi łączą się w literaturze bardzo często (żeby nie powiedzieć: prawie zawsze) inne jeszcze oddziaływania, mianowicie techniczne. Razem z myślą i nastrojem płyną w dusze z dzieł cudzych rytmy, obrazy, wątki. Toteż kiedy poeta, przejęty duchem filozofii horacjańskiej³⁶¹ i nastrojem horacjańskiej pogody, ujmuje za pióro, nasunie mu się najczęściej, jako najdogodniejsza forma wypowiedzenia się, nie co innego, tylko horacjuszowska oda – z podziałem na zwrotki, ze specjalnym tonem stylowym. Kiedy znów poeta bajronista zechce dać wyraz swojej melancholii, uczyni to najpewniej w krótkiej „powieści poetyckiej” lub w fantastycznym dramacie (tak jak i Byron to uczynił). Pisarze zachwyceni hasłem Waltera Scotta, aby odtwarzać przeszłość narodową, kiedy spróbują hasło to realizować, wybiorą do tego i walterskotską formę powieści. Można by przytoczyć tysiąc przykładów ukazujących podobne związki.

³⁶⁰ Biogram autora – zob. s. 151, przyp. 153.

³⁶¹ Horacjanizm – stworzona przez rzymskiego poetę Horacego postawa wobec życia i moralności, zakładająca szukanie złotego środka poprzez połączenie dwóch antycznych filozofii życia: epikureizmu i stoicyzmu.

Ale i bez związków z ideologią technika, wyrobiona przez pisarstwo wcześniejsze, oddziaływa z ogromną siłą na technikę pisarstwa późniejszego: zarówno na technikę w rozumieniu formalnym, jak i w rozumieniu treściowym. Nigdzie nie ujawniło się to dobitniej jak w literaturze starożytnej, która bardzo wcześnie wytworzyła pojęcie „gatunku” literackiego – ze stałymi znamionami treści, nastroju i formy. Gatunków literackich była ograniczona ilość, a zachowanie ich w „czystości” zarówno publiczność, jak i poeci uważali za podstawową zasadę estetyki literackiej. Dzięki temu technika twórczości mogła być dobrze skodyfikowana. Jakoż kodyfikowano ją niejednokrotnie. Najślawniejszymi takimi kodeksami są: *Poetyka* Arystotelesa i list *O sztuce poetyckiej* Horacego. Kodyfikacje starożytne stały się prawami dla nowożytnych poetów humanistów i były tylko przez nich uzupełniane kodeksami dodatkowymi (jak np. *poetyka* Vidy³⁶² albo Scaligera³⁶³). Wszystko, cokolwiek poeci humanistyczni pisali, da się sprowadzić do gatunków antycznych. Tak jest np. z naszym Kochanowskim; nie tylko jego elegie, ody, epigramaty itp. obracają się w kole motywów gatunkowych klasycznych; ale nawet – zdawałoby się – na wskroś osobiste *Treny* posiadają, jak niedawno wykazał prof. Sinko³⁶⁴, liczne cechy techniczne (dobór motywów myślowych i obrazowych) odnośnego gatunku starożyt-

³⁶² Marco Girolamo Vida (1485–1566) – humanista włoski, biskup. Tworzył w języku łacińskim, znawca kultury rzymskiej, autor rozprawy *De arte poetica* (1527).

³⁶³ Scaliger, właśc. Giulio Cesare Scaligero (1484–1558) – humanista włoski działający we Francji. Pisał w języku łacińskim; zwolennik cyceronianizmu, prowadził zaciętą polemikę z Erazmem z Rotterdamu; autor rozprawy *Poetices libri septem* (1561), w której, ok. 100 lat przed Nicolasem Boileau sformułował zasady poetyki klasycznej.

³⁶⁴ T. Sinko, *Wzory „Trenów” Jana Kochanowskiego*.

nego (takie elegie na śmierć drogich osób nazywały się *epicedia*). Estetyka oparta na „czystości gatunków” w czasach nowożytnych szczególnie długo utrzymywała się we Francji dzięki temu, że w jej granicach wyrosła wielka francuska literatura „klasyczna” wieku XVII. Współcześnie z rozkwitem tej znakomitej literatury zostały skodyfikowane na nowo zasady „czystości gatunków” w poemacie Boileau *Sztuka poetycka*. Dzieło Boileau uważano przez czas długi za zbiór przepisów estetycznych, których prawie niepodobna przekroczyć bez grzechu przeciwko smakowi. Było tak zresztą nie tylko we Francji, ale we wszystkich krajach, na które promieniowała kultura literacka francuska. U nas przerobił teorie Boileau w swojej *Sztuce rymotwórczej* Franciszek Ksawery Dmochowski³⁶⁵.

[...] ³⁶⁶

Ale i poza obrębem oddziaływania klasycznej nauki o gatunkach mnóstwo faktów ujawnia siłę tradycji technicznej w literaturze. Edgar Poe³⁶⁷ zaobserwował tę siłę specjalnie w odniesieniu do wersyfikacji. Aczkolwiek ilość możliwych odmian w rytmice i budowie zwrotek – tak brzmi mniej więcej jego wywód – jest wprost nieskończona, przecież w ciągu całych stuleci nikt w tej dziedzinie nie dokonał ani nawet nie pomyślał o dokonaniu czegoś zupełnie oryginalnego. Poe miał tu na uwadze specjalnie poezję angielską. Ale i gdzie indziej można stwierdzić coś

³⁶⁵ Franciszek Ksawery Dmochowski (1762–1808) – działacz polityczny, publicysta, teoretyk literatury klasycystycznej w Polsce, poeta i tłumacz, autor dzieła *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach* (1778).

³⁶⁶ Opuszczono fragmenty niewiążące się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

³⁶⁷ Edgar Allan Poe (1809–1849) – amerykański poeta, nowelista, krytyk literacki i redaktor. Przedstawiciel romantyzmu w literaturze amerykańskiej. Jego utwory zawierają wątki fantastyki i horroru.

podobnego. Wiersz polski 13-zgłoskowy ze średniówką po zgłosce 7-ej, ten wiersz, którym napisany jest *Pan Tadeusz*, datuje przecież z XIV wieku, a taką pozyskał siłę wpływu, że nie tylko pisali nim poeci wszystkich następnych stuleci – aż do naszego, ale nawet tłumacze, przyswajający językowi polskiemu dzieła pisane w rytmach zgoła odmiennych, posługiwali się tym wierszem (tak np. cały szereg tłumaczy Homera – od Jana Kochanowskiego aż po Rydla³⁶⁸ i Czubka³⁶⁹ – zamieniał heksametry na trzynastozgłoskowce). W dziedzinie strofiki tak się u nas rozpowszechniła oktawa (wprowadzona w XVII stuleciu przez Piotra Kochanowskiego³⁷⁰, wydoskonalona przez Krasickiego i Słowackiego), że znowu jeden z poetów (L.H. Morstin³⁷¹) umyślił nawet tłumaczenie³⁷² *Eneidy* Wergilego³⁷³ ubrać w oktawy. A cóż powiedzieć o wszechświatowej popularności sonetu, którego tradycja sięga średniowiecza? Czyż ktoś z głosicieli idei o absolutnej oryginalności poetów nowożytnych będzie utrzymywał, że każdy z sonetopisarzy sam – przez własne rozmyślanie – dochodzi do tej formy, która przypadkowo tylko jest identyczna z formą uprawianą już przez tysiące poetów

³⁶⁸ Lucjan Rydel (1870–1918) – poeta, prozaik i dramaturg.

³⁶⁹ Jan Czubek (1849–1932) – bibliotekoznawca, historyk literatury, filolog klasyczny, poeta i tłumacz poezji antycznej.

³⁷⁰ Piotr Kochanowski (1566–1620) – polski poeta, tłumacz.

³⁷¹ Ludwik Hieronim Morstin (1886–1966) – dramaturg, poeta, powieściopisarz, tłumacz.

³⁷² Morstin przetłumaczył drugą księgę *Eneidy* i ogłosił w miesięczniku „Museion” 1911, Kraków–Paryż, z. 1, s. 5–15 (w. 1–267) oraz z. 3, s. 91–98 (w. 268–437).

³⁷³ Wergiliusz, właśc. Publiusz Wergiliusz Maro (70–19 p.n.e.) – rzymski poeta, uważany za jednego z najważniejszych twórców w dziejach światowej literatury, autor *Eneidy*, *Georgik*, *Bukolik*. Ludwik Hieronim Morstin tłumaczył fragmenty *Eneidy* na przestrzeni lat, publikując kolejne części w różnych czasopismach. Pełne tłumaczenie *Eneidy* jego autorstwa się nie ukazało.

dawniejszych? Ależ to by był absurd oczywisty! Mamy tu do czynienia z typowym przykładem tradycji technicznej, którą, z całą świadomością i bez żadnej żenady, późniejsi poeci dziedziczą od wcześniejszych.

To jednak wszystko dotyczy techniki „formy” literackiej; czy atoli tak samo bywa z techniką „treści?” – Otóż zarówno dane zgromadzone przez historyków literatury, jak pewne wyznania niektórych poetów, jak wreszcie psychologiczne wmyślenie się w tę sprawę, wszystko przekonują, że tak.

Zbliźmy się do tej sprawy od strony pospolitego doświadczenia psychologicznego. Każdy chyba czytający zaobserwował, że dzieła literackie, w których się z przejęciem rozczytywał, czynią go czasem skłonny do ujmowania rzeczywistości wedle ich sposobu; że wskutek tego np. pewien człowiek wydaje się nam „postacią z Balzaca³⁷⁴”, pewien wschód słońca „wschodem słońca ze Staffa³⁷⁵” itp. W okresie popularności Byrona cała młoda Anglia, jak powiada jeden z historyków literatury, widziała dokoła siebie melancholicznych Haroldów, pokutujących Giaurow i tajemniczych Larów³⁷⁶. Jeśli tak bywa ze zwykłymi wykształconymi czytelnikami, to tym bardziej z wrażliwymi z natury rzeczy na twory literackie – pisarzami! Mickiewicz, opisując w jednym z listów z r. 1820 okolice Kowna, powiada, że muzyka i śpiewy niemieckich fliśów na Wilii „przywodzą mu na pamięć śpiew korsarzów

³⁷⁴ Honoré de Balzac (1799–1850) – powieściopisarz francuski, obok Dickensa i Tolstoja jeden z najważniejszych twórców współczesnej powieści europejskiej.

³⁷⁵ Leopold Staff (1878–1957) – poeta, tłumacz i eseista, jeden z najwybitniejszych twórców literatury polskiej XX wieku, przedstawiciel współczesnego klasycyzmu.

³⁷⁶ Bohaterowie utworów George’a Gordona Byrona: *Wędrówki Childe Harolda*, *Giaur*, *Lara*.

w Byronie”³⁷⁷. Ignacy Chodźko³⁷⁸, opowiadając o starej żebraczce z rodzinnych Borun, mówi: „była to prawdziwa Megmeryllis”³⁷⁹. (Megmeryllis, a właściwie Meg Merrilies, jest postacią z powieści Scotta *Guy Mannering*³⁸⁰). Oto dwa ciekawe przykłady, w których niejako *in flagranti*³⁸¹ chwytamy proces przekształcania się rzeczywistości w umyśle pisarzy pod wpływem wspomnień z lektury. (Nic nie szkodzi w tej chwili, że w jednym przykładzie mamy do czynienia z pisarzem wielkim, a w drugim tylko ze średnim). Tak oto obrazy, wyciśnięte w pamięci przez lekturę, łączą się ze spostrzeżeniami! W pierwszym wypadku (z Mickiewiczem) wspomnienie lektury kieruje niejako uwagą pisarza, zwraca ją ku pokrewnemu zjawisku i każe je widzieć w specjalnym charakterze. W wypadku drugim (z Chodźką) dawne wspomnienie z życia (obraz znajomej z dzieciństwa żebraczki) kojarzy się z późniejszym – ale widać silnym – wrażeniem z lektury (obrazem Meg Merrilies z romansu Scotta). Rozszerzając wnioski z tych przykładów, można powiedzieć, że lektura utrudnia (a czasem wręcz uniemożliwia) swobodną zupełnie obserwację, utrudnia też (a czasem uniemożliwia) niezależną reprodukcję obserwacji w dziele literackim. Zaznacza się to szczególnie w tych wypadkach, kiedy przedmiotem uwagi pisarza jest jakieś zjawisko często i długo w literaturze omawiane. Wielka ilość dzieł na temat takiego zjawiska wytwarza w umyśle tradycyjne nastawienie względem niego, nasuwa niejako „kategorię estetyczną” dla jego ujęcia; pisarz, który prze-

³⁷⁷ List Adama Mickiewicza do Józefa Jeżowskiego z 8 kwietnia 1820 roku, w: *Korespondencja filomatów 1815–1823*, t. 2, wyd. J. Czubek, Kraków 1913, s. 18.

³⁷⁸ Ignacy Chodźko (1794–1861) – powieściopisarz i gawędziarz.

³⁷⁹ I. Chodźko, *Boruny*, Warszawa 1908, s. 6.

³⁸⁰ W. Scott, *Guy Mannering or the Astrologer*, Edinburgh 1815.

³⁸¹ *In flagranti* (łac.) – na gorącym uczynku.

cież nigdy nie może odtwarzać rzeczywistości całkowitej, jak aparat fotograficzny, lecz zawsze musi dokonywać z niej wyboru pewnych rysów („poezja tworzy przez kombinację i przedstawienie”³⁸² – powiada pierwszorzędny chyba „ekspert”, Shelley), pod sugestią tych dzieł wypatruje w życiu scen i obrazów wedle ich stylu.

[...]

Najwięksi geniusze nowożytni – Szekspir, Molier, Goethe – posiłkowali się w mniejszym lub większym stopniu dziedzictwem wypracowanych przez tradycję typów literackich. Dzięki typom tedy ma oryginalność większą niejako swobodę w wyborze odpowiedniego terenu. A i pod jednym jeszcze względem spełniają typy rolę wysoce dodatnią w literaturze. Rzadko się zdarza, aby jakaś forma gatunkowa objawiała się od razu w dziele pod względem technicznym doskonałym. Zazwyczaj doskonałość techniczna wyrabia się stopniowo i znowu bardzo często tak, że jeśli na daną formę pierwiastkowo składały się elementy $a + b + c + d + e$, jeden z pisarzy wydoskonala jeden z elementów (powiedzmy a); drugi – jakiś inny (powiedzmy b) itd.; od czasu do czasu zaś zjawiają się talenty syntetyzujące, które w swoich dziełach skupiają wszystkie najlepsze techniczne zdobycze swych poprzedników. Te stopniowe zmiany części składowych typu, nie zabijające wszelako istnienia samego typu (który przez to – wedle porównania Dibeliusa³⁸³ – jest niby obłok: coraz to inny, a jednak ciągle ten sam), stanowią integralną część kul-

³⁸² P.B. Shelley, *Preface*, w: *Prometheus Unbound. A lyrical drama*, London 1820, s. 12. W oryginale, z którego korzystał Borowy, cytowany fragment brzmi następująco: „poetry is a mimetic art. It creates, but it creates by combination and representation”.

³⁸³ Martin Dibelius (1883–1947) – niemiecki biblista i teolog ewangelicki, współtwórca metody krytyki form literackich zwanej *Formgeschichte* (historia form).

tury literackiej. Dłuższego pewno okresu takiej kultury było potrzeba w starożytnej Grecji, zanim mogły się pojawić epepeje Homera, długi okres uprawy odnośnych gatunków poprzedził dramaty Lope de Vegi³⁸⁴, komedie Moliera i Szekspira. „Ostatecznie wszystko z czegoś się rodzi”³⁸⁵, jak powiada nasz znakomity poeta, Boy³⁸⁶...

Mówiło się o schematach technicznych wytworzonych przez dłuższą tradycję rodzimą. Ale rodzimą tradycję mogą w tym względzie zastąpić wpływy obce. Te wpływy obce zaznaczają się obok oddziaływania tradycji swojskiej we wszystkich kulturalnych literaturach nowożytnych. Tak jest i w naszej. Mamy w niej pewne okresy rozwoju samoistnego, ale wielkie zwroty zawdzięczamy wpływom obcym. Poezja Kochanowskiego wyszła z poezji antycznej; literatura francuska wykształciła Krasickiego i Fredrę; wpływom Byrona zawdzięczamy *Marię*³⁸⁷ i *Beniowskiego*; Szekspir oddziaływał mocno na twórczość dramatyczną Słowackiego; w *Anhellim*³⁸⁸ pełno ech dantejskich; w promieniu wpływów techniki Waltera Scotta ukształtowała się genialna „historia szlachecka” Mickiewicza, a później Sienkiewiczowska³⁸⁹ Trylogia...

³⁸⁴ Félix Lope de Vega y Carpio (1562–1635) – hiszpański pisarz, autor 2000 dramatów, z których zachowało się 500, w większości opartych na historii i legendach ludowych, gdzie tragizm spletał się z komizmem, a realizm z fantastyką.

³⁸⁵ T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną*, Warszawa 1920, s. 33.

³⁸⁶ Tadeusz Boy-Żeleński (1874–1941) – tłumacz, krytyk literacki i teatralny, poeta-satyryk, eseista i działacz społeczny.

³⁸⁷ *Maria. Powieść ukraińska* – powieść poetka Antoniego Malczewskiego, powstała w 1824, wydana w 1825 roku w Warszawie.

³⁸⁸ *Anhelli* – poemat Juliusza Słowackiego wydany w 1838 roku w Paryżu.

³⁸⁹ Henryk Sienkiewicz (1846–1916) – polski nowelista, powieściopisarz i publicysta, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (1905) za całokształt twórczości, jeden z najpopularniejszych polskich pisarzy przełomu XIX i XX wieku.

Historia literatury pozwala zauważyć, że szczególnie wyraźne są oddziaływania tych autorów, którzy stworzyli większą ilość dzieł jednego rodzaju. Tak jest np. z Szekspirem; pewna ilość motywów, często się powtarzających w jego dziełach i przy tym w pewnych charakterystycznych połączeniach, stanowi jakby ich schematy techniczne, które, wobec znacznej liczby tych dzieł, szczególnie łatwo mogą opanować wyobraźnię zapalonego czytelnika i narzucić mu się przy próbach własnej twórczości z nie mniejszą siłą jak schematy będące produktem tradycji rodzimej, z nie mniejszą siłą jak wrażenia natury. Tak entuzjasta Szekspira, Słowacki, przejmuje się jego metodą: podejmuje podobne do Szekspirowskich problemy psychologiczne, posługuje się takimi jak on środkami popychania akcji i oddziaływania na fantazję widza czy czytelnika, używa tych co on sposobów budowy, słowem, używa jego techniki: jest „szekspirystą”. W podobnym sensie jest „bajronista” Malczewski³⁹⁰ w *Marii*; krótkie rozmiary tej powieści; jej tragiczny bohater, posępny i niezasłużenie nieszczęśliwy; postać zimnego zbrodniarza – Wojewody; kompozycja fragmentaryczna i nasycona tajemniczością, która stopniowo (i częściowo tylko) się wyjaśnia; opowiadanie omijające najdramatyczniejsze fakty, a przedstawiające tylko ich skutki; melancholijny koloryt całości; nastrojowe tło obrazów natury; subiektywizm, ujawniający się w lirycznych dygresjach – to wszystko motywy, które są wspólne *Marii* z powiastkami poetyckimi Byrona. Jest to typowe zapożyczenie techniki w rozległym znaczeniu tego słowa.

W podobnym znaczeniu również można mówić o „walterskotyzmie” *Pana Tadeusza*. Mickiewicz skorzystał z elementów artyzmu wielkiego angielskiego

³⁹⁰ Antoni Malczewski (1793–1826) – poeta, prekursor polskiego romantyzmu.

powieściopisarza w zakresie kompozycji, motywów i techniki prowadzenia akcji, podziału ról powieściowych, a nawet częściowo charakterystyki. Powieści historyczne Scotta, wynikłe, podobnie jak *Pan Tadeusz*, z dążności do przekazania ginącej tradycji przeszłych pokoleń, pełne są charakterystycznych figur, które wciągnięte są do akcji rozległej i splecionej z kilku wątków. Jeden z wątków stanowi zwykle historia miłosna. Równie ważnym wątkiem często bywają zacięte waśni rodowe, przez które historia miłosna komplikuje się dramatycznie. Wydarzenia powieściowe odbywają się w czasie ważnych wypadków dziejowych, ale akcja historyczna toczy się zazwyczaj na dalszym planie, w pewnym tylko momencie (zazwyczaj pod koniec powieści) zbliżając się „na przód sceny”. Ważne wątki przeplatane są czasem epizodami podrzędnej akcji komicznej. Pełno tu zaciekawiających motywów: straszna tajemnica rodowa; miłość wśród przedstawicieli wrogich rodzin; zagadkowe postaci, osobiście związane ze wszystkimi sprawami powieściowymi; omyłki uczuciowe; rywalizacja w miłości; narażanie się na śmierć i wyratowanie od śmierci; niespodziane napaści i uwięzienia; spowiedzi na łożu śmiertelnym... Uczestniczą w tej akcji ludzie z różnych środowisk społecznych, ale najczęściej jedna energiczna postać tą akcją kieruje. Bohater, człowiek młody, nie ma jeszcze zupełnie wyraźnej indywidualnej fizjonomii, dojrzewa dopiero duchowo wśród niezwykłych okoliczności, w które został rzucony. Wyrazistym bywa jego rywal i postaci z jego otoczenia domowego (szczególnie charakterystyczne piętno mewają opiekunowie i starzy słudzy). Opowiadanie intryguje tajemniczością, której rąbek powoli się uchyla, kontrastami figur i scen i nastrojowym budzeniem przeczuć; urywa się ono czasem, by dać miejsce epizodycznej wstawce, zatrzymując w napięciu ciekawość czytelnika; czasem znowu uderza nagłą niespodzianką. Przedstawienie rzeczy – realistyczne;

w obrazach postaci, scen zbiorowych i natury – troska o malowniczość. Ton narracji zmienny, swobodny – to poważnie obiektywny, to rzewny, to znów humorystyczny lub ironiczny... W *Panu Tadeuszu* odnajdziemy wszystkie te pierwiastki sztuki Scottowskiej. I tu mamy kilka wątków (zabiegi narodowo-polityczne, waśń rodową, miłość i dziwacki spór Asesora z Rejentem), które zrazu idą równolegle, a później w rozmaity sposób się ze sobą zaplatają; i tu główną dźwignią akcji jest jedna kierownicza postać (Robak); i tu młody bohater, rzucony w niezwykle wypadki, w atmosferę tajemnicy rodzinnej, dopiero rośnie duchowo... Ugrupowanie postaci dokoła bohatera też w duchu techniki Scotta: opiekun, totumfacki i pedant domowy; rywal i jego wierny sługa, zapamiętały stróż tradycji rodowej... Atmosfera tajemnicy przez dłuższy czas przesłania mgłą różne fakty, stopniowo dopiero się rozpierzcha po szeregu efektownych wypadków, aby ustąpić ostatecznej jasności w przedśmiertnej spowiedzi najbardziej zagadkowej postaci. Nim się to stanie, do powieści wchodzi wiele ciekawych figur – i to z dwóch odrębnych społecznie środowisk. Wydarzenia pociągają za sobą niespodzianie poważne konsekwencje, podnoszą akcję do sfery politycznej i wprowadzają na poziom historyczny... Technika narratorska: operowanie kontrastami i nastrojowymi przygotowaniami, łączenie realizmu z malowniczością w ujmowaniu figur i grup, zmienność tonu – to znowu wszystko jest w stylu Scotta.

Wszystko to są podobieństwa pomysłów ogólnych, podobieństwa schematyki technicznej, które w niczym wielkości i oryginalności Mickiewicza nie uwłaczają. I nie ma co się wstydzić wobec cudzoziemców tej zależności naszego poety. Każdy bowiem wielki poeta korzysta ze zdobyczy kultury literackiej. Przypuszczam, że raczej światły cudzoziemiec nie miałby zaufania do Mickiewicza, gdyby się go upewniało, że to poeta w niczym od

nikogo niezależny i do niczego w niczym niepodobny. Albowiem taki cudzoziemiec musiałby sobie pomyśleć: „To albo błaga, albo to jakiś poeta dziki!”. Bo epik cywilizowanego narodu w XIX wieku nie może być oderwany od kulturalnej tradycji technicznej; mnóstwem węzłów jest z tą tradycją związany Dickens³⁹¹, Balzac, Tolstoj³⁹²; jest też związany z nią i Mickiewicz. W ramach techniki walter-skotowskiej jest Mickiewicz wielkim i oryginalnym. Całej książki potrzebował prof. Wojciechowski, aby wykazać, w czym jest *Pan Tadeusz* podobny do powieści Scotta³⁹³; trzeba by równie może dużej książki (szkoda, że jej dotąd nie mamy), aby wykazać, w czym jest od nich odmienny. Wystarczy wskazać na dwie różnice. Mickiewicz – przede wszystkim – przeniósł technikę powieściową Scottowską do gatunku literackiego, a raczej, skombinowawszy ją z elementami techniki klasycznej epopei i sielanki, stworzył nowy zupełnie gatunek, którego *Pan Tadeusz* jest jedynym przedstawicielem; środki sztuki angielskiego mistrza nabrały zupełnie nowego wyrazu, wzbogacone cza-rem wiersza. A następnie: nasz poeta potrafił bogatą akcję swojego opowiadania przedstawić w niewielkich stosunkowo rozmiarach; okazał klasyczną zwięzłość w porównaniu z rozległymi dziełami Scotta. Czyta się też *Pana Tadeusza* jednym tchem, podczas gdy romanse Scottowskie, acz niewątpliwie z wielkiego talentu poczęte, nużą czasami...

³⁹¹ Charles Dickens (1812–1870) – angielski powieściopisarz uznawany za najwybitniejszego przedstawiciela powieści społeczno-obyczajowej w drugiej połowie XIX wieku w Anglii.

³⁹² Lew Tolstoj (1828–1910) – rosyjski powieściopisarz, dramaturg, krytyk literacki, myśliciel. Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli realizmu w literaturze europejskiej.

³⁹³ K. Wojciechowski, „*Pan Tadeusz*” Mickiewicza... (zob. *Teksty źródłowe*, s. 143–150).

Przeciwko wywodom o „walterskotyzmie” *Pana Tadeusza* występowano z takimi, pozornej siły, argumentami: „Jak to? Mówią nam, że Mickiewicz z powieści Scotta wziął figurę Gerwazego i inne, że stamtąd zaczerpnął pomysł sporu rodowego itd. Czyż to Mickiewicz sam nie widział takich Gerwazych, czy nie słyszał o waśniach granicznych szlacheckich? Czy to wszystko nie są rzeczy z życia?” Ależ to wcale jedno z drugim się nie kłóci! Zgoda; wiemy doskonale, że całe mnóstwo rzeczy w *Panu Tadeuszu* pochodzi z życia, z prawdziwych obserwacji i wspomnień Mickiewicza (wiemy, że niektóre postaci z poematu miały wręcz żywe prototypy), ale to powieści walterskotowskie właśnie pozwoliły Mickiewiczowi ujrzeć artystyczną przydatność tych własnych wspomnień i obserwacji; schematy techniki angielskiego pisarza stały się tedy niejako lunetą dla naszego poety, przez którą dojrzał we własnym świecie pamiątek cudowne bogactwo powieściowych figur i motywów. Bo znać coś to nie samo, co stworzyć z tego czegoś dzieło sztuki. Można znać jakąś rzecz doskonale, a wcale nie wpaść na pomysł zużytkowania jej w utworze artystycznym. Anglicy z dawna znali mgłę, ale stosunkowo późno przyszło im do głowy malować ją. W Polsce mieliśmy z dawna dość szczurów, lecz trzeba było dopiero p. Tuwima³⁹⁴ (z jego – nie tylko talentem, ale i „przygotowaniem literackim”), aby powstał sugestywny poemat o szczurach³⁹⁵. Gdyby Mickiewicz posiadał kulturę literacką Krasickiego, nie mielibyśmy na pewno *Pana Tadeusza* ani *Dziadów*, ale jakieś zgoła inne dzieła. Gdyby znowu Krasicki posiadał kulturę literacką

³⁹⁴ Julian Tuwim (1894–1953) – polski poeta żydowskiego pochodzenia, jeden z najpopularniejszych poetów dwudziestolecia międzywojennego. Współzałożyciel grupy poetyckiej Skamander.

³⁹⁵ J. Tuwim, *Szczury*, „Skamander” 1920, z. 2, s. 75–76.

Mickiewicza, *Monachomachia*³⁹⁶, *Bajki*³⁹⁷, *Doświadczyński*³⁹⁸ byłyby utworami odmiennymi.

IV

Wpływy i zależności tematowe

Ogólnie można by powiedzieć, że Mickiewicz przejął od Waltera Scotta takie rzeczy, które się w wielu jego powieściach powtarzają. Ale historia literatury zna i zależności od dzieł pojedynczych. Temuż Mickiewiczowi kilka takich zależności w pewnych motywach epickich (od poszczególnych dzieł Byrona i od *Szpiega* Coopera³⁹⁹) wytknął Słowacki w r. 1832⁴⁰⁰. Wytykając, zarazem je tłumaczył: jako reminiscencje nieświadome. Słowacki sam nie wstydził się i świadomych zbieżności w drobnych motywach. (Przykładów odnośnych dużo z jego dzieł zebrano). Te drobne zbieżności (zarówno świadome, jak i nieświadome) należy odróżnić od ścisłych zależności tematowych, których też w historii literatury dużo możemy znaleźć. I tu wszelako potrzeba pewnych dystynkcji⁴⁰¹.

³⁹⁶ *Monachomachia*, czyli *Wojna mnichów* (z gr. *monachos* – mnich, *machia* – walka) – poemat heroikomiczny Ignacego Krasickiego, wydany po raz pierwszy anonimowo w roku 1778 w Lipsku.

³⁹⁷ *Bajki i przypowieści* – zbiór krótkich bajek epigramatycznych Ignacego Krasickiego, wydany w 1779 roku w Warszawie.

³⁹⁸ *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* Ignacego Krasickiego to pierwsza polska powieść, wydana w 1776 roku w Warszawie.

³⁹⁹ James Fenimore Cooper (1789–1851) – amerykański powieściopisarz, autor powieści przygodowo-awanturnych, których akcja rozgrywa się podczas walk z Indianami i Francuzami w II połowie XVIII wieku. *Szpieg* (*The Spy: A Tale of the Neutral Ground*) to powieść wydana w Nowym Jorku 1821 roku, która w przekładzie na język polski ukazała się w 1829 roku (Wilno) i 1830 (Warszawa).

⁴⁰⁰ Por. J. Słowacki, *Przedmowa* do wyd. I *Mindowy* i *Marii Stuart*.

⁴⁰¹ Dystynkcje – tutaj: cechy rozróżniające.

Przede wszystkim znane są historii literatury całe okresy, w których jednostajność tematów jest zasadą pewnych gatunków literackich, a nawet ogólnego życia literackiego. Ogromny taki okres możemy badać w literaturze starożytnej. Grecy retorowie głosili zasadę „naśladowania dawnych pisarzy” i zasada ta zyskała wielkie uznanie i upowszechnienie, zarówno w prozie, jak w poezji. Za grecką literaturą złożyła jej hołd literatura rzymska. Teoretycy zachęcali do opracowywania tematów już znanych, utrzymując, że w nich tylko talent może zabłysnąć całą pełnią blasków swojej techniki. Temat uważali za rzecz publiczną, za materiał tylko dla pisarza, taki sam, jakim jest dla plastyka złoto czy marmur. Przekonania te podzielali pisarze. Wielka część literatury starożytnej ma przez to charakter książkowy. Biblioteki były konieczne dla poetów, a już Arystofanes⁴⁰² wyśmiewał (w *Żabach*) literacką erudycję Eurypidesa⁴⁰³. Nawet u poetów aleksandryjskich, którzy są wielbicielami „nowości” i wzgardzicielami dróg uczęszczanych, nie spotkamy się z oryginalną inwencją w rozumieniu nowożytnym: oni tylko odszukują – w tradycji mitycznej i historycznej – źródła zapomniane i mało przedtem wyzyskane. Gdy chępią się z nowych szlaków swojej poezji, to myślą głównie o formie i rodzaju, a nie o wątku. Poeci rzymscy, mówiąc o swoich tytułach do sławy i innowacjach wprowadzonych przez siebie do literatury ojczystej, zazwyczaj mają na myśli jakieś naśladownictwa z poezji greckiej.

Wobec tych wszystkich faktów literatura starożytna wywiera na powierzchownego czytelnika nowoczesnego wrażenie jakiegoś zbiorowiska plagiatów. Niezliczone też

⁴⁰² Arystofanes z Aten (ok. 446–385 p.n.e.) – grecki komediopisarz, jeden z twórców komedii staroattyckiej,

⁴⁰³ Eurypides (ok. 485–407 p.n.e.) – jeden z trzech (obok Ajschylosa i Sofoklesa) wielkich tragediopisarzy greckich.

razy występowało w czasach nowożytnych z oskarżeniami o plagiatstwo przeciwko pisarzom antycznym, nawet największym. Nie uniknął takiego zarzutu nawet Homer! Wszystko to jednak wynikało tylko z nierozumienia warunków i charakteru twórczości starożytnej. [...] Starożytnym głównie zależało na mistrzostwie słowa; względem tematu byli prawie obojętni (prologi do epopei i dramatów od razu przecież ukazywały cały bieg akcji). Istotna rzecz w dziele – powiada Lukian⁴⁰⁴ (w *Zeuxisie*) – to wdzięk, rozsądek, harmonia, jednym słowem: sztuka; nowość wynalezienia to rzecz podrzędna. Nie tyle zastanawiano się nad tym, co się mówi, ile nad tym, jak się mówi. Wziąć temat cudzy i opracować go po swojemu, opracować lepiej od poprzedników – to było najwdzięczniejsze zadanie dla artysty. Dlatego to np. w tragedii wielokrotnie powracano do tych samych wątków. O Edypie⁴⁰⁵ pisał i Ajschylos⁴⁰⁶, i Sofokles⁴⁰⁷, i Eurypides, i Achajos⁴⁰⁸, i Nikomach⁴⁰⁹, i Filokles⁴¹⁰, i Kseno-

⁴⁰⁴ Lukian z Samosat (ok. 120 – ok. 190) – rzymski retor i satyryk, piszący po grecku, sofista. Uważany za twórcę satyry społecznej.

⁴⁰⁵ Edyp – w mitologii greckiej syn Lajosa i Jokasty, który zgodnie z przepowiednią wyroczni delfickiej zabił swojego ojca i poślubił matkę. Nie wiedział jednak, że popełnia ojcobójstwo i kaziroddstwo. Stał się symbolem człowieka, który nie jest w stanie uciec przed swoim przeznaczeniem.

⁴⁰⁶ Ajschylos (525–456 p.n.e.) – jeden z trzech najwybitniejszych (obok Sofoklesa i Eurypidesa) tragików ateńskich, powszechnie uważany za rzeczywistego twórcę tragedii greckiej.

⁴⁰⁷ Sofokles (ok. 496–406 p.n.e.) – największy obok Ajschylosa i Eurypidesa tragik starożytnej Grecji.

⁴⁰⁸ Achajos z Eretrii (ok. 480 – ok. 420 p.n.e.) – grecki tragediopisarz. Był ceniony za swoje dramaty satyryczne, pojawia się dodatkowo w kanonie greckich poetów tragicznych obok Ajschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa i Iona z Chios.

⁴⁰⁹ Nikomachos (V p.n.e.) – tragediopisarz ateński.

⁴¹⁰ Philocles (V p.n.e.) – tragediopisarz ateński.

kles⁴¹¹, i Diogenes⁴¹², i Karkinos⁴¹³, i cały szereg pewno innych jeszcze, o których nie wiemy. Takie samo powodzenie miały tematy o Thyestesie, Meleagrze, Telefie⁴¹⁴ i inne. Tak było i w innych gatunkach literackich. Kto najlepiej jakiś temat opracował, ten był uważany za najlepszego poetę. Izokrates⁴¹⁵ już (w IV w. przed Chr.) radził, w odniesieniu do sztuki krasomówczej, aby porzucać temat wtedy jedynie, gdy osiągnął najwyższy stopień doskonałości w wyrazie, tak, że nie można go już ukształtować lepiej.

Taka była zasada starożytnego naśladowania (*mimesis*, *imitatio*⁴¹⁶). [...]

Od Rzymian przejęli teorię naśladownictwa humaniści. Spotkamy się z nią zarówno u tych, co pisali po łacinie, jak i u tych, co stali się heroldami⁴¹⁷ literatur narodowych.

[...]

W dziedzinie tragedii zresztą do ostatnich czasów utrzymała się starożytna tradycja powracania do opracowywanych już tematów. Ileż tragedii poświęcono Elektrze, Kleopatrze, Cezarowi, Marii Stuart⁴¹⁸! Goethe w jednej

⁴¹¹ Xenocles (starszy) (V p.n.e.) – tragediopisarz ateński, wspomniany w *Chmurach* Arystofanesa. Nie zachowały się żadne jego utwory.

⁴¹² Diogenes z Aten (ok. V–IV p.n.e.) – tragediopisarz ateński.

⁴¹³ Carcinus (IV p.n.e.) – tragediopisarz ateński, syn Xenoclesa (młodszego).

⁴¹⁴ Thyestes, Meleager, Telef – bohaterowie greckiej mitologii.

⁴¹⁵ Izokrates (436–338 p.n.e.) – mówca grecki, nauczyciel wymowy, twórca teorii klasycznej prozy attyckiej. Zaliczany do kanonu dziesięciu mówców.

⁴¹⁶ *Mimesis* (gr.) – przedstawienie, podobieństwo, reprezentacja; *imitatio* (łac.) – przekład słowa.

⁴¹⁷ Herold – od starogermańskiego słowa *hariowaldus*, tj. ten, który zna się, rozpoznaje opiekuńcze bóstwa rodowe, plemienne oraz zna ich rodowody.

⁴¹⁸ Elektra, Kleopatra, Cezar, Maria Stuart – postaci historyczne, bohaterowie literatury klasycznej.

z rozmów z Eckermannem⁴¹⁹ (18 IX 1823) rozwodził się nad wartościami takiego tworzenia w skrępowaniu przez dane fakty i charaktery. „Ileż napisano *Ifigenii* – mówił – a przecież każda jest inna, bo każdy przedstawia rzeczy inaczej, każdy na swój sposób”⁴²⁰.

Rozumie się, że wszyscy wybitni poeci nowożytni, przerabiający motywy antyczne, w stopniu większym jeszcze niż starożytni starali się o indywidualne piętno swoich przeróbek i przeciwstawiali się naśladowcom niewolniczym. [...]

W tym rozumieniu można mówić z Mussetem⁴²¹ o „naśladownictwie oryginalnym”. Jednym z najdostępniejszych dla dzisiejszego czytelnika terenów, na którym można dobrze badać to zjawisko, są dzieje bajki. Przez całą starożytność i przez dziewiętnaście wieków ery nowożytnej powtarzają się w bajkach te same tematy, jak np. przygoda kozła z lisem albo zakład zająca i żółwia. Jak rozległa jest skala możliwości indywidualnych przy takim nawet ograniczeniu i co znaczy talent, o tym można się przekonać, porównywając szereg bajek napisanych na jeden temat przez różnych autorów; takie zestawienia dla bajkopisarstwa polskiego – od Biernata z Lublina⁴²² do Mickiewicza – zrobił prof. Chrzanowski⁴²³. Odmawianie

⁴¹⁹ Johann Peter Eckermann (1792–1854) – niemiecki poeta i pisarz.

⁴²⁰ „Ileż razy opracowywano np. tragedię *Ifigenii*, a jednak każde opracowanie jest inne, gdyż każdy widzi i przedstawia te sprawy inaczej, na własną modłę” (J.P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, przeł. K. Radziwiłł i J. Zeltzer, t. 1–2, Warszawa 1960, s. 53).

⁴²¹ Alfred Louis Charles de Musset (1810–1857) – francuski poeta, dramaturg, prozaik.

⁴²² Biernat z Lublina (ok. 1465 – ok. 1529) – polski poeta, tłumacz, bajkopisarz, autor m.in. *Żywota Ezopa Fryga*.

⁴²³ W dodatku do wydania *Ezopa Biernatowskiego* (1909) w „Bibliotece Pisarzy Polskich” [przyp. – W.B.].

oryginalności Krasickiemu czy Kryłowowi⁴²⁴ za to, że brali tematy od Ezopa⁴²⁵ czy Fedra⁴²⁶, byłoby dowodem ignorancji. Cóż dopiero, gdy bajkopisarz bierze temat z cudzej powieści (tak jak np. Fredro w *Pawle i Gawle*). Tu raczej wyjątkową formę oryginalności należy uznać, bo transpozycja motywów jednego gatunku na technikę drugiego wymaga już nie lada maestrii.

Tę maestrię podziwia się u Szekspira, gdy się zestawia np. *Romea i Julię* z ich literackim źródłem, długą i nudną wierszowaną powieścią niejakiego Brooke'a⁴²⁷; z rozwlekłej gawędy robi Szekspir zwarty, przejmujący dramat.

Ale u Szekspira można się spotkać i ze ściślejszą zależnością od wzoru: ten największy wszystkich wieków poeta korzysta nieraz z utworów tego samego gatunku, który uprawia. Tak jest np. z *Henrykiem IV*⁴²⁸; sławne sceny z królewiczem i Falstaffem w tym dramacie mają pierwowzór w starym dramacie anonimowym. Tak jest z *Królem Janem*⁴²⁹, który jest właściwie tylko przeróbką starszego dzieła dramatycznego. I przy takiej jednak zawisłości od dzieł cudzych potrafi wielki poeta okazać lwi pazur talentu. Wobec *Falstaffa* jego prototyp wydaje się bezbarwny; tak tę figurę wzbogacił Szekspir! W *Królu Ja-*

⁴²⁴ Iwan Andriejewicz Kryłow (1769–1844) – rosyjski poeta, dramaturg, bajkopisarz. Sławę zyskał jako autor ponad 200 bajek, pełnych humoru oraz werwy satyrycznej.

⁴²⁵ Ezop (VI w. p.n.e.) – grecki bajkopisarz pochodzący z Frygii w Azji Mniejszej, postać na wpół legendarna.

⁴²⁶ Fedrus, właśc. Gaius Iulius Phaedrus (ok. 15 p.n.e. – ok. 50 n.e.) – poeta rzymski pochodzenia greckiego, twórca pierwszego łacińskiego zbioru bajek.

⁴²⁷ Arthur Brooke (1493–1563) – angielski poeta, autor dzieła *The Tragical History of Romeus and Juliet* (1562), które uważane jest za główne źródło inspiracji dla *Romea i Julii* (1597) Szekspira.

⁴²⁸ *Henryk IV* – kronika napisana przez Williama Szekspira około roku 1596.

⁴²⁹ Właściwie *Życie i śmierć króla Jana* – kronika napisana przez Williama Szekspira przed 1598 rokiem.

nie zredukował on zadanie swoje tylko do skrótów i parafrazy, zachowując nawet pewną część zdań i zwrotów swego poprzednika, a jednak i na takiej pracy geniusz jego wycisnął swoje piętno. I to więc dzieło do jego dzieł oryginalnych liczyć musimy.

Nie można natomiast za dzieło oryginalne uważać takiej np. *Fabuły o księżęciu Adolfie* naszej Drużbackiej⁴³⁰, gdyż jest to tylko nowela pisarki francuskiej, pani d'Aulnoy⁴³¹, zamieniona, z zachowaniem wszystkich szczegółów treściowych, z prozy na wiersze i trochę rozszerzona – i to z niefortunnym rezultatem.

Można by tedy przyjąć taką zasadę, że wielki talent rozgrzesza z najbardziej drażliwych „pożyczek” (jak np. Szekspirowska w *Królu Janie*), natomiast mały talent (jak np. Drużbackiej) z takich pożyczek rozgrzeszyć nie może... Tylko że w ogóle stosowanie ocen moralnych w tej sprawie – o ile chodzi o czasy sprzed XVIII wieku na Zachodzie, a XIX wieku u nas – jest niemożliwe. Tak bowiem, jak nie było wtedy ustalonego pojęcia o wiernym tłumaczeniu, podobnie nie istniało pojęcie nienaruszalności cudzej własności literackiej (pomimo tego, że – jakśmy widzieli – pierwszorzędni poeci starali się niejednokrotnie odgraniczyć naśladownictwo twórcze od niewolniczego). Ani Drużbacka nie położyła na *Fabule* nazwiska właściwej jej autorki, ani – znacznie jeszcze później – Zabłocki⁴³² nie myślał się zwierzać z „zawodowego” sekretu, dotyczącego wzorów jego komedii. Stopniowo

⁴³⁰ Elżbieta Drużbacka (ok. 1698–1765) – polska poetka nazywana przez współczesnych „słowiańską Safoną” i „Muzą sarmacką”. Jej *Fabuła o księżęciu Adolfie dziedzicu Roxolanji* (Lipsk 1837) to romansowy poemat epicki.

⁴³¹ Marie Catherine d'Aulnoy (ok. 1650–1705) – francuska arystokratka i pisarka, autorka baśni, prekursorka gatunku baśni literackiej.

⁴³² Franciszek Ksawery Zabłocki (1752–1821) – komediopisarz i poeta, publicysta, tłumacz.

dopiero krystalizowała się pewna etyka odnośnie do tych spraw. Pierwszą jej zasadą (wedle XVIII-wiecznego słownika Bayle'a⁴³³) było, że godziwiej jest rabować pisarzy starożytnych niż nowoczesnych, wśród nowoczesnych zaś należy więcej oszczędzać rodaków niż cudzoziemców. Odpowiednio do coraz większego wysubtelniania się tej etyki ustalało się pojęcie plagiatu. Pewien zastęp pedantów o etyce chorobliwej, a nie rozumiejących psychologii twórczości i techniki literackiej, zaczął wtedy przedstawiać wszelkie w ogóle zależności literackie jako plagiaty, i tak na plagiatorów wyszli wszyscy mniej więcej wybitniejsi pisarze. [...] Tego rodzaju „prace”, zawsze wywołujące trochę sensacji, pojawiają się aż do ostatnich czasów. Powodzeniu ich sprzyja ta okoliczność, że od czasów romantyzmu ciągle się powtarzają w literaturze hasła oryginalności i indywidualności, które szeroka publiczność pojmuje na sposób symplistyczny⁴³⁴.

Wywód powyższy nie prowadzi wszelako do „liberalnego” wniosku, że plagiaty w sensie ścisłym nie istnieją. Owszem, niestety, istnieją – tak dziś, jak w starożytności. Bo i starożytni – pomimo swojej popularnej teorii naśladownictwa – odróżniali pisarzy prawdziwych od plagiatorów. Starożytną jest przecież sama nazwa: *plagiarius*⁴³⁵. Charakterystykę plagiatora mamy w kilku epigramatach Marcjalisa⁴³⁶. W jednym z nich (ks. 1, 53) tak się zwraca poeta do niejakiego Fidentyna:

⁴³³ P. Bayle, *Dictionnaire Historique et Critique*, Rotterdam 1697. Pierre Bayle (1647–1706) – francuski filozof.

⁴³⁴ Symplistyczny – prosty i nieskomplikowany.

⁴³⁵ *Plagiarius* (łac.) – „ludokradca” – ten, który wykradał niewolników. Marcjalis użył tego określenia w odniesieniu do tego, kto przywłaszczył sobie jego wiersze. Odtąd *plagium* odnosiło się do literatury, dziś funkcjonuje w formie *plagiat* – kradzież utworu lub jego fragmentu.

⁴³⁶ Marcus Valerius Martialis (ok. 40–104) – poeta łaciński, autor 15 ksiąg epigramatów.

Między mymi wierszami pono się zawadzi
I twa karta, lecz ta cię, Fidentynie, zdradzi,
Bo, żeś skradł moje wiersze, wątpić nie pozwala.

.....

Więc, choć skargi nie wnoszę, sędzia nie dochodzi,
Sama twa karta woła wielkim głosem: „Złodziej!”

(przekład J. Czubka⁴³⁷)

Jak widzimy, chodzi tu o zjawisko nieskomplikowane i łatwo uchwytnie: o grube i bezceremonialne przywłaszczenie sobie cudzej własności.

Wszystkie literatury miały takich Fidentynów; miała i polska swoich⁴³⁸. Za wyraźny plagiat musimy np. uważać komedię hrabiego G.B.P.⁴³⁹, ogłoszoną w r. 1859 pt. *Herbata*, która to komedia różni się od *Kawy* Adama ks. Czartoryskiego⁴⁴⁰ (1779) tylko zmianą – kawy na herbatę i zmianą nazwisk osób działających (Trzepakowska na Roztrzepalska, Sobanudzka na Nudalska, Sentymercicka na Nerwowska itp.). Może nie tak wyraźny plagiat, jak wyraźny nietakt popełnił jeden z dzisiejszych (dalszorzednych) naszych powieściopisarzy, wpłatając do jednego ze swoich romansów baśń Oskara Wilde’a⁴⁴¹ i nie zaznaczając wyraźnie jej pochodzenia. Wskutek opieszałości krytyki

⁴³⁷ M. Waleryusa Marcyalisa *epigramów ksiąg XII*, przekł. J. Czubek, Kraków 1908, s. 21–22.

⁴³⁸ H. Łopaciński: *Przyczynek do historii plagiatów w piśmiennictwie polskim*, „Pamiętnik Literacki” 1902, str. 265–275 [przyp. – W.B.].

⁴³⁹ G.B.P., Gustaw Broel-Plater (1838–1912) – polski historyk i etnograf, prowadził badania z zakresu językoznawstwa i folkloru.

⁴⁴⁰ Adam Kazimierz Czartoryski (1734–1823) – polski polityk, mąż stanu, dramatopisarz, krytyk literacki i teatralny, publicysta, mecenas sztuki.

⁴⁴¹ Oscar Wilde (1854–1900) – irlandzki poeta, prozaik, dramatopisarz, przedstawiciel estetyzmu.

polskiej rzecz się wykryła, jak wiadomo, w sposób trochę nieprzyjemny, bo dopiero przy okazji przekładu urywka owego romansu (właśnie z ową baśnią) na język niemiecki i opublikowania go w niemieckim dzienniku.

V

Wpływy i zależności stylistyczne

Specjalną, a bardzo ważną odmianą wpływów literackich są wpływy stylistyczne. Pisarze starożytni, rozwijający teorię naśladowania, tak samo mieli na względzie styl, jak tematy. Niedochowane w całości do naszych czasów dzieło Dionizego z Halikarnasu⁴⁴² *O naśladownictwie*, jak się zdaje z zachowanych o nim wzmianek, w dużej części poświęcone było kwestii wykształcenia stylistycznego na wzorach mistrzów. Dużo wywodów na ten temat znaleźć można u rzymskich teoretyków krasomówstwa. Jeden z nich dokładnie wyjaśnia, o co tu idzie: o umyślne a staranne upodobnianie się w sposobie mówienia do innych.

Ale zależności stylistyczne nie zawsze mają źródło w takich świadomych staraniach i specjalnym kształceniu się. Bardzo często występują one na pół tylko świadomie, a czasem zgoła mimowiednie. W tej czy owej postaci są one nader rozpowszechnione i bardzo silne. O tych to przede wszystkim zależnościach mówi Shelley (w swojej, już parokrotnie tu cytowanej przedmowie do *Prometeusza*), gdy powiada, że jest rzeczą niemożliwą, aby ktośkolwiek żyjący w jednym wieku z wybitnymi pisarzami (takimi jak np. pisarze angielscy początków XIX w.) mógł w głębi sumienia być przekonany, iż jego język, zarówno

⁴⁴² Dionizjusz z Halikarnasu (ok. 60 – po 7 p.n.e.) – grecki historyk i retor.

jak ton myśli (*language and tone of thought*) nie zmieniły się przez rozczytywanie się w ich utworach.

U nas prawdę tę stwierdził najdobitniej Mickiewicz, określając zarazem, jaką wagę dla kultury posiada ciągłość wpływów stylistycznych. Przyznał on, jakie dla niego samego pod względem stylowym znaczenie mieli poprzednicy („nie napisałbym ballad, gdyby nie było Karpińskiego i Niemcewicza”⁴⁴³); zaobserwował, ile jego dzieła zmieniły stan literatury w tym względzie („dziś już łatwiej napisać; każdy, kto zacznie: «i staje, i patrzy, i słucha», musi myśleć, że upiory, duchy wejdą na scenę”⁴⁴⁴); trafnie też zapowiedział długą drogę rozwoju dla stylu poezji polskiej („nim w Polsce – język, jakim *Don Juan* napisany, ukształci się, długo czekać trzeba”⁴⁴⁵). Wartość tradycji stylowej widział Mickiewicz w wytwarzaniu się typów wyrażeniowych o specjalnym zabarwieniu uczuciowym. („Są metafory utarte; jedno słowo, jak *quos ego*⁴⁴⁶, znajome już przypomina, resztę można przeskakiwać”⁴⁴⁷...). Nikt mądrzej od niego nie ujął tej sprawy! Istotnie, wybitni poeci tworzą pewne typy zwrotów i obrazów i oznaczają niejaki granice dla słownika poetyckiego; a z tego korzystają ich rówieśnicy i następcy. Takim prawodawcą stylu poetyckiego u nas na stulecia całe był Jan Kochanowski; potem, na szereg lat, Krasicki; w olbrzymiej mierze Mickiewicz i Słowacki, a potem także inni pisarze. Dzięki tradycji literackiej, od czasów stanisławowskich nieprzerwanej, styl polszczyzny coraz bardziej się czynił rozmaity, bogaty,

⁴⁴³ A. Mickiewicz, *Z relacji Franciszka Malewskiego*, w: *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 70.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, s. 178.

⁴⁴⁶ *Quos ego* (łac.) – „Ja was (nauczę)!”; groźba z *Eneidy* Wergiliusza (księga I, w. 135), którą Neptun nakazuje spokój wiatrom.

⁴⁴⁷ A. Mickiewicz, *Z relacji Franciszka Malewskiego*, s. 178.

giętki... Stał się dzięki temu narzędziem podatnym do tłumaczenia najróżnorodniejszych pisarzy obcych; z przekładów Boya możemy ocenić jego uniwersalność (acz Szekspir nie bardzo się jeszcze po polsku udaje).

Każdy z piszących dzisiaj jest, w stylu swoim, dzie-dzicem różnych pisarzy dawniejszych. Kiedy czytamy np. u Or-Ota⁴⁴⁸ (w zbioru z 1889 r.⁴⁴⁹) dwuwiersz:

Drżały usta, serca drżały
Roztęsknione, wniebowzięte –

poznajemy w nim bez trudu (w budowie zdania, w doborze i charakterze wyrazów, w skombinowaniu ich z rytmem wiersza) spadek po Krasińskim (to znaczy, że nie byłby ten dwuwiersz pewno tak napisany, gdyby nie Krasiński).

A przeczytajmy urywek z poematu Konopnickiej⁴⁵⁰ *W zielone*⁴⁵¹:

Czy w listku były uroki i dziwy,
Czy w woni włosów, którą był przejęty,
Wróciłem drżący, a razem szczęśliwy
I ludziom błogi, i sam sobie święty.

Każdego ranka wesoła, jak ptaszę.
Z piosenką biegła pytać o zielone,
I wszystkie gaje były wtedy nasze,
I wszystkie pola, i łąki zroszone.

⁴⁴⁸ Artur Oppman, pseud. Or-Ot (1867–1931) – polski poeta, publicysta, varsavianista.

⁴⁴⁹ A. Oppman, *Poezje*, Warszawa 1889.

⁴⁵⁰ Maria Konopnicka (1842–1910) – polska poetka i nowelistka, krytyczka literacka, publicystka i tłumaczka.

⁴⁵¹ M. Konopnicka, *Poezje*, wydanie zupełne krytyczne, opracował J. Czubek, t. 3, Warszawa 1915.

Czyż ktokolwiek zaprzeczy, że to jest styl *W Szwajcarii*⁴⁵² Słowackiego?

A oto urywek z innego utworu tejże Konopnickiej (*Do granicy*⁴⁵³):

... Wszystko moje
Tam się zostało, a ja tu przed siebie,
Jako gąseczki, dzieciątek tych troje
Zagarniająca, o głodnym szłam chlebie,
Między tych matek żałobnym narodem.

Czyż to nie jest styl *Ojca zadżumionych*⁴⁵⁴?

Jeszcze jeden przykład: ustęp z młodzieńczego poematu Tetmajera⁴⁵⁵ *Illa*⁴⁵⁶:

Często chodził Gryf na polowanie z synem królewskim,
a gdy raz ocalił go od kłów ranionej pantery, wyniósł go za
to król do wolnych, to jest tych, którzy mieli grunt własny.

Pole jego rozciągało się nad morzem, grającym w słońcu
barwami szmaragdów i szafirów; nieraz wieczorem po skoń-
czonej robocie siadał Gryf na brzegu i patrząc na morskie
fale szumiące, zamyślał się o ojczyźnie, która była daleko.

Mamy tu zupełnie jawne cechy stylu *Anhellego*⁴⁵⁷.

⁴⁵² *W Szwajcarii* – poemat miłosny napisany przez Juliusza Słowackiego w latach 1835–1838, wydany w tomie *Trzy poemata* w Paryżu w 1839 roku.

⁴⁵³ M. Konopnicka, *Poezje*.

⁴⁵⁴ *Ojciec zadżumionych* – poemat Słowackiego z 1838 roku, wydany w tomie *Trzy poemata* w Paryżu w 1839 roku.

⁴⁵⁵ Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940) – poeta, nowelista, powieściopisarz.

⁴⁵⁶ *Illa* – poemat prozą Przerwy-Tetmajera wydany w Krakowie w 1886 roku.

⁴⁵⁷ Przykłady te i całe mnóstwo podobnych przytacza p. F. Hoesick w interesującej pracy „*Siła fatalna*” *poezji Słowackiego*

Co sądzić o tych przykładach? Jeśli je zmierzymy stopniem podobieństwa stylu Mickiewicza do Karpińskiego albo stylu Słowackiego do Mickiewicza, będziemy musieli powiedzieć, że ich zależność od wzorów jest olbrzymio większa niż zależność tamtych poetów. Przy tak daleko posuniętym podobieństwie (które nam tak doskonale poświadcza obserwację Shelleya, że z językiem łączy się zawsze „ton myśli”) niepodobna przypuścić, żeby ono było bezwiedne. Przeciwnie chyba: jest ono umyślne i „chciane”. I tu rodzi się pytanie: czy nie jest ta *mimesis* stylistyczna posunięta tutaj za daleko, jak na nasz smak XX wieku? Mogę tylko odpowiadać sam za siebie. Otóż o ile kilka takich wierszy imitacyjnych mogę przeczytać z przyjemnością, o tyle cały większy utwór w takiej stylizacji na *Ojca zadżumionych* czy *Anhellego* wydaje mi się nużącym; trzeba by wielkiej oryginalności tematu, aby takie dzieła ożywić. To pewna, że przytoczone utwory Konopnickiej i Tetmajera nie stanowią bynajmniej głównego ich tytułu do sławy i nie decydują o ich znaczeniu w literaturze (Tetmajer swojej *Illii* nie wcielił nawet do wydania zbiorowego).

[...]

Rzecz znamienna, że pewne typy stylu łączą się z pewnymi formami gatunkowymi i stroficznymi. Tak np. od czasu parnasistów⁴⁵⁸ (zwłaszcza Heredii⁴⁵⁹) ustalił się

(„Przewodnik Naukowy i Literacki” 1918, i w książce, Kraków 1921) [przyp. – W.B.]. Ferdynand Hoesick (1867–1941) – wydawca, pisarz, historyk literatury, muzykograf.

⁴⁵⁸ Parnasiści – początkowo grupa poetycka, później prąd literacki (parnasizm) zapoczątkowany we Francji w drugiej połowie XIX wieku. Związany jest ze wzorcami klasycznymi, cechuje się dążeniem do doskonałości formalnej, nastawieniem refleksyjno-filozoficznym oraz obiektywizmem.

⁴⁵⁹ José-María de Heredia (1842–1905) – francuski poeta symbolista i parnasista. Jego styl cechował się licznymi odwołaniami do wzorów i motywów antycznych oraz harmonijną formą.

w poezji francuskiej (a i u nas) pewien charakterystyczny styl dla sonetów. Sparodiował go kiedyś świetnie Jerzy Duhamel⁴⁶⁰ w jednym ze swych przepysznych artykułów w „Mercure de France”⁴⁶¹. Ale niektórzy autorowie tak dalece nie odczuwają manieri w swej twórczości sonetowej, że ich poważne sonety mogą zastąpić parodię.

Rozważania o zależnościach stylistycznych zakończyć można uwagą, że obserwuje się je najczęściej w granicach jednego języka. Bywają wszelako i w tej dziedzinie mocne oddziaływania wzorów obcojęzycznych. Każdy chyba, kto zna Szekspira, przyzna, że niektóre ustępy *Balladyny* mają pewne cechy jego stylu. Tak np. skargi Wdowy w sc.[enie] 1. a.[ktu] IV:

Patrzaj przez okno – grom nie będzie wierzył,
Jak mię zobaczy samą w taką burzę,
Że ja nie jestem jaką zabójczynią,
Co się po nocy błąka...
Powiem chmurze,
Niech bije w zamek gromem!

VI

Wpływy i zależności frazeologiczne

Od zależności stylistycznej odróżniać należy *zależność frazeologiczną*, to jest ścisłą zawisłość pewnych zwrotów jednego pisarza i dzieła od pewnych zwrotów drugiego pisarza i dzieła.

⁴⁶⁰ Jerzy Duhamel, właśc. Georges Duhamel (1884–1966) – francuski pisarz.

⁴⁶¹ „Mercure de France” – francuskie czasopismo o charakterze literackim, założone II połowie XVII wieku. Periodyk istnieje do dziś i zachował swój literacki charakter.

Filologowie starszej daty do tego typu zależności sprowadzali wszelkie zależności w ogóle, a więc i ideową, i techniczną, i tematową, i stylistyczną. Dawna ta metoda pokutuje jeszcze w (cennych skądinąd) studiach genetycznych prof. Windakiewicza⁴⁶². Zdaje się ona opierać na założeniu psychologicznym, że elementem najsilniej oddziaływającym na wyobraźnię poetów jest słowo, że więc cokolwiek wyobraźniowego utrwala się w ich pamięci, to zawsze z towarzyszeniem pewnego słowa czy grupy słów. Założenie to w całej rozciągłości jest nie do przyjęcia. Zapewne, że poeci, jako „technicy słowa”, są na słowo szczególnie wrażliwi, zapewne, że niektórzy z nich mają szczególnie lokalną „pamięć słowa”, wszelako trudno przypuścić, żeby np. Mickiewicz z dwudziestu paru tomów prozy Waltera Scotta (którą pewno czytał pośpiesznie, jak wszyscy, i w lada jakich nieraz przekładach) tyle pamiętał szczegółów frazeologicznych (i to błahych), jak to mniema prof. Windakiewicz⁴⁶³. Źródłem bodaj tej teorii jest psychologia uczonych, którzy zazwyczaj nie posiadają bogatego słownika, operują ciągle w kółko szczupłym zasobem wyrazów i dlatego wszelki pomysł (swoi czy cudzy) wyobrażają sobie w jednej tylko postaci słownej. Poeci, bogatsi w tym względzie, niewątpliwie muszą być i swobodniejsi. Atoli większa, „fachowa” ich wrażliwość i wyspecjalizowana często pamięć winna tu być wzięta pod uwagę. Z pewnością można mówić o działaniu tej wrażliwości i pamięci, gdy chodzi o utwory wierszowane, ile że w nich frazeologia zazwyczaj jest dobierana już tak, aby silnie w myśl wnikać, a i rytm bywa pomocniczym środ-

⁴⁶² *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*, Kraków 1910; *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, Kraków 1914; *Prolegomena do „Pana Tadeusza”*, Kraków 1918.

⁴⁶³ W. Borowy: *Książka prof. Windakiewicza o „Panu Tadeuszu”*, Warszawa 1918 [przyp. – W.B.].

kiem mnemonicym. Wśród utworów wierszowanych zna też historia literatury szczególnie wiele rozmaitych pokrewieństw frazeologicznych.

Znakomity filolog angielski A.C. Bradley dał bodaj najlepszą i najprostszą systematyzację zbieżności frazeologicznych⁴⁶⁴, wyróżniając wśród nich paralelizmy⁴⁶⁵: (1) umyślne, (2) nieumyślne i (3) plagiatorskie.

Pierwszy rodzaj – to świadome zapożyczenia zwrotów z cudzego dzieła, dokonywane z intencją, aby czytelnik na nich, jako na zapożyczeniach, się poznał. O ile czytelnik nie zna ich źródeł, efekt takich ustępów jest dla niego stracony. Wyjątkowo jaskrawy i osobiwy typ uzależnień tego rodzaju stanowią starożytne i humanistyczne centony (*centones*). Były to sztuczki literackie, polegające na układaniu „oryginalnych” utworów z wierszy wyłącznie cudzych. Zabawki te znane są już dość wczesnemu okresowi literatury greckiej, a szczególnie rozpowszechniły się w schyłkowej literaturze rzymskiej i bizantyjskiej. Do ponownej mody przywrócili je humaniści. Za „materiał” do centonów służyły przede wszystkim, *comme de raison*⁴⁶⁶, poematy najślawniejszych autorów, a więc w greczyźnie najczęściej Homer, a w łacinie Wergili. Poszczególne ich wiersze albo połówki wierszowe kombinowało się w nową treść. Najgłośniejszym jest *cento nuptialis*⁴⁶⁷ Auzoniusza⁴⁶⁸ (z IV w. po Chr.) – nieprzyzwoity poemacik, sklejony ze zmyślnie dobranych wierszy i półwierszy arcyznalowego

⁴⁶⁴ A.C. Bradley: *A Commentary to Tennyson's „In Memoriam”* 1910, str. 70–74 [przyp. – W.B.].

⁴⁶⁵ Paralelizm – tożsamość lub podobieństwo treściowe (znaczeniowe) bądź kompozycyjne kilku analogicznych segmentów utworu literackiego (zdań, wersów, strof, scen, wydarzeń, wątków itp.).

⁴⁶⁶ *Comme de raison* (fr.) – oczywiście.

⁴⁶⁷ *Cento nuptialis* (łac.) – frywolny utwór weselny.

⁴⁶⁸ Auzoniusz (ok. 310 – po 393) – starożytny poeta i retor.

Wergiliusza. We wstępie do niego powiada Auzoniusz, że chce zyskać przez ten utwór raczej uśmiech aniżeli pochwałę. Inne centony starożytne też najczęściej miały na celu efekt humorystyczny. Ale były i centony serio. Niejaka Proba Falconia⁴⁶⁹ (z IV w. po Chr.) ułożyła z wierszy Wergiliuszowych historię Starego i Nowego Testamentu, a ktoś inny (w w. V) żywot Chrystusa z wierszy Homerowych. W literaturze nowożytnej nie odgrywają centony już żadnej roli.

Nie rzadziej natomiast niż w starożytności spotykamy w poezji nowoczesnej tzw. cytaty hołdownicze. Powstają one stąd, że czasem poeci chcą dać wyraz swojej czci czy wdzięczności dla innych poetów (przyjaciół swoich czy mistrzów), przytaczając w swoich dziełach urywki z ich dzieł. [...]

Częściej wszelako niż względy uczuciowe motywami przytaczania cudzych słów są u poetów względy artystyczne. Posługują się mianowicie poeci przytoczeniami, chcąc wprowadzić do swego dzieła nastrój właściwy innemu – znanemu dziełu: użycie cytatu jest tu środkiem niezaprzeczenie silnym i umożliwia wielką ekonomię słowa. [...]

Bywa i tak, że wiersz jakiegoś poety staje się dla drugiego poety wręcz pobudką twórczą i skłania go do innego rozwinięcia zawartego w nim motywu, do „dośpiewania” innego dalszego ciągu. [...]

Rzecz jasna, że za punkt wyjścia takich utworów reminiscencyjnych poeci mogą obierać tylko dzieła powszechnie znane, a więc dzieła najbardziej poczytnych autorów.

⁴⁶⁹ Faltonia Betitia Proba (ok. 306–315 – ok. 353–366) – rzymska poetka i arystokratka. Najprawdopodobniej pierwsza poetka chrześcijańska, której dzieła przetrwały do dnia dzisiejszego. Skomponowała m.in. *Cento Vergilianus de laudibus Christi* – centon ułożony z wersów Wergiliusza.

Ale też dokoła dzieł takich sławnych pisarzy narasta z biegiem lat cała literatura reminiscencyjna: tak było np. z Horacym, o którego umyślnych naśladowaniach w epoce nowożytnej jest cała duża księga E. Stemplingera⁴⁷⁰.

„Smak” zapożyczeń ginie, gdy zanika znajomość i popularność ich źródeł. Słowa szatańskiego tworu z pierwszego prologu *Kordiana*:

Czy lepiej, kiedy król jest, czy kiedy go nie ma?

nie mają dla nas takiego efektu, jaki zapewne miały dla wielu współczesnych czytelników, którzy dobrze wiedzieli (o czym dziś już wie mało kto), że to jest wiersz wyjęty z głośnej satyry czasów stanisławowskich *Joannes Sarcasmus*, wydrukowanej po raz pierwszy w 1818 r. i przypisywanej Trembeckiemu (a w istocie napisanej przez Zabłockiego).

Nic wspólnego z tymi rozmyślnie stosowanymi środkami artystycznymi nie posiadają reminiscencje nieświadome. Powstają one w ten sposób, że pewne zwroty czy zdania zachowują się w pamięci pisarza przez czas bardzo długi i potem zostają przez niego odtworzone, zupełnie bez poczucia, że nie są całkowicie oryginalnymi. Jest to interesujący proces psychologiczny; niestety, trudno wiedzieć, kiedy się właśnie z nim ma do czynienia.

[...]

Rzecz prawdopodobna, że taką nieświadomą reminiscencję mamy w wierszu Mickiewicza:

Czy Allah, gdy noc chyłał rozciągnęła bury – ⁴⁷¹

⁴⁷⁰ *Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance*, 1906 [przyp. – W.B.]. Eduard Stemplinger (1870–1964) – niemiecki pisarz i nauczyciel.

⁴⁷¹ A. Mickiewicz, *Widok gór ze stepów Kozłowa. Pielgrzym i Mirza*, w cyklu: *Sonety krymskie* (Moskwa 1826).

w stosunku do wiersza Trembeckiego:

Noc swój płaszcz w oną porę rozwinąwszy bury⁴⁷².

Tak przypuszcza prof. Tretiak⁴⁷³. Ale nie jest niemożliwością, żeby to była koincydencja frazeologiczna zupełnie przypadkowa. I takie bowiem koincydencje bywają, szczególnie pomiędzy poetami wykształconymi w jednej „szkole literackiej”, żyjącymi w kręgu podobnych idei i gustów. Można wierzyć do pewnego stopnia tym humanistom, co twierdzili, że zdarzało im się układać zdania, które okazywały się całkowicie podobnymi do nieznanym im uprzednio zdań starożytnych. [...]

W pewnym drobnym szczególe miałem i ja okazję prawdę tę stwierdzić. Coś koło r. 1912 pewien młody poeta, a mój znajomy, zastanawiał się nad wyborem tytułu dla swego tomiku. Pewnego dnia spotykam go; uradowany woła: „Mam tytuł” – „Jaki?” – „*Uśmiechy godzin*”. – „Staffa chcesz okraść?” odpowiadam. – „Jak to?” – „No, przecież Staff przed dwoma laty wydał książkę pod tym tytułem”. Poeta zaklął się, że nic o tym nie wie (a dodać trzeba, że był „antystaffistą” i nowszych tomów tego autora „nie brał do ręki”); dowodnie przekonany w najbliższej księgarni o prawdziwości moich słów, z wielką przykrością z pięknego tytułu zrezygnował. Najwidoczniej zaszło tu to, co któryś psycholog francuski określił mianem „nieuwagi początkowej” (*inattention primitive*⁴⁷⁴): mój poeta musiał *Uśmiechy godzin* widzieć uprzednio bodaj w witrynie księgarskiej albo czytać o nich recenzję czy choćby ogłoszenie. Coś bardzo podobnego musiało wchodzić

⁴⁷² S. Trembecki, *Na dzień siódmy września. W rocznicę elekcji Króla Stanisława Augusta*, w: *idem, Poezje*, t. 2, Warszawa 1820.

⁴⁷³ J. Tretiak, *Mickiewicz i Trembecki*, w: *idem, Szkice literackie*, Kraków 1896, s. 57–58.

⁴⁷⁴ *Inattention primitive* (fr.) – pierwotna nieuwaga.

w grę w przypadkach poetów XVII wieku, opowiedzianych przez Ménage'a⁴⁷⁵.

Ostatnia kategoria paralelizmów frazeologicznych, wyróżniona przez Bradley'a, to wypadki, gdy poeta używa słów jakiegoś poprzednika z całą świadomością, ale bez zamiaru, aby wiedział o tym czytelnik. Tę postać zależności potępia się zwykle najbezwzględniej, określając ją ryczałtowo mianem plagiatorstwa. A jednak i tu rozsądna miara względności jest potrzebna. Trudnoż potępić Wergiliusza za to, że z ciężkiego na ogół dzieła swego poprzednika, Enniusza⁴⁷⁶, wyłowił pewną ilość ładnych wierszy i wcielił do swej *Eneidy*. Boć i bez tych wierszy *Eneida* byłaby wielką. A któż potępi niezrównanego naszego tłumacza Boya za to, że w przekładzie piosenki z Molierowskiej *Księżniczki Elidy* skorzystał z dwóch zwrotek starego przekładu Franciszka Kowalskiego⁴⁷⁷? Chyba człowiek nierozsądny.

I tu bowiem – tak jak przy zależnościach tematowych – musimy szacować „pożyczkę” wedle talentu „dłużnika”. Dobry wiersz „pożyczony” przez lichego poetę będzie razić na tle swojego kontekstu jak wykwintna purpura przy zgrzebnym płótnie albo śpiew słowika pośród skrzeczenia srok (żeby się posłużyć dawnymi porównaniami Marcjalis). Dobry wiersz „pożyczony” przez poetę wybitnego będzie otoczony równie dobrymi, albo nawet i lepszymi wierszami. Zobaczmy, jak jest we wspomnianym zapożyczeniu się Boya u Kowalskiego. Oto obydwa teksty:

⁴⁷⁵ Gilles Ménage (1613–1692) – gramatyk, historyk i pisarz francuski, autor pracy *Poesies françoises*, Paris 1758.

⁴⁷⁶ Ennius, Quintus Ennius (239–169 p.n.e.) – poeta rzymski, uważany za ojca literatury rzymskiej.

⁴⁷⁷ Franciszek Kowalski (1799–1862) – poeta, pamiętnikarz, tłumacz. Przekład *Księżniczki Elidy* ukazał się w zbiorze *Dzieła Jana-Chrzyciela Pokelina Moliera w ośmiu tomach*, t. 3, tł. wierszem przez F. Kowalskiego, Wilno 1847.

(Kowalski)	(Boy) ⁴⁷⁸
Wy, co bladość mą widzicie,	Wy, co mą bladość widzicie,
O skały, zdroje, konary! Łąki,	doliny i jary,
Powiem wam, jeśli nie wiecie,	Powiem wam, jeśli nie wiecie,
Że kocham, kocham bez miary.	Że kocham, kocham bez miary.

Filida onegdaj rankiem	Serca mego niepokoję
Wzłała mi w serce i w głowę;	Czarowna Filis sprawiła,
Ja zostałem jej kochankiem,	Oddałem jej serce moje,
Widząc, jak doła krowę.	Widząc, jak krowę doła.

Jej drobniutkie paluszcзки,	Jej drobniutkie paluszcзки,
Nad mleko bielsze sto razy,	Bielsze od mleka sto razy,
Ciągnęły krowie cyceczki	Ciągnęły krowie cyceczki
Z wdziękiem nad wszelkie	Z dźwiękiem nad wszelkie wyrazy.

wyrazy.

Zapożyczenie jest tu niewątpliwe, a uderzające tym bardziej, że rytmika w oryginale francuskim jest nieco inna; wierny na ogół ściśle w odtwarzaniu właściwości wersyfikacyjnych oryginału – Boy w tym wypadku sprzeniewierza się trochę swojej zasadzie, aby podążyć w ślad starego tłumacza. Z tekstu tłumacza tego zachowuje bez zmiany prawie całą pierwszą i trzecią zwrotkę. Ale zwrotka druga (choć i w niej jest jeden wiersz zapożyczony) uprzytomnia nam, jak dalece Boy jest poetą niepotrzebującym niczyjej pomocy i jak dalece jest poetą od Kowalskiego lepszym. (Warto może przytoczyć brzmienie pierwszej połówki tej zwrotki po francusku:

Philis est l'objet charamant
Qui tient mon coeur a l'attache).

⁴⁷⁸ Przekład opublikowany w: Molier, *Dzieła*, t. 3, przeł., oprac. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1922.

Gdyby Boy chciał, mógłby niewątpliwie przetłumaczyć tę piosenkę jeszcze całkiem inaczej, a równie dobrze. Ale najwidoczniej uważał, że byłby to niepotrzebny wysiłek, skoro dawny tłumacz dał już rzecz stosunkowo tak ładną i tak pełną staroświeckiego naiwnego wdzięku. Poprawił więc tylko jego przekład i wcielił do swojej pracy, czyniąc przez to Kowalskiemu niemały honor. Przekładu Kowalskiego dziś już nikt nie czyta, tym bardziej nikt go już pewno nie będzie czytał w przyszłości. Jedna tylko piosenka z *Księżniczki Elidy* dzięki łaskawej „aneksji” Boya żyć będzie długo, długo w mistrzowskim Boyowskim Molierze.

Tak – gdy lichy poeta wyrządza krzywdę swymi „pozychkami”, wielki poeta sprawia nimi zaszczyt.

VII

Zależności a talent

Tak w splotach rozmaitych zależności, ideowych, technicznych, tematowych, stylistycznych i frazeologicznych, snuje się poprzez dzieje tradycja literacka. Poeci mali i wielcy bywają zależni od poprzedników w rzeczach wielkich i małych (K. Irzykowski obok terminu „wpływ” posługuje się także terminem „wpływek”⁴⁷⁹). Wielki talent przy najściślejszej zależności od cudzego dzieła – jakeśmy widzieli – potrafi zawsze wyrazić swoją indywidualność; dla małego tylko talentu wpływy literackie mogą stać się zgubne. Zarzekać się zależności nie ma sensu. Z sympatią też i uznaniem może każdy miłośnik prawdy czytać słowa, które tej materii poświęcił p. Julian Tuwim:

⁴⁷⁹ Irzykowski użył tego słowa w swojej powieści *Pałuba*, w części *Wyjaśnienie „Snów Maryi Dunin” i związek ich z „Pałubą”*, w jednym z przypisów: „I w *Pałubie* jest jeden wpływek z Poego: mianowicie najogólniejszy schemat fabuły przypomina jego nowelę pt. *Morella*” (K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Lwów 1903, s. 513).

„Wpływy”? Ja wpływów nie wstydę się wcale!
To duma moja, że Bożych olbrzymów
Uczniem się stałem!
Że wśród moich rymów
Znajduję echa, co dźwięczą wspaniale!
Że dusza moja znalazła Patronów
Śród lat minionych, śród ofiarnych dymów
Wielkich kapłanów...⁴⁸⁰

Zauważmy, że tak mówi o swoim związku z przeszłością pisarz, który się nazywa „pierwszym w Polsce futurystą”⁴⁸¹. (Także i drugi – obok p. Tuwima najwybitniejszy – z najmłodszych naszych poetów, p. K. Wierzyński⁴⁸², szczerze mówi o swoich mistrzach⁴⁸³, wyraźnie ich wymieniając: „Siewierianin⁴⁸⁴, Whitman⁴⁸⁵, Staff i Tuwim”).

Wiele podobnych wyznań złożyli inni, dawniejsi i nowsi poeci. Sporo ich już przytoczyłem w poprzednich rozdziałach; tu nie od rzeczy może będzie przepisać ogólną o tej kwestii uwagę Musseta:

⁴⁸⁰ Fragment wiersza *Poezja* Tuwima z tomu *Czyhanie na Boga* wydane w 1918 roku w Warszawie.

⁴⁸¹ W wierszu *Poezja* z tomu *Czyhanie na Boga*.

⁴⁸² Kazimierz Wierzyński (1894–1969) – poeta, prozaik, eseista.

⁴⁸³ W wierszu *Odwiedziny* (z tomu *Wiosna i wino*, 1919) Wierzyński zwraca się do anonimowych początkowo przyjaciół:

O, przyjaciele! Z dawna po kryjomu
Śniłem w komatach nocą przy kagańcu
Żeby raz wszystkich was tak mieć tu w domu:
Wszak myśmy siebie znali tylko w tańcu
W ostatniej strofie zaprasza ich do wspólnej biesiady:
A teraz siądzmy przy kieliszkach razem
(Ja), Siewierianin, Whitman, Staff i Tuwim.

⁴⁸⁴ Igor Siewierianin (1887–1941) – poeta rosyjski, czołowy przedstawiciel egofuturystów.

⁴⁸⁵ Walter „Walt” Whitman (1819–1892) – amerykański poeta i prozaik, uważany za jednego z prekursorów współczesnej literatury amerykańskiej.

Dlaczego wypierać się naśladownictwa, gdy ono jest piękne, ba, gdy jest nawet oryginalne? Wergiliusz wyszedł z Homera, a Tasso⁴⁸⁶ jest synem Wergiliusza. Bywa naśladownictwo brudne, niegodne umysłu szlachetnego: to to, które się kryje i zaprzecza sobie, prawdziwe rzemiosło złodzieja; ale natchnienie, z jakiegokolwiek źródła płynie, jest święte⁴⁸⁷.

Pomimo tylu wyznań tylu różnych poetów – wrogowie dociekań genetycznych twierdzą, że dociekania te zaciemniają rozumienie poezji, że „pomniejszają olbrzymów”⁴⁸⁸. Tak może mówić tylko lekkomyślność. W istocie badania genetyczne (choć na bezdroża czasem schodziły) podejmowane były z czystej jedynie miłości do prawdy, a podejmowane po to, aby się możliwie zbliżyć do misterium geniuszu twórczego. Pamiętam, przed paru laty napotkałem w jednym z czasopism filologicznych francuskich artykuł o wierszu Baudelaire’a⁴⁸⁹ *Le Guignon*⁴⁹⁰. Przeczytałem go ze szczególnym zaciekawieniem, bo – przypadkowo – umiem ten wiersz na pamięć. Autor, uczony erudyta, wykazał zupełnie przekonywająco za pomocą zestawienia cytatów, że wiersz ten jest właściwie zlepkiem dwóch urywków, przetłumaczonych z dwóch pisarzy angielskich. A więc – sztuczka poetycka, coś w rodzaju starożytnego centonu! A jednak,

⁴⁸⁶ Torquato Tasso (1544–1595) – poeta, uważany za jednego z najwybitniejszych twórców włoskiego renesansu.

⁴⁸⁷ *Melanges de littérature et de critique* (wyd. 1899, str. 14) [przyp. – W.B.].

⁴⁸⁸ Por. W. Feldman, *Pomniejszyciele olbrzymów...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 95–111).

⁴⁸⁹ Charles Pierre Baudelaire (1821–1867) – poeta i krytyk francuski, parnasista zaliczany do grona tzw. poetów wyklętych, prekursor symbolizmu i dekadentyzmu.

⁴⁹⁰ J.-M. Bernard: *A propos d'un sonnet de Baudelaire*. («*Revue d'histoire littéraire de la France*», 1909) [przyp. – W.B.].

przedeklamowawszy sobie w duchu ten wiersz po owej lekturze, uświadomiłem sobie – z wyrazistością taką, jak mało kiedy – czarodziejską siłę wielkiego talentu! Pod wszystkimi bowiem pożyczonymi motywami i zwrotami – w uroczym rytmie, w przedziwnie fascynującym ustawieniu obrazów i słów tego wiersza, w samym pomysle złączenia w nim dwóch heterogenicznych motywów – bije tętno życia własnego i wiecznie młodego.

Jeden z publicystów naszych, pisząc o stosunku historyków literatury do wielkich poetów, powiedział, że jest to stosunek żółwi do orłów⁴⁹¹. Nie wiem, czy to porównanie obraziło kogokolwiek z uczonych; nikt nie protestował: wydaje mi się, że uczeni mogliby na nie się zgodzić. Owszem, to wszystko, co robi historia literatury (a badania genetyczne są jedną częścią jej pracy), to można uważać za próby zachwyconych żółwi, aby się zorientować w ewolucjach lotu przedziwnych orłów. Orły nie są żółwiom wrogie: bywa, że czasem zlatują na płaszczyznę i przyjaźnie im opowiadają o tym, jak się uczyły wzbijać w przestrzeń powietrzną... Tylko pewien gatunek drobniejszego ptactwa, który czasem chce orłów naśladować, ogromnie takich rozmów nie lubi, głośno krzyczy o żółwiej bezczelności, wzywa przeciw niej (och, Boże!) „cały naród” do protestu i robi zamęt niepomału⁴⁹², w wyjaśnieniu trudnej sprawy przeszkadzając. Gdy chcemy poznać prawdę, zwracamy się po nią do orłów autentycznych: pytajmy Goethego, Shelleya, Mickiewicza, Słowackiego, Flauberta⁴⁹³, Poego, Musseta...

⁴⁹¹ Nie udało się ustalić nazwiska publicysty.

⁴⁹² Niepomału – dawn. bardzo, niezmiernie, wielce.

⁴⁹³ Gustave Flaubert (1821–1880) – francuski powieściopisarz, uważany za jednego z największych pisarzy XIX wieku.

Marceli Duchąński-Błaga
[Stanisław Ignacy Witkiewicz⁴⁹⁴,
Tadeusz Langier⁴⁹⁵, Tymon Niesiołowski⁴⁹⁶]

Papierek lakmusowy
Najnowsza artystyczna nowalia
!!Piurblagizm!!
Teoria czystej blagi
Najlepsze utwory piurblagistów

Manifest (Fest-mani)

Najpiękniejszą sztuką, a kto wie,
czy nie najtrudniejszą, jest **kłamstwo**.

(Z rozmowy mojej w kawiarni
„Destruction” z przyjacielem moim
Chwalistorem Womiejkiem-Błagą).

W ostatnich dniach sierpnia 1921 r. powstały we Francji
dwa nowe kierunki, tzw. sprzężone (*conjointes*): *n’importe-quoi-isme* i *comme-pour-quisme*, po polsku: **bylecoizm**
i jakdlakogoizm⁴⁹⁷. Głównymi ich przedstawicielami są:

⁴⁹⁴ Stanisław Ignacy Witkiewicz, pseud. Witkacy (1885–1939) – pisarz, malarz, filozof, dramaturg.

⁴⁹⁵ Tadeusz Langier (1877–1940) – fotograf, ekonomista, prawnik, przyjaciel i współpracownik Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego).

⁴⁹⁶ Tymon Niesiołowski (1882–1965) – malarz, grafik, pedagog, przedstawiciel formistów w grupie „Rytm”.

⁴⁹⁷ Bylecoizm i jakdlakogoizm – neologizmy utworzone przez Witkacego.

Paul Desbauches⁴⁹⁸ i **Tristan de Tourmenteilles**, jako też Mademoiselle **Claire Lafondru**. Przyznajemy się do nich jako do głównych twórców (jakkolwiek niedostatecznie teoretycznie uświadomionych) najnowszej nowalii i chcemy być jej importerami u nas, z tym zastrzeżeniem, że będziemy się starać ująć w ramy ścisłej teorii to, co jest u wyżej wymienionych artystów tylko potężnym, rozpie-
 rającym ich ducho-ciała instynktem.

Na ludzkość wali się lawina „kierunków”. Ledwie najradzykalniejszy z nich podniesie trochę głowę i zacznie się uoficjalniać, już wyłazi nowy, którego przedstawiciele uważają „mogołów”⁴⁹⁹ poprzedniego za zmurszałe mumie i pchają się dalej w paszczę Niewiadomego. Przyspieszenie procesu tego wzrasta z każdą chwilą. Okrzyczana za nowość „Czysta Forma” S.I. Witkiewicza i „realistyczny bezsens” futurystów walą się już pod wpływem szczerých wysiłków dadaistów. Dla nas, najmłodszych (mamy za-
 ledwie od 16–18 lat z wyjątkiem Józefy Pigoń, lat 13), nie chcących deptać szczerze wyświechtanych dadaistycznych trotuarów i chcących też trochę użyć artystycznego życia, **wszystkie te ostatnie nowalie niczym są**. Dlaczego? Odpowiedź prosta: przez swą pozorną szczerłość, która kryje zamaskowaną istotną błagę. Tego nie uświadomili sobie nasi bracia we Francji i to postawimy jasno **dopiero my, polscy piurblagiści**⁵⁰⁰, którym to mianem obejmujemy oba poprzednie kierunki „sprzężone”.

1) Szczerłość stała się niemożliwością. Rzadkie już szczerze mamuty futuryzmu i formizmu (dla nas i dla

⁴⁹⁸ Żartobliwe nazwiska wymyślone przez Witkacego, nawiązujące do nazwisk przedstawicieli dadaizmu oraz futuryzmu.

⁴⁹⁹ Wyrażenie Stefana Żeromskiego [przyp. – M.D.-B.].

⁵⁰⁰ Piurblagiści (fr. *la blague pure* – czysty żart) – przedstawiciele piurblagizmu, fikcyjnego kierunku w literaturze wymyślonego przez Stanisława Ignacego Witkiewicza.

publiczności to wszystko jedno. Ha! Ha!) zdychają w rozpacz. Błaga toczy wszystkie kierunki w sposób dla ich twórców nieuświadomiony i tym zgubny.

2) **Jaka jest wyższa „marka” od dadaizmu?** Stawiamy ten problemat może dla niektórych bezczelnie. Ale raz zerwać trzeba maskę, która tłoczyła tyle pokoleń, skazując na skiśnięcie we własnym sosie najgenialniejszych blagierów. Zaznaczyć trzeba, że w samym postawieniu tego problemu w ten sposób tkwi już istota nowego programu. Jeszcze raz pytamy: czym można zdystansować futuryzm i dadaizm?⁵⁰¹ **CZYSTĄ BŁAGĄ.** Co za swoboda! Co za rozkosz! Nareszcie zacząć swobodnie, rozkosznie blagować. Hurra!! Piersi się rozdymają, włosy się rozwiewają, oczy wylażą na łeb. **Czysta blaga!!** To magiczne słowo, którego nie miał odwagi powiedzieć nikt, mówimy, krzyczymy, wyjemy **MY**, pierwsi i ostatni. **Nas nie zdystansuje nikt.** A przy tym nasza blaga jest istotna – nie dotyczy zewnętrznego wyglądu, np. drukowanych wierszy.

Czymże są odkrycia futuryzmu i dadaizmu wobec tego, druzgocącego wszystko wyznania? Ze smrodliwych zaułków i przepierzeń wątpliwej szczerości na morze, na Oceany **Czystej Blagi!** Lekko się nam zrobiło i całej ludzkości też. A przy tym to, co zdawało się snem nie do spełnienia, stało się: przelicytowaliśmy futurystów i dadaistów, nie mówiąc już o Czystej Formie, która, jako implikująca programową szczerość i metafizykę (Ha! Ha!), jest dla nas zeschłą, rozsypującą się mumią. Hurra!! Jak lekko jest, jak cudownie!! Hurra!!!! Unikamy przy tym niebezpieczeństwa małych rozmiarów naszych utworów. Taki szczerzy facet zrobi cztery nitki na krzyż, odbije to w drzeworycie lub akwafortcie i sprzedaje w luksusowych tekach.

⁵⁰¹ Sfuturzenie i zdadajenie formistów zdaje się być kwestią paru tygodni, w najlepszym razie miesięcy, o ile nie „ockną” się te biednie, szczerze mamuty na skraju przepaści [przyp. – M.D.-B.].

„Czemu tak mało?” pytają go, kupując. „Gdybym zrobił choć o kreskę więcej, gdybym pięć minut dłużej pracował, byłbym nieszczerzy”. Trudno – ma rację. To samo jest w poezji. Dwa słowa starczą za poemat, jeśli dodamy do nich jeszcze kółko na patyku. „Trudno – nie mogłem być nieszczerzy”. Dla nas ten problemat nie istnieje: kilometrowe poematy i hektary kwadratowe płócien możemy tworzyć z czystym sumieniem, blagując bez troski. A przy tym wytrącamy najjadowitszą broń „filistrom” z ręki – **zarzut nieszczerości**.

3) Ale ocknijmy się z pierwszego zachwyty. O ile trochę blagować (udawać trochę Picassa⁵⁰² czy Boccioniego⁵⁰³, trochę udawać siebie, trochę zadziwiać itd.) jest rzeczą bardzo łatwą, o tyle osiągnąć Błagę Czystą niezmiernie trudnym jest zadaniem.

Pojęcie Czystej Błagi musimy uznać za pojęcie graniczne. Kłamstwo i Prawda tak są splecione w istocie człowieka, że wydzielić to pierwsze w Czystej Formie (ale w innym znaczeniu niż pan tego używa, panie Witkiewiczu), nie powiedzieć ani jednego słowa Prawdy, nie zrobić szczerze ani jednej kryski, ani jednego maźnięcia w glinie, ho! ho! – to wcale nie tak łatwo. Pozornie jest to nawet niemożliwe. Ale my, my **piurblagiści**, lubimy niepodobieństwa. Od tej chwili (11. rano 13. IX. 1921 r.) ani, ani – **KONIEC. BLAGUJEMY**, *nous blaguons*, *wir blagiren*, *noi blagamo*, *we are blaging*⁵⁰⁴. Spoceni, niemyci, nieogoleni,

⁵⁰² Pablo Picasso (1881–1973) – hiszpański malarz, rzeźbiarz, grafik, uznawany za jednego z najwybitniejszych artystów XX wieku. On i Georges Braque są twórcami kubizmu.

⁵⁰³ Umberto Boccioni (1882–1916) – włoski malarz i rzeźbiarz; jeden z twórców futuryzmu, współautor (z Carlo Carrą, Filippo Marinettim i Luigim Russolo) *Manifestu futuryzmu* (1909).

⁵⁰⁴ *Nous blaguons*, *wir blagiren*, *noi blagamo*, *we are blaging* – odpowiedniki „blagujemy” (żartujemy, blefujemy) w językach: francuskim, niemieckim, włoskim i angielskim.

głodni – nie ustąpimy i będziemy pracować jak mrówko-jady, jak „zborsuczone hieny”. Ale zobaczymy jeszcze, kto będzie jeździł własnymi pociągami – my – czy dać im.

Utrudniamy sobie zadanie (nikt nie posądzi nas, chyba że chcemy się wykić psim śwędem) kilkoma założeniami dodatkowymi: wykluczamy: demonizm, pornografię, metafizykę i kwestie społeczne. *À propos* społeczeństwa, musimy zaznaczyć naszą nieprzynależność do żadnej partii: jesteśmy tak obojętni dla spraw ogólnoludzkich i tak nieszkodliwi jak psy, koty, owce, a nawet owady.

Jedyną naszą akcją względnie społeczną jest ratowanie owadów nieświadomych na drogach, ścieżkach i stawikach. Ekspozytura⁵⁰⁵ realną tego działu jest: „Pogotowie ratunkowe dla owadów” (P. R. D. O.). Prezes: Chwalistor Womiejek-Błaga, Zakopane, willa „Elorcja”, Kiełbasówka na Cyrhli.

5) **Znika potworna nuda „bycia ciągle sobą”**. „Jestem taki, więc muszę takim być do końca,” tak mówią sobie nieszczęśni niewolnicy własnej konsekwencji. Nieprawda – udawać mogę wszystko i uwolnić się w ten sposób od przekłętej tożsamości osobowości. Zupełna beztroska życiowa i artystyczna. Wiedzą coś o tym panie, a nawet zwykłe kobiety. Hurra!!!

6) Nie uznajemy zupełnie różnicy płci, jeśli chodzi o twórczość. Nawet (powiedzmy otwarcie) kobiety mają pierwszeństwo (babaizm).

7) **Każdy może tworzyć byle co** i ma prawo być z tego zadowolonym, **byleby nie był w swej pracy szczerym** i znalazł kogoś, który równie kłamliwie będzie to podziwiał. Ogarniamy wszystkie nieuznane dotąd kierunki: neo-pseudo-kretynizm, filutyzm, na-dudka-wystrychizm, (polski kłamizm jest jeszcze w zarodku, ale zarzucamy

⁵⁰⁵ Ekspozytura – przedstawicielstwo rządu lub oddział jakiegś instytucji, działające poza siedzibą centrali.

mu zbyt wielką dozę demonizmu. Jedyna przedstawicielka: Józefa Pigoń-Błaga, lat 13, skłania się już do nas), neo-naciągizm, małpizm, papugizm, neo-kabotyzm, fałszyzm, solipsoedryzm, mistyficyzm, nabieryzm, fiktobydłeczizm, oszukizm, neo-humbugizm, krętacyzm, udawaizm (odróżnić od udaizmu, czyli tego, co się udaje w znaczeniu powodzenia), błaznizm, nieszczerizm, w-pole-wyprowadzizm, z-mańki-zażywaizm, przecheryzm, łgizm, łgarstwizm, brać-na-kawalizm, wmówizm, co-ślina-do-gęby-przyniesizm, zawraco-głowizm, zawraco-gitaryzm i zawraco-kontrafałdyzm, omamizm, kręcizm i krętacyzm. Wszyscy przedstawiciele tych kierunków odetchną w naszej rozkosznej atmosferze Czystej Błagi. (Utwory nadsyłać należy pod adresem Redakcji „Gazety Zakopiańskiej”, Bazar Polski, Krupówki, w poniedziałki, środy i piątki od 12–1).

8) Z książki znakomitego logika Leona Chwistka⁵⁰⁶ zapożyczamy sobie tylko jeden termin, nie rozumiejąc dokładnie jego znaczenia (w tym jest cały urok), a mianowicie: pojęcie **Wielości Rzeczywistości**. Odrzucamy w dziele tym wszelką: filozofię, teorię typów i teorię formy. Precz z formą i metafizyką! Precz z typami! Jedna wielka marmelada⁵⁰⁷ w wielości rzeczywistości n-tej klasy. Trudno – nie wynaleźliśmy tego słowa – bardzo nam przykro – ale bierzemy je i używać będziemy w znaczeniu bliżej nieokreślonym. Rzeczywistości jest wielość! Hurr! Każdy z nas to czuł i nie mógł znaleźć słowa. Teraz mamy to słówko i nie popuścimy go. Życie wewnętrzne piętrzy się w chaosie najdzikszych sprzeczności. Każda należy do jednej i tylko do jednej rzeczywistości. Nad nimi góruje

⁵⁰⁶ Leon Chwistek (1884–1944) – naukowiec zajmujący się filozofią i matematyką, a także artysta: malarz, prozaik, teoretyk sztuki.

⁵⁰⁷ Marmelada – dawn. marmolada.

jedna: **rzeczywistość Czystej Błagi**, łącząca wszystko w jedną, wielką, radosną bachanalię⁵⁰⁸!!!

9) Nie ma artystycznego katzenjammeru⁵⁰⁹ (po polsku „kicia”), nie ma dzieł nieudanych, nie ma wysiłków i pracy w dawnym, ohydnyim znaczeniu. Jest tylko BLAGA! Za tę cenę jesteśmy swobodni, szczęśliwi! A przy tym mieliśmy odwagę pierwsi to powiedzieć – jesteśmy naprawdę wielcy!! Twórczość nasza jest wieczna, ponieważ blagować można zawsze i wszędzie, w jakichkolwiek warunkach społecznych i osobistych. Stąd nasza obojętność wobec wszelkich przemian społecznych⁵¹⁰.

10) Czy Błaga wpływa na nas demoralizująco? Nie – alef⁵¹¹ razy NIE. Błaga otwarta uszlachetnia. Wiadomo, że najuczciwsi ludźmi są prestidigitatorzy⁵¹². A zresztą spytajcie członków naszego kierunku: wiecznie zadowoleni, grzeczni, potulni, dobrzy, nikomu nic nie zazdroszczący, nikogo o nic nie posądzający, chodzimy jak zwierzęta zanurzeni w Pięknie Absolutnym zgody wewnętrznej samych nas ze sobą i ze światem. Programowa, świadoma siebie, swobodna Błaga wyższa jest od wszelkich drobnych, nieświadomych kłamstewek. Czy to rozumiecie nieszczęśliwcy, którzy pierwsi nie doszliście do tej koncepcji? Jakże nam zazdrościć będziecie kiedyś!

⁵⁰⁸ Bachanalia (bachanalie; łac. *bacchanalia*) – starorzymskie obrzędy na cześć Bachusa (Dionizosa). Potocznie bachanalią określa się też hulawczą zabawę.

⁵⁰⁹ Katzenjammer (niem.) – kociokwik, kac.

⁵¹⁰ Nie można podobno blagować na torturach. Ale ponieważ prawdopodobieństwo tego faktu jest znikomym, możemy nie brać go pod uwagę [przyp. – M.D.-B.].

⁵¹¹ Alef – moc zbioru nieskończonego w matematyce.

⁵¹² Prestidigitator – iluzjonista, który dzięki zręczności rąk i umiejętnościom aktorskim wywołuje zjawiska i efekty pozornie sprzeczne z prawami fizyki.

11) Nie boimy się wpływów. Jeszcze jeden koszmar spada z naszych dusz. Błagi w humorystycznych pismach, imitacje, podrabiania – nie istnieją dla nas. To, co różne „wesółki” robią na wesoło, na żarty, my robimy z powagą, z poczuciem istotnego szczęścia. Czyż jest coś wyższego? Świadomie możemy udawać wszystko, lub być oryginalnie nieszczerzy na własny sposób, a nie kryć to pod maską żartu lub fałszywej oryginalności. Chcę udawać np. Sterna⁵¹³ czy Czyżewskiego⁵¹⁴, mówię to w nagłówku otwarcie i to nie **na żarty**, tylko z głęboką powagą, a przy tym nie kryję w tym żadnej niemocy twórczej – po prostu udaję. Jedyne niebezpieczeństwem **piurbłagizmu** jest to, że do wydawnictw naszych mogą być przemycane utwory szczerze. Trudno – każdy kierunek ma swoje niebezpieczeństwa. A zresztą kolega Ch. Womiejek-Błaga (na wzór dadaistów, którzy do nazwiska doczepiają „dada”, dodajemy wyraz „błaga”⁵¹⁵) ma jakieś tajne kryteria dla wykrycia niewielkich nawet dawek szczeroci.

12) Koncepcja nasza trudną jest do pojęcia na tle braku wykształcenia filozoficznego naszego społeczeństwa, a nawet jego „mogołów”. Ale może znajdą się popularyzatorzy. Ostatni raz bawimy się tu w teorię.

A tymczasem: precz z „biegunką myślową” *à la*⁵¹⁶ Witkiewicz, jak to słusznie napisał Adolf Neuwert-Nowaczyński⁵¹⁷, precz z jego zamaskowanym „filutyzmem”, jak to

⁵¹³ Anatol Stern (1899–1968) – poeta, prozaik, krytyk filmowy i literacki, tłumacz, współtwórca polskiego futuryzmu.

⁵¹⁴ Tytus Czyżewski (1880–1945) – polski malarz, poeta, krytyk sztuki, jeden z teoretyków formizmu.

⁵¹⁵ Nie można podobno błagować na torturach. Ale ponieważ prawdopodobieństwo tego faktu jest znikomo małe, możemy nie brać go pod uwagę [przyp. – M.D.-B.].

⁵¹⁶ *À la* (fr.) – wykonany tak, by przypominał kogoś lub coś.

⁵¹⁷ Adolf Nowaczyński, przydomek Neuwert (1876–1944) – polski pisarz, dramaturg, satyryk, poeta, publicysta, eseista, krytyk, działacz polityczny i społeczny.

słusznie określił Grzymała-Siedlecki, precz z całą wiedzą i uczonością Chwistka, precz z Irzykowskim, Sternem, Bołozem-Antoniewiczem⁵¹⁸ i Watem⁵¹⁹, precz z całym „Skamandrem”⁵²⁰, dadaizmem i różnymi Ponowami⁵²¹!!!

Niech żyje czysta, rozkoszna, świadoma swej potęgi, swobodna, bezwstydną **BLAGA!** Błaga! Co za rozkosz wymawiać to słowo otwarcie, nie w stosunku do innych, którym zazdrości się talentu, tylko mówić to o sobie, o swoich najbliższych duchem przyjaciółach.

O Błago, Czysta Błago – ktoś cię przelicytuje?!!!!

Marceli Duchąński-Błaga

Redaktor. (Willa „Niemoc”, Nędzówka w Kościeliskach koło Zakopanego)

⁵¹⁸ Jan Deodat Bołoz Antoniewicz (1858–1922) – polski historyk i teoretyk sztuki pochodzenia ormiańskiego.

⁵¹⁹ Aleksander Wat, właśc. Aleksander Chwat (1900–1967) – poeta, pisarz, tłumacz. Współtworzył polski futuryzm.

⁵²⁰ „Skamander” – czasopismo literackie wydawane w latach 1920–1928 i 1935–1939 w Warszawie, utworzone przez członków grupa literackiej Skamander, która działała od 1918 roku.

⁵²¹ „Ponowa. Pismo poświęcone poezji i sztuce” – czasopismo wydawane w Warszawie w latach 1920–1921. Jego redaktorką była Róża Czekańska-Heymanowa.

Karol Irzykowski⁵²²

Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce

(Rozdział z dzieła *Walka o treść*⁵²³,
która ma się ukazać w tym roku).

[cz. I]

Ilekoć w Polsce mówi się, że zaszło „tylko nieporozumienie”, a mówi się to dosyć często, można być pewnym, że owszem „porozumienie” było całkowite, a tylko coś umyślnie nie zostało dopowiedziane między spierającymi się stronami, bo obydwie mają korzyść w tym, aby to coś omijać. Więc byłoby może brakiem taktu, gdyby ktoś trzeci, miesząc się do sporu między „wpływowolami”, czyli „pomniejszycielami olbrzymów”⁵²⁴ (częściowo rozegrał się ten spór na łamach „Rzeczpospolitej”⁵²⁵), a stróżami prestiżu tychże olbrzymów, starał się zepsuć to wygodne „nieporozumienie”. Niech ten spór – o ile chodzi o olbrzymów – skończy się na tym, co z wielką erudycją i ukłoną⁵²⁶ na wszystkie strony uprzejmością wypowiedział reprezentant „pomniejszycieli”, subtelny p. Wacław Borowy, w pożytecznym dziełku *O wpływach i zależnościach w literaturze* (Kraków 1921)⁵²⁷. Nakładem krakow-

⁵²² Biogram autora – zob. s. 156, przyp. 166.

⁵²³ Szerzej na ten temat w *Rozprawie wstępnej*, s. 52, przyp. 114.

⁵²⁴ Por. W. Feldman, *Pomniejszyciele olbrzymów...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 95–111).

⁵²⁵ Zob. teksty W. Borowego i A. Grzymały-Siedleckiego w niniejszej antologii (s. 151–253).

⁵²⁶ Ukłonny – dawn. grzeczny, układny.

⁵²⁷ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 215–253.

skiej Spółki Wydawniczej). Wyjaśnił on naturę sprawy tak wszechstronnie i – z przeproszeniem! – sumiennie, że nawet przeciwnicy muszą się zgodzić na jego konkluzje. W moich oczach ta książeczka jest skandalem. Bo zaiste rumienić się trzeba, że w polskiej literaturze krytyka analityczna musi walczyć nie o wyniki badań swoich, lecz w ogóle o rację swego bytu, musi się usprawiedliwiać, że nie narusza żadnych świętości, lecz owszem sama jest również lampką przed świętościami. Gdzie indziej dziełko takie może nie byłoby potrzebne, lecz u nas krytyka tabu-tyczna⁵²⁸, ta, która sobie stwarza różne tabu (patrz staropanińskie przesady o kwiecie, który rozbierany, traci krasę i urok), w tym wypadku niechętnie stosuje staropolską, choć dopiero przez Niemców sformułowaną zasadę *leben und leben lassen* (żyć i pozwolić żyć). A jeżeli to uczyni, to tylko dlatego, że ostatecznie między p. Borowym a tabutykami⁵²⁹ nie ma sporu o samą nienaruszalność tabu, a idzie tylko o to, że on powiada, iż wykazywanie wpływów w dziełach Słowackiego, Mickiewicza, Fredry, nic ich sławie nie szkodzi i nawet głębiej ją utrwala, oni zaś, podejrzewając może podstęp, wolą w ogóle nie dopuszczać do dyskusji o „wpływach”.

Spór przez to aktualny, że toczy się właśnie w chwili, gdy nam rozpoczyna zależeć na europejskości literatury polskiej i gdy na arenę wyszło nowe pokolenie literackie, wychowane na krytyce do cna tabu-tycznej i zabobonnej, a przeto orientującej się w ogólnych kwestiach twórczości zasadą dosłownie wziętej intuicji, czyli raczej bierności.

⁵²⁸ W swoim artykule *Tabuteria* (w: K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany* (*Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*), Warszawa 1934) Irzykowski wyjaśnił wprowadzony przez siebie termin „krytyka tabu-tyczna”. Zob. *Rozprawa wstępna*, s. 54, przyp. 117.

⁵²⁹ Tabutyk to zatem ten, kto uprawiając krytykę literacką stwarza różne (niepotrzebne) tabu.

Powiada się po prostu: mam talent albo go nie mam, a jeżeli go mam, to położę się pod nim jak pod gruszą, otworzę gębę i będę czekał, aż dojrzały owoc sam w usta mi wpadnie. A terażniejsza konstelacja literacka jest jeszcze przez to trudna, że od zachodu przyszedł do nas ekspresjonizm, któremu to nowe pokolenie nie umiało i nie chciało się oprzeć. Nie chciało – dlatego, że (jak to opisał Simmel⁵³⁰ w swojej rozprawie o modzie⁵³¹) w takich okresach nadarza się szczególna sposobność błyszczenia nowością bez ponoszenia jej kosztów, powstaje mieszanina oryginalności i naśladownictwa, w której umysł niesamodzielne, lecz ambitne, najlepiej się czują.

Dziełko p. Borowego tyczy się głównie epok i ludzi, których twórczość jest już zamknięta i dosyć ściśle olukrowana. Czy jednak amnestia dla autorów minionych ma przysługiwać także autorom współczesnym? P. Borowy nagromadził dość sławnych przykładów, które by mogły z plagiatów rozgrzeszać, a nawet do nich zachęcać. W tym jego podręczniku dla plagiatorów po rozdziale *Zależności w świetle krytyki socjologicznej* brak rozdziału *Zależności w świetle kultury intelektualnej narodu*. Czemu się to dzieje, że wszelki rozwój literatury u nas miewa charakter – nieprzyznanego – plagiatu?

Uskarżano się nieraz na mnie, czemu nie pisuję recenzji z dzieł najnowszej muzy polskiej. Powiem otwarcie dlaczego. Dlatego, że nie mam na to dostatecznej kompetencji historycznoliterackiej, tj. odpowiedniego czytania w literaturze współczesnej zagranicznej – takie zaś czytanie uważam za niezbędne, i ażeby sprawiedliwie ocenić i uznać polską twórczość samorzutną, i żeby plagiatorom

⁵³⁰ Georg Simmel (1858–1918) – niemiecki filozof, teoretyk kultury, jeden z pierwszych niemieckich socjologów.

⁵³¹ G. Simmel, *Philosophie der Mode* (1905), wyd. pol. *Filozofia mody*, tłum. S. Magala, Warszawa 1980.

nie dać się wziąć na kawał. A to, co się dziś u nas wyroiło ze wszystkich stron jak chrząszcze na wiosnę, czuć było z daleka plagiatem. Stwory te przychodziły zbyt niespodziewanie, bez uzasadnienia i bez rozwojowej potrzeby, znajdowały się zaś od razu na pewnym stopniu wyrafinowania, jakiego się nie da osiągnąć bez dłuższych prób i poszukiwań. W czasie, kiedy wskutek wypadków wojennych byliśmy odcięci od świata, ten i ów szczęśliwiec dostawał z Francji, z Włoch, zwłaszcza zaś z Rosji, parę numerów jakiegoś czasopisma futurystycznego, jakiś almanach ze zbiorem nowoczesnych utworów, egzofował⁵³² się nimi w tajemnicy i występował potem przed zdumioną publicznością w glorii oryginalności i męczeństwa, jaka jednak należy się tylko całej falandze⁵³³, a nie jednostkom. Ogólnikowe pokwitowanie „wpływów” zagranicznych, przyznawanie się do któregoś z izmów, niewiele tu znaczy, jest tylko formalnością i odwracaniem uwagi. Ludzie, którzy sami z siebie nie byliby wpadli ani na dadaizm, ani na futuryzm, nie mają prawa do naśladownictwa i powinni być raczej tylko tłumaczami i wiernymi pośrednikami nowości zagranicznych. Mają oni wprowadzić mimowolną zasługę społeczną tzw. drugiej – i trzeciej ręki jako pośrednicy, przez to są nawet w osobny sposób ciekawi, lecz to nie są pionierzy z krwi i kości.

Insynuacje moje dotyczą wszystkich razem, a nikogo specjalnie. Nie mam dowodów i nie mogę wytaczać procesu, ale myślę, że gdyby pp. Sinko i Borowy zechcieli korzystać ze swoich zasobów lektury, mogliby wielu z tych poetów zepsuć humor i interes, lecz za to przyczynić się do ustalenia pewnej wyżyny wymagań co do oryginalności w Polsce.

⁵³² Egzofował się – w *Słoniu wśród porcelany* (s. 30) forma ta zastąpiona została czasownikiem „rozpalał”.

⁵³³ Falanga – zwarty liniowy sztyk bojowy.

Gdy w czasopiśmie „Nowa Sztuka”⁵³⁴, nr 2⁵³⁵, czytam tytuł wiersza Rosjanina Majakowskiego⁵³⁶ *Obłok w spodniach*⁵³⁷, przypominają mi się „niebiosa na półmisku”⁵³⁸ p. Sterna i widzę, że niewątpliwa zasługa p. Sterna polega na przerobieniu spodni na półmiskę. Gdy (w tym samym numerze) widzę i w wierszu p. Jasieńskiego⁵³⁹, i w wierszu p. Czyżewskiego wzmiankę liryczną o kieszeni od kamizelki, myślę sobie: czy to przypadek, czy... wspólne źródło? Czytając przekład wiersza Jana Cocteau⁵⁴⁰ *Bateria*⁵⁴¹, natrafiam na ustęp o Murzynie i przychodzi mi na myśl: dlaczego w naszej poezji najnowszej mówi się tak często o Murzynach (Słonimski: palankiny⁵⁴² w *Czarnej*

⁵³⁴ „Nowa Sztuka” – czasopismo warszawskiej awangardy poetyckiej. Ukazały się tylko dwa numery: w 1921 i 1922 roku.

⁵³⁵ Irzykowski się pomylił. Wiersz Majakowskiego został opublikowany w numerze 1 czasopisma.

⁵³⁶ Władimir Władimirowicz Majakowski, pol. Włodzimierz Majakowski (1893–1930) – rosyjski poeta i dramaturg, przedstawiciel kubofuturyzmu, współautor futurystycznych manifestów poetyckich.

⁵³⁷ W. Majakowski, *Obłok w spodniach*, przeł. A. Stern, „Nowa Sztuka” 1921, nr 1, s. 16–20.

⁵³⁸ A. Stern, *Słońce w brzuchu* z tomu *Futuryzje* (1919).

⁵³⁹ Bruno Jasieński (1901–1938) – poeta, prozaik i dramaturg, współtwórca polskiego futuryzmu, autor manifestów futurystycznych.

⁵⁴⁰ Jean Maurice Cocteau (1889–1963) – francuski poeta, dramaturg, reżyser filmowy, malarz.

⁵⁴¹ J. Cocteau, *Bateria*, przeł. K. Bukowski, „Nowa Sztuka” 1921, nr 1, s. 21–22.

⁵⁴² Palankin – dawny środek transportu używany przez arystokrację na Dalekim i Środkowym Wschodzie, w szczególności w Indiach i Chinach, od czasów starożytnych; unoszony był przez tragarzy za pomocą drążków. W *Czarnej wiosnie* nie pojawia się ani taki rekwizyt, ani motyw Murzyna. Być może chodzi o inny wiersz Słonimskiego – *Zielone palankiny*, opublikowany w „Pro Arte” 1919, nr 2, s. 17–19. Tutaj dominuje motyw bratania się z „czarnymi ludami”. Irzykowski prawdopodobnie pomylił zatem dwa utwory: *Czarną wiosnę* i *Zielone palankiny*.

wiosnie⁵⁴³, Stern: *Mój czyn miłosny w Paragwaju*⁵⁴⁴, a p. Wat oczernia siebie w swoim słynnym *Piecyku mopsożelaznym*⁵⁴⁵, że gwałcił Afrykanki), a nie np. o jaguarach, jakkolwiek zapewne nie Cocteau jest wzorem tego kolonialnego bzika (patrz wniosek posła Dąbala⁵⁴⁶ w Sejmie o przyznanie Polsce kolonii), lecz dziesięciu innych futurystów z zagranicy. Gdy w „Krokwach”⁵⁴⁷ przeczytałem przekład paru wierszy Siewierianina, musiało to przecież osłabić moją sympatię dla poezji Wierzyńskiego. Z naśladownictwa zapewne bierze również początek hałaśliwa reklama, jaką sobie i swoim kolegom robią w swoich poezjach futuryści – nie jest to, jak się wydaje na pozór, arogancja, lecz małpowanie efektu literackiego. Nie zarzucam rozmyślnego plagiatu, lecz już brak kontroli nad „wpływem” wydaje złe świadectwo. Gdy widzę w poezji naszej jakąś epidemię wszechmiłości, opętany kult św. Franciszka z Asyżu⁵⁴⁸, gdy spotykam młodych ludzi, którzy marzą o tym, by pogрузić się w religijne ekstazy i przygotowują się do wstąpienia do klasztoru – a wiem, że mistycyzm, jeśli ma być prawdziwy, może być końcem myślicielskiej kariery, a nie początkiem – to albo ja mam manię prześladowczą, albo ta kultura lite-

⁵⁴³ A. Słonimski, *Czarna wiosna. Poemat*, Warszawa 1919.

⁵⁴⁴ A. Stern, *Mój czyn miłosny w Paragwaju*, w tomie *Futuryzje*, Warszawa 1919.

⁵⁴⁵ A. Wat, *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, Warszawa 1919 (z datą 1920). Utwór to proza poetycka.

⁵⁴⁶ Tomasz Jan Dąbal (1890–1937) – poseł na Sejm Ustawodawczy (1919–1921), komunistyczny działacz polityczny.

⁵⁴⁷ „Krokwie” – czasopismo literacko-artystyczne poświęcone zagadnieniom myśli nowoczesnej. Ukazały się tylko dwa numery, w 1920 roku.

⁵⁴⁸ Św. Franciszek z Asyżu, właśc. Giovanni di Pietro di Bernardone (1181 albo 1182–1226) – założyciel zakonu franciszkanów, mistyk średniowieczny, stygmatyk, święty Kościoła katolickiego.

racka jest drzewem, na którym mieszkają małpy i papugi. Tego nie można wytrzymać, choćby mi kto wykazywał, że to wszystko wynika z „ducha czasu”, że „wisi w powietrzu” i że od tego są „prądy”, aby porywać.

(Dok. n.)

[cz. II]

(Dokończenie)

Krytycy, którzy wiedzą o plagiatach, ukrywają ten stan, bo mają w tym swój interes: ponieważ i oni nie mają własnego wątku, więc witają plagiaty-utwory plagiatem-oklaskiem i plagiatem-komentarzem (a i ci to już lepszy gatunek).

Wiem, wiem – plagiaty mogą być niejako fizjologiczną potrzebą umysłu; coś, z czym się zrosło i na czym się dalej buduje, nie może być już usunięte. Sam popełniłem kilka przymusowych plagiatów – bo nie było jak ich potwierdzić – i znam wypływający stąd stan upokorzenia. Nie chodzi mi też tutaj o jeden, dwa czy kilkanaście pożyczek od bogatej zagranicy, lecz o całą ohydłą atmosferę tolerancji wobec plagiatu w Polsce, gdzie się ten grzech przeciw Duchowi Św. bagatelizuje, usprawiedliwia, a nawet popiera, podczas gdy to, co się rodzi u nas oryginalne, bez precedensów, traktuje się zimno, jeżeli nie z nienawiścią, i drwiąco mówi się o „gonieniu za oryginalnością”. Oby takich gonitw było jak najwięcej. Nie zaszkodzi, gdy się kto zadyszy. Lecz o to nie ma obawy...

To jest atmosfera pasożytnictwa, rozleniwienia umysłowego, w której żadna nowa myśl ani forma literacka zrodzić się nie może. Jesteśmy ciurami Zachodu i nie mamy nic na eksport prócz wysokich arcydzieł. Polska jest dywanem zrobionym z błędnych kół. Tolerancja dla plagiatu wiąże się z tolerancją wobec paska, wobec partactwa, niesprawiedliwości, brudu, kradzieży itd.

Gdy na posiedzeniach Związku Literatów Polskich⁵⁴⁹ podczas debaty nad projektem prawa autorskiego domagałem się zdecydowanej ochrony przeciw plagiatom (krajowym) i ściślejszego sprecyzowania tego pojęcia (w projekcie nawet tego słowa nie wymieniono), spotkałem się jakby z niechęcią i z niezrozumieniem rzeczy. Jedni bali się, że z tego w przyszłości wynikać będą różne „dzikie” pretensje i jałowe awantury, drudzy, litując się nad moim zacofaniem, pouczali mnie, że plagiat nie istnieje. Nie rozumiano towarzyskiej strony plagiatu i już z góry niejako brano stronę plagiatora jako pokrzywdzonego.

Oczywiście, jak zwykle w takich wypadkach, wezwano na pomoc Szekspira, Moliera, Fredrę jako głównych świadków dowodowych. Pomysł, treść, fabuła nic nie znaczą, tylko forma! – mówiono ze zdziwieniem, że tak prostej sprawy nie rozumiem. A jednak to, co było w Szekspirze plagiatem, nadal plagiatem zostało i Szekspir dla młodzieży, jako zbiór fantastycznych bajek i powikłanych przygód, jest jednak Szekspirem kradzionym. Ani „pożyczki” Fredry u Goldoniego nie są tak niewinne, jak tego chce dowieść p. Kucharski⁵⁵⁰.

Przekonałem się jeszcze raz wtedy, jak dalece sam pomysł w Polsce nie bywa ceniony. Dlatego nie kwitł u nas ani dramat, ani nowela, a tylko powieść i opowiadania, mylnie zwane nowelą (bo bez „sokoła” Heysowskiego⁵⁵¹). I dlatego w Polsce jedyny formizm dawno już

⁵⁴⁹ Chodzi o Związek Zawodowy Literatów Polskich, założony z inicjatywy Stefana Żeromskiego 14 maja 1920 roku podczas Zjazdu Literatów Polskich w Warszawie.

⁵⁵⁰ E. Kucharski, *Fredro a komedia obca. Stosunek do poezji włoskiej*, Kraków 1921.

⁵⁵¹ Teoria sokoła – teoria sformułowana przez Paula Heysego w 1871 roku na podstawie analizy budowy noweli *Sokół z Dekameronu* Giovanniego Boccaccia. Opisuje klasyczną kompozycję

był przygotowany w duszach, czekał tylko na swoich mesjaszów.

P. Borowy w swoim dziełku mówi tylko o plagiatach jaskrawych, które nadają się już przed forum sądowe, a nie literacko-psychologiczne, i właściwie są najmniej szkodliwe. Zresztą woli używać określeń łagodniejszych: wpływ i zależność. Ale faktem jest, że plagiatorzy zacierają ślady za sobą, np. gruntuja taką pożyczkę na wstecz, doraabiają do niej korzenie, to znaczy: starają się nadać jej taki wygląd i uzasadnienie, iżby się wydawało, że ona na tej drugiej glebie, glebie plagiatora, sama wyrosła. Zdarza się to zwłaszcza między autorami o pokrewnych aspiracjach albo tymi, którzy się wzajemnie sobie zwierają z pomysłów i planów. Pod względem psychologicznym ciekawe są kradzieże *à la* Cuvier⁵⁵², gdy domyślny i sprytny plagiator z napomknienia, z drobnego szczegółu, odbudowuje sobie jakąś całość – psuje rzecz, pozbawia ją uroku świeżości, lecz osiąga cel główny: wyprzedza okradzionego. Czy zła wola? Broń Boże; plagiator w swoim sumieniu jest czystym, on to sam wynalazł, gotów nawet podać precedensy.

Przytaczam jeszcze plagiaty, dla których należałoby stworzyć osobną nazwę, np. plagiaty z wdeptanego ziarna. Taki przytacza p. Borowy na s. 43 swego dziełka (ktoś wymyślił niby samorzutnie jeszcze raz tytuł *Uśmiechy godzin* już użyty przez Staffa) i łagodnie przypisuje je tylko

noweli, w której powinien występować centralny motyw, stanowiący ośrodek kompozycyjny jednowątkowej fabuły.

⁵⁵² Georges Cuvier (1769–1832) – francuski zoolog, twórca paleontologii i nowatorskiej metody badań porównawczych dotyczących korelacji między budową a funkcją anatomii zwierząt, dzięki której na podstawie szczątków i skamielin rekonstruował całe szkielety wymarłych gatunków. To właśnie do tej metody nawiązuje Irzykowski, charakteryzując metodę działania plagiatorów.

„nieuwadze początkowej”, brakowi pamięci⁵⁵³. Atoli są ludzie nałogowi pod tym względem. Znam jegomościa, który chodząc po świecie z głową niby to zaśluchaną w muzykę sfer, kilka razy na rok robi różne sensacyjne odkrycia i projekty, a gdy mu się wyłuszcza, że to wszystko właśnie w ostatnich czasach już zostało wynalezione i jest tematem powszechnych rozmów, martwi się za każdym razem z powodu tak dziwnego zbiegu okoliczności.

Walcząc o treść, której najwyraźniejszym, choć nie najważniejszym odpowiednikiem jest pomysł, muszę ostro walczyć także z plagiatem i przyjąć jego granicę trochę wyżej niż p. Borowy. Hebbel⁵⁵⁴ określa plagiat jako przywłaszczenie sobie pomysłu już w jakiś sposób zorganizowanego, choćby to był pomysł na drobną skalę – i to jest właściwa definicja. Owóż literat powinien czuć, co znaczy to zorganizowanie, i jeżeli kraść, to przynajmniej świadomie i ku własnemu pożytkowi, a nie gwoi błyszczenia na zewnątrz. Wyjaśnię to na przykładzie. Jeden ze sławnych najmłodszych literatów⁵⁵⁵ w recenzji użył ni w pięć, ni w dziewięć wyrażenia „sfalszowanie wewnętrznego monologu” – wziął je z mojej książki *Czyn i słowo*⁵⁵⁶ (s. 343, jest to tytuł rozdziału), nie zacytowawszy mnie nawet. Nie chodzi mi o nielojalność, bo jestem do niej przyzwyczajony, może zapomniał, skąd mu się to wynurzyło w pamięci. Ale oburza mnie brak poszanowania dla owego wyrażenia jako dla wynalazku. Dłużnik mój widocznie nie wyczuł, jak ono wiązało się z całą moją ideologią krytyczną, tam wyłuszczoną, i że było owo-

⁵⁵³ W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, s. 43 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 247).

⁵⁵⁴ Christian Friedrich Hebbel (1813–1863) – niemiecki dramaturg i poeta. Nie udało się ustalić, w jakiej pracy Hebbel definiuje plagiat.

⁵⁵⁵ Nie udało się ustalić, o kogo chodzi.

⁵⁵⁶ K. Irzykowski, *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, Lwów 1913.

cem szczęśliwego natchnienia – zapewne myślał, że ja pożyczyłem je sobie skądś tak samo jak on.

Rozumiem wściekłość tych, co nie mogą inaczej. Rozumiem też, że ktoś wypiera się plagiatu jak najuroczyściej – to w każdym razie świadczy o nim lepiej, niż gdy mówi z uśmiechem: „Plagiat? Nic nie szkodzi”. Owszem, szkodzi. Pomijam międzyludzką i etyczną stronę sprawy, a dotknę tylko strony intelektualnej. Tylko plagiat rodzi doktrynerstwo, ową zapamiętałość pochodzącą z niepewności siebie, nieznamości dróg i wyjść ubocznych, ukrytych, improwizowanych. Kto sam coś wymyślił, nie jest względem swego tworu skrępowany; sięgając w swoje rezerwy, może go zmienić, rozwinąć lub odwołać i przejść na tory inne. Plagiat jest punktem barwnym, który przeniesiony w szare otoczenie, sam wnet gaśnie i szarzeje. P. Borowy sądzi, że w tym już tkwi automatyczna kara dla plagiatora, ale kara ta nie jest tak wielką jak szkoda dla idei czy pomysłu, pod który się plagiator podszywa. Plagiatorzy i ich obrońcy lubią się zasłaniać argumentem: „Mniejsza o to, czy kradzione, czy nie, patrzymy na wynik obiektywny, na dzieło, i uznajmy je bez względu na osobę autora; kto żąda śledztwa co do pochodzenia, zabrnij w jakiś *regressus ad infinitum*⁵⁵⁷, bo zawsze ktoś komuś coś «ukradł»; to są tylko wykrety małoduszności, która nie chce uchylić czoła przed iskrą bożą”. Otóż, za pozwoleniem, plagiat nie tylko myli opinię publiczną co do wartości autora, fałszuje on także wynik obiektywny pewnych zamierzeń, kompromituje je i jest duchowym ojcem powrotu starych rzeczy w nowej przyprawie, czyli Szkoły Szczekających Bocianów.

⁵⁵⁷ *Regressus ad infinitum* (łac.) – cofanie się w nieskończoność, regres w nieskończoność, nieskończony łańcuch prowadzących wstecz kroków myślowych związanych z definiowaniem, uzasadnianiem lub rozumowaniem.

Jest mianowicie anegdota żydowska: A. Co to jest? Stoi na jednej nodze, je żaby i szczeka? B. (po namyśle) Gdyby nie to szczekanie, to by mógł być bocian. A. To jest bocian. B. Po cóż to „szczeka”? A. Aby trudniej było zgadnąć...

Gdy czytać niektóre utwory poetów najmłodszych, ma się wrażenie, że są to stare pamiętki np. z czasów tzw. dekadencji, tylko na nowo wystylizowane. Wielu z tych młodzieńców właściwie przerobiło dopiero Przybyszewskiego⁵⁵⁸, a już muszą być ekspresjonistami. O Szczekających Bocianach będę zresztą mówił jeszcze przy innych sposobnościach.

Plagiat jest dobry tylko wtedy, gdy się staje szkołą oryginalności, a nie gdy się na nim zakłada obozowisko. Krytycy oficjalni, czerpiący utrzymanie ze swego zawodu, nie powinni rozmyślnie zakrywać oczu na plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce. Jakaś akademія literacka mogłaby czuwać nad pewną przyzwoitą wyżyną oryginalności. Zdaje mi się, że gdzieś – za granicą – pojawił się już jakiś manifest literacki, żądający zasadniczej oryginalności, tej tak zw. oryginalności za wszelką cenę. Może w ten sposób po pewnym czasie dotrze ten postulat i do nas...

⁵⁵⁸ Stanisław Przybyszewski (1868–1927) – pisarz, poeta, dramaturg, nowelista, przedstawiciel cyganerii krakowskiej i dekadentyzmu.

Bruno Jasiński⁵⁵⁹

Kieszeń od kamizelki źródłem plagiatu. Rewelacyjne odkrycia p. Irzykowskiego

(W odpowiedzi na artykuł tegoż pt. *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce* – „Naprzód”⁵⁶⁰ nr 26 z d. 1 lutego⁵⁶¹).

Od p. Brunona Jasińskiego, lidera krakowskiej grupy futurystów, otrzymujemy następujące pismo, które podajemy do wiadomości, uznając zasadę przytoczoną w liście autora, a zarazem zaznaczając, że nie zgadzamy się na te wyrażenia, w których można by się dopatrzeć wycieczek osobistych. Równocześnie ogłaszamy odpowiedź p. Karola Irzykowskiego⁵⁶².

Szanowny Panie Redaktorze!

Mam zaszczyt należeć do grupy artystów cieszących się wyjątkową w Polsce niepopularnością i nie

⁵⁵⁹ Biogram autora – zob. s. 269, przyp. 539.

⁵⁶⁰ „Naprzód” – polityczno-informacyjne pismo socjalistyczne utworzone w 1892 roku, w 1922 roku ukazujące się jako dziennik. Tytuł nawiązuje do fragmentu wiersza Adama Asnyka *Daremne żale*: „trzeba z żywymi naprzód iść, po życie sięgać nowe”.

⁵⁶¹ Artykuł ten został przedrukowany dwa razy: w „Kurierze Lwowskim” (1922, nr 25, s. 3–4 i nr 31, s. 3–4) oraz krakowskim dzienniku „Naprzód” (1922, nr 26, s. 3–4 i nr 28, s. 3–4).

⁵⁶² Przypis od redakcji „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”.

rozporządzającej żadnym pismem codziennym, skutkiem czego można nas zupełnie bezkarnie i spokojnie znieważać. Tym niemniej w imię bezstronności zwracam się do Szanownego Pana z prośbą o zamieszczenie na łamach Pańskiego poczytnego pisma poniższych słów kilku w odpowiedzi na artykuł p. Irzykowskiego, zarzucający całej grupie literackiej kradzież, co prawda tylko moralną, zatem nie podlegającą kodeksowi karnemu. W przeświadczeniu, że Szanowny Pan Redaktor w myśl zasady *audiatur et altera pars*⁵⁶³, leżącej u podwalin prasy europejskiej, nie odmówi mojej prośbie, pozostaję z poważaniem

Bruno Jasieński.

* * *

Znany krytyk i publicysta p. Karol Irzykowski ogłosił w krakowskim „Naprzodzie” artykuł zarzucający arty-
stom polskim pracującym na polu nowych form w poezji, że są jedynie plagiatorami poetów „zagranicznych”. Autor na wstępie przyznaje się skromnie, że „nie ma dostatecznej kompetencji historycznoliterackiej, tj. odpowiedniego odczytania w literaturze współczesnej zagranicznej”⁵⁶⁴ (co zresztą i bez tego zastrzeżenia widać jasno z jego artykułu), aby być powołanym wydawać z tej strony sąd o nowej literaturze polskiej. Jednakże taki już czas nastał, że gimnazista chcący się oświadczyć swojej pannie, musi jej pierw przeczytać parę wierszy futurystycznych; krytyk zaś nie piszący o futuryzmie naraża się

⁵⁶³ *Audiatur et altera pars* (łac.) – należy wysłuchać drugiej strony; podstawowa zasada w rzymskim prawie procesowym.

⁵⁶⁴ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce* [cz. I], „Robotnik” 1922, nr 29, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 267).

być posądzonym o to, że się na tym nie zna i przestać być czytany. Do tego samego wniosku doszedł widocznie i p. Irzykowski i postanowił powiedzieć, mimo swojego zastrzeżenia, parę słów na ten temat. Uderzające w swojej „sztubackości” są przykłady, którymi p. Irzykowski usiłuje zmiażdżyć futurystów polskich. Wyczytawszy w wierszach Jasieńskiego i Czyżewskiego wzmiankę o kieszeni od kamizelki, konkluduje p. Irzykowski, że wzmianki te muszą niezawodnie pochodzić z jakiegoś wspólnego, nieznanego mu przypadkowo źródła⁵⁶⁵, ale nie jego, Irzykowskiego, brać na takie sztuczki. Czy nie prościej, zdawałoby się, przypuścić, że zarówno Jasieński, jak i Czyżewski, posiadają zapewne swoje własne kamizelki. W wierszu zaś Jeana Cocteau (oczywiście w przekładzie polskim) znalazł p. Irzykowski słowo „Murzyn” i teraz jasnymi już są dla niego zupełnie motywy egzotyczne spotykane często we współczesnej poezji polskiej. Naturalnie o jakiejś kulturze murzyńskiej i jej wpływach na całą sztukę współczesną Europy p. Irzykowski nie słyszał. Ta sprawa pozostała poza obrębem jego krytycznej świadomości. Fakt, że krytyk występujący z podobnymi argumentami raz na zawsze się nie ośmieszy i nie przestanie być traktowany serio, może rzeczywiście zdarzyć się tylko w Polsce. Krytyk, piszący o wpływach zagranicy na współczesną literaturę polską i dowiadujący się o nazwiskach „jakiegoś” Cocteau i Majakowskiego dopiero z ich polskich przekładów, jest do pomyślenia jedynie na łamach „Naprzodu”. P. Irzykowski, zdający sobie sprawę z braku kompetencji i pomimo to występujący ze sztubackimi rewelacjami z dziedziny, która jest absolutną dla niego *terra incognita*⁵⁶⁶, postąpił po prostu nieuczciwie. Poszedł drogą najmniejszego

⁵⁶⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 269).

⁵⁶⁶ *Terra incognita* (łac.) – nieznanany ląd; dziedzina nowa dla kogoś.

oporu – schlebiania mieszczańskim masonom⁵⁶⁷. Uważaliśmy p. Irzykowskiego za jednego z niewielu uczciwych krytyków w Polsce. Widocznie nieraz jeszcze będziemy musieli się przekonać, jak byliśmy młodzieńczy.

⁵⁶⁷ Masoneria – międzynarodowy ruch mający na celu duchowe doskonalenie jednostki i braterstwo ludzi różnych religii, narodowości i poglądów. Mason – członek masonerii, wolnomularz.

Karol Irzykowski⁵⁶⁸

Kultura murzyńska w Polsce

Ton artykułu p. Jasieńskiego właściwie zwalnia mnie od odpowiedzi. Na impertynencje odpowiedzieć można skutecznie tylko taką samą bronią, lecz co do mnie, to nie chcę korzystać z łaskawej gościnności „Il.[ustrowanego] Kuriera Codziennego”⁵⁶⁹ na to, żeby zeń uczynić halę licytalną grubiaństw.

Więc tylko dla czytelników, którzy ni stąd ni zowąd stali się świadkami wybuchów pasji p. Jasieńskiego, dla wyjaśnienia parę szczegółów przez niego rozmyślnie zatajonych. Piszę książkę *Walka o treść*, w której wobec najnowszych – a i starszych – prądów literackich, głoszących supremację⁵⁷⁰ formy, chcę przypomnieć i przywrócić prawa treści. W książce tej nawiasem wyłuszczam, dlaczego nie może ona się stać równocześnie historią najnowszych prądów literackich w Polsce. Z wielu stron bowiem zwracano się właśnie do mnie z taką pretensją, jak gdybym nie miał nic lepszego do roboty, jak być heroldem sławy np. futurystów, formistów, ekspresjoni-

⁵⁶⁸ Biogram autora – zob. s. 156, przyp. 166.

⁵⁶⁹ „Ilustrowany Kurier Codzienny” – pierwszy dziennik ogólnopolski, o profilu polityczno-informacyjnym, wydawany w latach 1910–1939 w Krakowie.

⁵⁷⁰ Supremacja – zdecydowana przewaga nad kimś lub nad czymś.

stów itd. Otóż nie czynię tego z wielu powodów, a przede wszystkim z dwóch: z powodu niezrozumiałości utworów najnowszej doby (o tym jest osobny rozdział w mej książce) i z powodu, że są one pełne plagiatów, ja zaś nie mam odpowiedniego czytania w literaturze współczesnej zagranicznej na to, żeby z jednej strony sprawiedliwie ocenić i uznać polską twórczość samorzetną i żeby z drugiej strony plagiatorom nie dać się wziąć na kawał! Zdaje mi się, że to jest dość uczciwe postępowanie literackie. Ale skądże wiem o plagiatach, nie mając „odpowiedniego czytania”? Otóż jakkolwiek, przyznam chętnie, że biblioteka futurystyczna p. Jasieńskiego jest sto razy większa od mojej, jednak i ja coś wiem także, dosyć na to, aby wyczuć charakter plagiatowy tego niby przełomu literackiego u nas, a za mało, aby punkt za punktem plagiaty *in concreto*⁵⁷¹ wykazywać. Na to się znajdują jeszcze inni. Że znaczna zależność literacka od zagranicy istnieje, to przyznał sam p. Jasieński w jednej z jednodniówek, gdzie powiedział: „Robimy i powtarzamy tylko to, co już przed 12 laty powiedział we Włoszech futurysta Marinetti”⁵⁷².

⁵⁷¹ *In concreto* (łac.) – w konkretnej sytuacji, coś faktycznego, rzeczywistego.

⁵⁷² Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) – włoski poeta, wydawca, jeden z twórców i głównych teoretyków futuryzmu na początku XX wieku. Źródła cytatu nie ustalono. Wydaje się mało prawdopodobne, by takie zdanie sformułował Bruno Jasieński, który wielokrotnie kategorycznie odcinał się od włoskich poprzedników („Nie mamy zamiaru w roku 1921 powtarzać tego, co oni czynili już w 1908” – B. Jasieński, *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*, w: *Jednodniówka futurystów*, Kraków, czerwiec 1921, s. 2, w oryg. zapis fonetyczny). Jasieński – wbrew twierdzeniu Irzykowskiego – wprost deklaruje zatem niezależność polskich futurystów od obcych wzorów (nawet jeśli w praktyce nie udaje się im osiągnąć oryginalności). W tej samej jednodniówce ukazał się wiersz Jasieńskiego pt. *Krytyka* (s. 4), w którym znalazła się jednoznaczna deklaracja:

Tę rzadką w Polsce lojalność p. Jasińskiego zamierzam stwierdzić w przypisach do mej książki i uczynię to, choć mi teraz dokucza. Zresztą zaś w inkryminowanym⁵⁷³ rozdziale mego dzieła podnoszę jako ważną dla mnie poszlakę literacką:

Stwory te przychodziły zbyt niespodziewanie, bez uzasadnienia i bez rozwojowej potrzeby, znajdowały się zaś od razu w pewnym stopniu wyrafinowania, jakiego się nie da osiągnąć bez dłuższych prób i poszukiwań⁵⁷⁴.

A potem na próbę przytaczam dorywcze przykłady, i to tylko takie, które każdy sam łatwo skontrolować może:

Gdy w czasopiśmie „Nowa Sztuka” nr 1 czytam tytuł wiersza Rosjanina Majakowskiego: *Obłok w spodniach*, przypominają mi się „niebiosa na półmisku” p. Sterna i widzę, że niewątpliwie zasługa p. Sterna polega na przerobieniu spodni na półmisek. Gdy (w tym samym n[ume]rze) widzę i w wierszu p. Jasińskiego, i w wierszu p. Czyżewskiego

Mógłbym na nerwach dojrzałych panien
grać jak na strunach, cienkich jak włoski
Mogę tak pisać jak Siewierianin,
Mogę tak pisać jak Majakowski
Mogę tak pisać jak Apollinaire
Mogę tak pisać jak Marinetti –
Tamte drapieżne, lubieżne kobiety
rozdarłyby mnie na żer
O bracia włoscy, rosyjscy, francuscy,
tacy ogromni w swoim patosie!
O ukochani, najdrożsi, bliscy –
mam już was wszystkich po dziurki w nosie!

⁵⁷³ Inkryminowany – uznany za karygodny, będący przedmiotem zarzutu, oskarżenia.

⁵⁷⁴ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. I], s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 268).

wzmiankę liryczną o kieszeni od kamizelki, myślę sobie: czy to przypadek, czy... wspólne źródło?⁵⁷⁵

A więc nie wykluczam przypadku, a nawet później, po przytoczeniu wielu jeszcze przykładów, pozostawiam kwestię nierozstrzygniętą i oświadczam nawet gotowość posądzenia siebie samego o manię prześladowczą. Co do owej kieszonki od kamizelki, to niestety nie mam na podorędziu numeru do zacytowania i dlatego nie mogę wchodzić w to, czy obaj ci panowie mówią o dwóch kamizelkach własnych, czy o dwóch innych kieszonkach jednej kamizelki cudzej. Przypadek jest frapujący, a nie idzie w nim tak bardzo o plagiat bezpośredni, lecz – jak to p. Jasięńskiemu, jako poecie świadomemu środków technicznych, powinno być wiadomym – o naśladownictwo pewnej maniery, mianowicie maniery niespodziewanego wpłatania w wiersz takich właśnie szczegółików realistyczno-prozaicznych jak owa kieszonka.

Nie mówię nigdzie: jakiś Majakowski, jakiś Cocteau – o panie Jasięńskim, gdzieś Pan się uczył używać cudzych słów? – lecz piszę tam tak:

Czytając przekład wiersza Jana Cocteau *Bateria*, natrafiam na ustęp o Murzynie i przychodzi mi na myśl: dlaczego w naszej poezji najnowszej mówi się tak często o Murzynach (Słonimski: palankiny w *Czarnej wiośnie*, Stern: *Mój czyn miłosny w Paragwaju*, a p. Wat oczernia siebie w swoim słynnym *Piecyku mopożelaznym*, że gwałcił Afrykanki), a nie np. o jaguarach – jakkolwiek zapewne nie Cocteau jest wzorem tego kolonialnego bzika [...], lecz dziesięciu innych futurystów z zagranicy⁵⁷⁶.

⁵⁷⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 269).

⁵⁷⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 269–270).

A więc p. Jasieński mówiąc, że według mnie pp. Słomski, Stern i Wat zapożyczyli się od Cocteau, co najmniej fałszuje me słowa, gdyż właśnie ja dopuszczam tutaj wpływ szerszy: 10 futurystów z zagranicy. Różnica między nami jest ta: p. Jasieński mówi o kolosalnym wpływie kultury murzyńskiej na Polskę bezpośrednio, ja zaś dotychczas myślałem, że ten wpływ, znany dotąd głównie w malarstwie (naśladowcy Gauguina⁵⁷⁷), ograniczał się do krajów wschodnich, mogących dzięki posiadaniu kolonii ciekawość swoją co do egzotycznych kultur łatwo zaspokoić, ale nie sięgnął aż do Polski, która go sobie dopiero uportretować musiała.

Ale obecnie nabrałem innego przekonania. Tak jest, kultura murzyńska zaczyna się krzewić i w Polsce. Jest to kultura przyszłości. Widzę to naprzód⁵⁷⁸ z ordynarnego tonu w artykule p. Jasieńskiego, a potem i z innych objawów. Jednym z nich jest wiersz tego samego p. Jasieńskiego zamieszczony w jednodniówce *Nuż w bżuhu*, a zalecający inne niż dotychczas używanie kobiet: mianowicie zjadanie ich z octem i z cebulą, blondynki mają być faszerowane, brunetki będą przyprawiane „na dziko” itp. P. Jasieński ma w swojej futurystycznej bibliotece piękną kolekcję jadłospisów z Polinezji (mówię o p. Brunonie, nie o p. Feliksie⁵⁷⁹!). Równocześnie wychodzi w Poznaniu powieść p. Bojanowskiego⁵⁸⁰ pt. *Pasztet z dziewczęcego serca*⁵⁸¹. Oczywiście – w analogii do owej kamizelki – przypuścić należy, że marynaty p. Jasieńskiego robione będą z innych kobiet niż pasztety p. Bojanowskiego. Lecz co

⁵⁷⁷ Eugène Henri Paul Gauguin (1848–1903) – malarz francuski.

⁵⁷⁸ Naprzód, najprzód – dawn. najpierw.

⁵⁷⁹ Feliks Jasieński (1861–1929) – polski krytyk i kolekcjoner sztuki.

⁵⁸⁰ Gustaw Junosza Bojanowski (1889–1957) – polski poeta i prozaik, działacz społeczny.

⁵⁸¹ G. Bojanowski, *Pasztet z dziewczęcego serca. Powieść*, Poznań 1922.

za dziwny przypadek! Przypadek? Nie, to zapewne ów wpływ kultury murzyńskiej na Polskę, do którego wzdycha p. B. Jasieński.

Śmiało naprzód, panowie! A przede wszystkim: smacznego!

**Emeryt merytoryzmu. Z powodu ostatniego
artykułu Irzykowskiego pt. *Plagiatowy
charakter przełomów literackich w Polsce*,
czyli jeszcze o wiatrologii**

P. Irzykowski odkrył, czytając nr 1 czasopisma „Nowa Sztuka”, że w dwóch wierszach dwóch rozmaitych poetów jest mowa o kieszonce od kamizelki, i przypuszcza, że musi to mieć wspólne źródło⁵⁸³. Sensacyjne odkrycie! Gdzież bije to ożywcze źródło, które nowoczesnych poetów polskich obdarza kieszonkami od kamizelki? Tego p. Irzykowski nie mówi. Nie mówi zaś „[d]latego, że nie ma[m] na to [...] odpowiedniego odczytania w literaturze współczesnej zagranicznej”⁵⁸⁴. Ale czemu przypisać wówczas owo odkrycie, jeżeli p. Irzykowski (jak się przyznaje) nie ma „dostatecznej kompetencji”⁵⁸⁵ i jeżeli nie przypuścić, że krytyk ten miewa objawienia, tj. jeżeli usunąć pierwiastek cudowności z dziedziny ścisłej krytyki? P. Irzykowski i tutaj nie zostawia nas bez odpowiedzi: „to, co się dziś u nas wyroiło – mówi – [...] czuć było z daleka plagiatem”⁵⁸⁶. Nie zdziwiłbym się, gdyby to powiedział wyżej, ale krytyk, posługujący się, miast znajomości przedmiotu, swym

⁵⁸² Biogram autora – zob. s. 262, przyp. 513.

⁵⁸³ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. I] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 269).

⁵⁸⁴ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. I] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 267).

⁵⁸⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 267).

⁵⁸⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 268).

organem węchu?! Powstaje tedy nowa kategoria *krytyków wężących*, co więcej – otwarcie opierających swe dowody na przeświadczeniu, że mają *dobre nosy*.

Najsmutniejsze jest, że ich protoplastą (przynajmniej *ex cathedra*⁵⁸⁷) stał się właśnie p. Irzykowski. Ten jedyny do niedawna w Polsce papuas⁵⁸⁸ merytoryzmu stał się nagle jego emerytem. Emeryt merytoryzmu! Przykro jest widzieć, jak krytyk po 20 latach propagandy merytorystycznej ogłasza, wtargnąwszy niepotrzebnie do dziedziny zupełnie mu obcej, artykuł, w którym pierwszy lepszy czytelnik może go złapać na grubym błędzie. Był jakiś poczwierc po przeczytaniu tego gadatliwego felietonu zawoła, wzorując się na p. Jourdain⁵⁸⁹: „Jak to, i to ma być rozdziałem z naukowego dzieła?! No, nie wiedziałem, że przez całe życie mówiłem takimi rozdziałami!”

Czytając przekład wiersza Jana Cocteau *Bateria*, natrafiam na ustęp o Murzynie i przychodzi mi na myśl: dlaczego w naszej poezji najnowszej mówi się tak często o Murzynach (Słonimski: palankiny w *Czarnej wiośnie*, Stern: *Mój czyn miłosny w Paragwaju*, a p. Wat oczernia siebie w swoim słynnym *Piecyku mopsożelaznym*, że gwałcił Afrykanki) – a nie np. o jaguarach⁵⁹⁰...

⁵⁸⁷ *Ex cathedra* (łac.) – z katedry (czyli podwyższenia); sformułowanie ukute w średniowieczu, odnoszące się do sytuacji, gdy papież zabiera głos uznawany w kwestiach teologicznych za nieomylny, w kontekście pozareligijnym: autorytatywnie, bezapelacyjnie.

⁵⁸⁸ Papuasi – autochtoniczna ludność Nowej Gwinei.

⁵⁸⁹ Pan Jourdain – bohater komedii *Mieszczanin szlachcicem* Moliera. W akcie II, scenie 3 pan Jourdain dowiaduje się, że mówi prozą, i nie potrafi ukryć zaskoczenia: „Daję słowo, zatem ja już przeszło czterdzieści lat mówię prozą, nie mając o tym żywnego pojęcia!” (przekł. T. Boy-Żeleński).

⁵⁹⁰ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. I] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 269–270).

Otóż, jak na złość, w zacytowanym przez p. Irzykowskiego wierszu moim pt. *Mój czyn miłosny w Paragwaju* jest właśnie mowa o jaguarach czy też o leopardach („Jak leopard” itd.). Wiersz nie tylko, że nie opiewa Murzyna, ale na odwrót – osobę jak najzupełniej po europejsku, choć ekscentrycznie ubraną i nie zdradzającą niczym murzyńskiego pochodzenia. P. Irzykowski natknął się na jaguara, a dojrzał Murzyna. A jeszcze prędkiej: p. Irzykowski wiersza, który cytuje, sądząc ze wszystkiego, zupełnie nie czytał!

Fakt, że p. Irzykowski w swej manii cytowania i mówienia o wszystkim, używa tych samych metod, których stosowanie zarzucił Boy unieśmiertelnionemu przez jego *Wiatrologię* prof. Chrzanowskiemu⁵⁹¹, powinien właściwie przeciąć dyskusję. Nie chcę jednakże korzystać z nieostrożności, z jaką p. Irzykowski podminował swój artykuł, wzbudzając doń na samym wstępie *nieufność*.

Otóż, stwierdzenie w tym wypadku, że p. Irzykowski nie jest zbyt skrupulatny w dobieraniu sobie dowodów, nie zabija jeszcze jego zarzutu, postawionego dwóm pozostałym poetom, że „zapożyczają” się oni (Słonimski i Wat) od Cocteau i od „dziesięciu innych futurystów z zagranicy”⁵⁹². Wydaje się bowiem p. Irzykowskiemu konieczne, aby

wpływ [kultury murzyńskiej na sztukę europejską] [...] ograniczał się do krajów zachodnich⁵⁹³, mogących, dzięki posiadaniu kolonii, ciekawość swoją co do egzotycznych

⁵⁹¹ Chodzi o rozdział książki T. Boya-Żeleńskiego, *Wiatrologia (Uwagi dyletanta na marginesie wiedzy ścisłej)*, w: *idem, Marzenie i pysk*, Warszawa 1930.

⁵⁹² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 270).

⁵⁹³ U Irzykowskiego: „wschodnich” (*idem, Kultura murzyńska w Polsce*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 37, s. 2 [zob. *Teksty źródłowe*, s. 285]).

kultur łatwo zaspokoić, ale nie sięgnął aż do Polski, która go sobie uportretować musiała⁵⁹⁴.

Tak więc p. Irzykowski w barbarzyński sposób ogranicza wyobraźnię poetycką, twierdząc niejako, że poeta musi się zetknąć osobiście, obejrzeć i nieledwie dotknąć przedmiotu, który pragnie opisać. Chcąc postawić artystę w tak niewolniczym związku z rzeczywistością, zdradza p. Irzykowski zupełne niezrozumienie sztuki nie tylko dzisiejszej, ale każdej sztuki nierealistycznej (a więc sztuki romantyków, symbolistów itd.), która od rzeczywistości starała się zawsze jak najbardziej *uniezależnić*.

Nie zniżajmy się więc do protokolarnego stwierdzenia faktu, że i w tym wypadku p. Irzykowski był daleki od ukazania faktycznych związków, które łączą najnowszą poezję polską z krajami egzotycznymi. Przypuśćmy raczej, jak tego chce p. Irzykowski, że istnieje wpływ poetów zagranicy na poetów polskich, dzięki któremu oddawali oni w swych utworach pierwszeństwo tłu egzotycznemu. Należałoby teraz sformułować pytanie: *Czy stwierdziwszy w dziele sztuki wpływ w wyborze kolorytu poetyckiego, możemy je uważać za plagiat?* Jeżeli zaś nie, to czy odkrywcy takich rzekomych plagiatów nie należałoby odpowiednio napiętnować, a przede wszystkim zwrócić baczniejszą uwagę, czy ten krytyk, ogłaszający, gdy mu to jest wygodne, moratorium na swą merytoryczność, jest w istocie tak oryginalny, jak się tego domaga od innych, czy też podbija rekord oryginalności tylko w tym sensie, że nie czyta utworów, które komentuje.

Nie mam nic do zarzucenia ujęciu przez p. Irzykowskiego istoty plagiatu – na odwrót, bez dyskusji się z nim zgadzam, gdy mówi za Hebblem, że właściwą definicją plagiatu jest określenie go jako „przywłaszczenie sobie

⁵⁹⁴ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 285).

pomysłu już w jakiś sposób zorganizowanego, choćby to był pomysł na drobną skalę”⁵⁹⁵. Zgoda. Jest to określenie, podług mnie, aż nazbyt łagodne. Dlaczegoż więc, zgadzając się z p. Irzykowskim co do istoty plagiatu, uważam jednak artykuł jego za *nieporozumienie*, delikatnie mówiąc, którego forma jednak zbyt jest epatująca, zbyt obliczona na wywołanie efektu, aby miało ono płynąć wyłącznie z niewinności autora?

Otóż dlatego, że definicja plagiatu podana przez p. Irzykowskiego nie zgadza się w niczym z zarzutami, które stawia on nowej poezji polskiej. P. Irzykowski powtarza za Hebblem, że plagiatem jest „przywłaszczenie sobie pomysłu, już w jakiś sposób zorganizowanego”. Nowej poezji polskiej zarzuca zaś zainteresowanie się głównie egzotyką „[...] w naszej poezji najnowszej mówi się tak często o Murzynach (Słonimski [...], Stern [...], Wat [...])”⁵⁹⁶. Ale „mówienie o Murzynach” nie jest pomysłem już w jakiś, najbardziej choćby ogólny sposób, zorganizowanym, gdyż, podobnie jak mówienie o białych ludziach, przedstawia ono nieskończoną ilość możliwości poetyckiego traktowania tego tematu. Plagiatem mogło tu być co najwyżej przejęcie *sposobu* mówienia o Murzynach, czego jednak p. Irzykowski nowej poezji polskiej ani zarzucał, ani mógł zarzucić, nie znając współczesnej poezji Zachodu. Mówienie zaś o Murzynach w ogóle plagiatem nie jest, podobnie jak mówienie o greckich herosach i bóstwach w poezji pseudoklasycznej, jak ogólne zainteresowanie, jakie budzili wśród romantyków rozbójnicy i korsarze, elfy i wodnice, ulubione akcesoria tej poezji. Murzyn jest

⁵⁹⁵ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce* [cz. II], „Robotnik” 1922, nr 31, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 274).

⁵⁹⁶ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. I] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 269–270).

tylko tym elfem współczesności. Więcej nawet! Gdy romantyk mówi o typie bliżej określonym – „szlachetnego zbrodniarza” (Moor⁵⁹⁷ – Schillera, Dubrowski⁵⁹⁸ – Puszkina⁵⁹⁹), gdy mówi o pewnych istotach fantastycznych (Ondyna⁶⁰⁰ – Fouquégo⁶⁰¹, Goplana⁶⁰² – Słowackiego), to nawet wtedy nie może być mowy o plagiacie, ale o usankcjonowaniu pewnych wartości *par excellence*⁶⁰³ poetyckich, po prostu bardziej wzruszających wyobraźnię mocą swej oryginalności, które, jako takie, bardziej się nadają do artystycznego ujęcia. Jest to jak gdyby kanonizowanie pewnych poetyckich typów, niekiedy przenośni, które zostają oddane do ogólnego użytku dopóty, dopóki nie zostanie wyczerpana z nich cała masa ich możliwości (słowik, róża i księżyc – estetyków, *les paradis artificiels*⁶⁰⁴ i egzotyka

⁵⁹⁷ Chodzi o bohatera dramatu *Zbójcy* Karola Moora, który staje w obronie biednych i uciśnionych, próbując złem naprawić zło.

⁵⁹⁸ Vladimir Dubrowski to tytułowy bohater powieści Puszkina. Mimowolnie zostaje rabusiem i przestępcą, choć jego intencje są szlachetne.

⁵⁹⁹ Aleksander Puszkina (1799–1837) – rosyjski pisarz i najwybitniejszy obok Michaiła Lermontowa przedstawiciel romantyzmu rosyjskiego. Klasyk literatury rosyjskiej i światowej.

⁶⁰⁰ Ondyny – mityczne nimfy wodne, rusalki, które zamieszkują stawy, jeziora, rzeki i wodospady, do literatury wprowadzone przez barona de la Motte. Tytułowa bohaterka jego baśni, Unidine (Ondyna), jest duchem wody i poślubia rycerza, by zdobyć duszę.

⁶⁰¹ Friedrich Fouqué baron de la Motte (1777–1843) – niemiecki pisarz romantyczny.

⁶⁰² Goplana to jedna z głównych bohaterek *Balladyny*, postać fantastyczna, królowa jeziora Gopła, zamieszkująca w pałacu na jego dnie.

⁶⁰³ *Par excellence* (fr.) – przez doskonałość, wyrażenie używane w znaczeniu: „w całym tego słowa znaczeniu” lub „w najwyższym stopniu”.

⁶⁰⁴ *Les Paradis Artificiels* (fr.) – *Sztuczne raje*, tytuł książki Charles’a Baudelaire’a (1860), opisującej stany odurzenia opium i haszyszem.

tw. dekadentów, nie tylko J. Cocteau, panie Irzykowski!). Człowiek najbardziej obcy poezji pojmie ową wspólność ideową, wspólność kolorytu poetyckiego, która dopomaga nam do zrozumienia organizacji psychicznej ludzi, którzy tworzyli przed nami, i ich epoki. Czyż trzeba dodawać, że na tej wspólnej kanwie estetyczno-psychologicznej może wykwitnąć i wykwić forma i fabuła najróżnorodniejsza, uzależniona od indywidualności, od geniuszu artysty?

Musiałem sobie pozwolić na tę dygresję, aby uwidocznić, z jakim zupełnym brakiem głębszej znajomości nie tylko nowej literatury (do czego się p. Irzykowski przyznaje), ale nawet starszej (o czym p. Irzykowski nie mówi), zostało zastosowane przez p. Irzykowskiego pojęcie plagiatu w praktyce. Mówienie o Murzynach w Polsce jest dziś nie mniej uzasadnione z tych samych względów, z jakich było uzasadnione swego czasu mówienie o duchach i widmach. Każdy z takich „przełomów” ma swoje podłoże ogólnoeuropejskie i... swoich Irzykowskich. Wszyscy ci Irzykowscy nie wierzyli w „prądy” i w „ducha czasu”, w którego ja bardzo wierzę, szczególnie w tego ducha, który ostatnich sumiennych mohikanów⁶⁰⁵ krytyki zmienia w potulne i adorowane baranki wiatrologii.

Właściwie mówiąc, to by już wystarczyło. Nie chciałbym jednak pozostać p. Irzykowskiemu dłużny odpowiedzi na żaden z postawionych przezeń nowej szkole zarzutów.

Jest ich jeszcze dwa. Pierwszy tyczy się mnie, drugi – Kazimierza Wierzyńskiego:

⁶⁰⁵ Mohikanie – plemię Indian Ameryki Północnej. James Fenimore Cooper napisał powieść *Ostatni Mohikanin*, bazując na historii konfliktu brytyjsko-francuskiego i fikcyjnych ostatnich żyjących wojowników plemienia Mohikanów.

1) „Gdy w czasopiśmie «Nowa Sztuka», nr 1, czytam tytuł wiersza Rosjanina Majakowskiego: *Obłok w spodniach*, przypominają mi się «niebiosa na półmisku» p. Sterna i widzę, że niewątpliwa zasługa p. Sterna polega na przeobrażeniu spodni na półmiskę”⁶⁰⁶.

2) „Gdy w „Krokwiach” przeczytałem parę wierszy Siewierianina, musiało to przecież osłabić moją sympatię dla poezji Wierzyńskiego”⁶⁰⁷.

Ad 1) P. Irzykowskiemu nie wiadomo, niestety, że „Rosjanin Majakowski” jest jednym z tytanów sztuki nowoczesnej, uznanym przez Zachód nie mniej niż przez Rosję. Dostojewski⁶⁰⁸ miał się wyrazić: Wszyscyśmy wyszli z rękawa Gogolewskiego⁶⁰⁹ *Szynela*⁶¹⁰, podobnie dałoby się powiedzieć o współczesnej literaturze rosyjskiej (imaginiści), że wyszła ona z nogawicy tych spodni, w które się ubrał najrealniejszy z obłoków i najfantastyczniejszy z ludzi – Majakowski. Zależność od tytułu jego najlepszego poematu (nie wiersza!) *Obłok w spodniach* ukazują tytuły

⁶⁰⁶ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. I] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 269).

⁶⁰⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 270). Cytat niedokładny, u Irzykowskiego: „przeczytałem przekład paru wierszy”.

⁶⁰⁸ Fiodor Dostojewski (1821–1881) – rosyjski powieściopisarz i myśliciel.

⁶⁰⁹ Nikołaj Gogol (1809–1852) – rosyjski pisarz, poeta, dramaturg i publicysta pochodzenia ukraińskiego; klasyk literatury rosyjskiej.

⁶¹⁰ Zdanie „Wszyscyśmy wyszli z *Szynela* Gogola” jest przypisywane Dostojewskiemu, który wielokrotnie podkreślał wielką rolę Gogola dla rosyjskiej literatury. Lekarz pisarza Stiepan Janowski potwierdzał, że pisarz „nigdy nie przestawał czytać Gogola [...]”. Kiedy zaś czytał *Martwe dusze*, niemal za każdym razem, zamykając książkę, wykrzykiwał: «Jakiż to wielki nauczyciel dla wszystkich Rosjan, a dla nas, pisarzy, w szczególności! Toż to podręcznik!» [...]” (S. Janowski, *Z lat młodości*, przeł. M. Biernacka, w: Z. Podgórzec (red.), *Okrutny talent*, Kraków–Wrocław, s. 52).

książek: *Karczma zórz*⁶¹¹ (Jesienina⁶¹² i innych), *Cukiernia słońc*⁶¹³ (Marienhofa⁶¹⁴). Stosunek więc tytułów, zarówno mojej książki, jak wyżej wymienionych, do tytułu książki Majakowskiego jest więc poniekąd ten sam co pomiędzy *Boską komedią* Danta a *Nie-Boską komedią* Krasińskiego i *Komedią ludzką*⁶¹⁵ Balzaca. Nie mogę oskarżać p. Irzykowskiego o tendencyjne ukazanie tego tytułu w złym świetle, gdy z góry się zastrzega i tłumaczy tym, że niczego nie czytał i o niczym nie wie. Natomiast postąpił nielojalnie, nie zaznaczywszy, że o poemacie tym dowiedział się z *meego własnego przekładu*⁶¹⁶, co usuwa z mojej strony wszelką możliwość chęci ukrycia wspomnianej zależności.

Ad 2) Igor Siewierianin, piszący długi czas przed wojną poeta, który zawdzięcza tylko „Krokwiom”, że p. Irzykowski o nim usłyszał, wywarł istotnie wpływ na Wierzyńskiego, widoczny w *paru wierszach* tego poety. Takich epizodycznych wpływów nie unikają najwybitniejsi poeci, gdyż żadna z indywidualności wrażliwych i szlachetnie nie liczących się z płytkim głosem opinii, nie może ująć swej ekspresji w karby tej „kontroli”, której brak zarzuca p. Irzykowski wszystkim, choć, jak to jest widoczne, najbardziej winien zalecić ją sobie. Bronić tego żywiołowego, organicznego krzyku upojnej radości, jakim jest *Wiosna*

⁶¹¹ Tytuł almanachu imażynistów: *Харчевня зорь* [Charczewnaja zor], red. S. Jesienin i A. Marienhof, Moskwa 1920.

⁶¹² Siergiej Jesienin (1895–1925) – rosyjski poeta, przedstawiciel imażynizmu.

⁶¹³ A. Marienhof, *Кондитерская солнц. Поэма* [Konditierskaja sołnc. Poema], Moskwa 1919.

⁶¹⁴ Anatol Marienhof (1897–1962) – rosyjski poeta, powieściopisarz i dramatopisarz, przedstawiciel imażynizmu.

⁶¹⁵ *Komedia ludzka* – cykl powieści i opowiadań Honoriusza Balzaka składający się z ponad 130 utworów, ukazujących się w latach 1829–1848.

⁶¹⁶ Por. s. 269, przyp. 537.

*i wino*⁶¹⁷? Byłoby to śmieszne. Podkreślić *nietakt* krytyka, który rozciąga epizod na całą twórczość doskonałego poety? Ależ jest on aż zbyt widoczny!

Do ostatnich wreszcie zarzutów, a właściwie wycieczek p. Irzykowskiego, należy twierdzenie, że

[z] naśladownictwa zapewne bierze również początek hałaśliwa reklama, jaką sobie i swoim kolegom robią w swoich poezjach futuryści – nie jest to, jak się wydaje na pozór, arogancja, lecz małpowanie efektu literackiego⁶¹⁸.

W trzykrotnie ogłaszanych przez siebie artykułach o nowej poezji p. Irzykowski ani razu nie opuszcza sposobności do zaznaczenia, że dzieło *Walka o treść* „ma się ukazać w tym roku”⁶¹⁹. Zarzuca któremuś ze „sławnych najmłodszych literatów” kradzież jego definicji: sfałszowanie wewnętrznego monologu – „wziął je z mojej książki *Czyn i słowo* (str. 343)...”⁶²⁰. Historię „kradzieży” tego, jak go zabawnie nazywa, „owoc[u] szczęśliwego natchnienia”⁶²¹ umieszcza, Bóg wie z jakiej racji, w samym środku swego głębokiego artykułu, który nosi tak umotywowaną i dyskretną nazwę *Plagiatowego charakteru przełomów literackich w Polsce* – i dalibóg! nie wiem, czym to wszystko, mimo najlepszych chęci, można by objaśnić, jeśli nie jak najbardziej roznegliżowaną chęcią reklamowania się. Czym to jest? Małpowaniem efektu literackiego czy istotną arogancją? Przyznam się, że nie interesuje mnie to. Niech p. Irzykowski wybiera.

⁶¹⁷ K. Wierzyński, *Wiosna i wino*, Warszawa 1919.

⁶¹⁸ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. I] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 270).

⁶¹⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265).

⁶²⁰ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. II] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 274).

⁶²¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 274–275).

Z powyższego krótkiego szkicu okazuje się, jaka pewność siebie zasłania brak głębszej znajomości rzeczy nawet u sumienniejszych krytyków. Najkulturalniejsi ludzie nie są wolni od zarazy popisywania się wiedzą, której nie posiadają, co powoli, ale uporczywie musi wpłynąć demoralizująco zarówno na kulturę duchową narodu, jak na kulturę życia towarzyskiego. Symptomy te stają się zatrważające, gdy się je spotyka nawet u krytyków tego rodzaju co Wacław Borowy⁶²². Odczuwa się dotkliwy brak

⁶²² Jeżeli Nowaczyńskiego można nazwać Pukiem polskiej krytyki, obdarzonym jednakże wykwinem, werwą i erudycją w tym stopniu, w jakim jej żaden z psotnych duchów nie posiadał, jeżeli Pieńkowskiego można nazwać tej krytyki Kalibanem, a Grubińskiego – jej... Mirandą, to Wacława Borowego, nie mogąc dłań znaleźć tak narzucających się a charakterystycznych określeń, uważało się zawsze za dobrego krytyka, niezdolnego do powierzchownego traktowania przedmiotu. Niezdrowe tendencje jednak sprzeciwiania się nowym umiłowaniom w sztuce ogarniają nawet poważniejszych krytyków, co znalazło swój wyraz w uwagach p. Borowego w rubryce „Czasopisma” nr 4 „Przeglądu Warszawskiego”. Krytyk mówi o wpływie futuryzmu rosyjskiego na poetów polskich, co nadaje się do dyskusji. Ale chcąc poprzec swe wywody, przytacza (znów cytaty!) parę przykładów z poezji rosyjskiej, nie mających kompletnie nic wspólnego z młodą poezją polską, i zdradza tym sposobem niedokładną znajomość jednej i drugiej. Przykłady takich zdemaskowań mnożą się bez liku. Należałoby polecić owym wszystkim „demaskującym” rozprawę o nowej poezji polskiej dr. L. Chwistka, której początek drukuje nr 2 „Nowej Sztuki”. P. Irzykowski przekona się z tego artykułu, w Polsce są ludzie, którzy nie potrafią co prawda tak dobrze jak on opowiadać anegdotek o bocianach, ale biją go na głowę rzeczowością i doskonale nowoczesnym ujęciem przedmiotu [przyp. – A.S.]. Puk – bohater *Snu nocy letniej* (1600), komedii Szekspira; psotnik. Kaliban – bohater *Burzy* (ok. 1600–1611) Szekspira, syn wiedzmy symbolizujący przemoc i śmierć. Miranda – bohaterka *Burzy Szekspira*, córka Prospera, z którym trafia na wyspę. Jej jedynym mieszkańcem, Kaliban, chce ją pojąć przemocą. Stanisław

sumiennej, oryginalnej, stroniącej od szablonu i efektu krytyki. Powoli też czytelnik przestaje się z nią liczyć. Jeden z najkulturalniejszych ludzi kraju mówił mi: „Krytycy nasi przypominają Austriaków wojny współczesnej. Jak ci, strzelają oni z armat wielkiego kalibru, ale używanych przed 50 laty. Nie mogąc dojrzeć niczego spoza wielkiego dymu, ogłuszeni hałasem, który sami podnieśli, pewni są, że zwyciężyli. Ale dymy opadają i wtedy ze zdumieniem spostrzegają *zwycięzonych*, których nie mogą dosięgnąć ich strzały, śmiejących się do rozpuku ze swoich *zwycięzców*”⁶²³.

Pieńkowski (1872–1944) – krytyk literacki i teatralny, publicysta, tłumacz, poeta. Waław Grubiński (1883–1973) – dramaturg i prozaik, felietonista i recenzent teatralny. „Przegląd Warszawski” – miesięcznik dotyczący literatury, nauki i sztuki, ukazywał się w Warszawie w latach 1921–1925.

⁶²³ Nie udało się ustalić, czyja to wypowiedź.

Karol Irzykowski⁶²⁴

**Futurystyczny tapir
(Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich
i do sprawy plagiatu)**

I.

Z końcem stycznia br. zamieściłem w „Robotniku” felieton pt. *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*⁶²⁵, nawiązując do dzieła p. Borowego o wpływach w literaturze⁶²⁶, wystąpiłem przeciw powszechnemu dziś u nas lekceważeniu plagiatów (np. u Słowackiego, u Fredry) i tzw. szydersko wpływologii – lekceważeniu, które wprawdzie dla pozorów zachowuje gesty obronne, lecz w istocie jest agresywne, tabuetyczne i kulturalnie szkodliwe. Wspominając przy tym o naszej poezji współczesnej, oświadczyłem, że dlatego nie pisuję recenzji z tego zakresu, ponieważ zbyt wiele utworów wygląda mi na plagiat, następnie zaś podałem kilka przykładów uzasadniających podejrzenie o plagiat i dodałem: albo ja mam manię prześladowczą, albo taka kultura literacka jest drzewem, na którym mieszkają małpy i papugi.

Z powodu tego artykułu, a raczej owych przykładów, zaatakowało mnie dwóch poetów najmłodszego

⁶²⁴ Biogram autora – zob. s. 156, przyp. 166.

⁶²⁵ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. I–II] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265–276).

⁶²⁶ W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 215–253).

pokolenia, pp. Jasieński⁶²⁷ i Stern⁶²⁸. Przy tej sposobności wylazło z nich na wierzch tyle futurystycznej ropy, że sprawa zaczęła mnie interesować także z innego stanowiska. Kwestia plagiatu ustąpiła na drugi plan, a o wiele ważniejszą stała mi się charakterologia polskich futurystów. Polemikę z p. Jasieńskim uważam za zakończoną, pozostaje mi teraz oświecić p. Anatola Sterna, który w nr XVII „Skamandra”, w artykule zatytułowanym kalamburycznie⁶²⁹ *Emeryt merytoryzmu* obdziera mnie ze wszelkich złudzeń, jakobym już był emerytem, owszem, uprzytamnia mi, że właśnie znajduję się wśród walki, obсыpywany impertynencjami i ściągany gwałtem za nogi z wywczasów emerytury, a więc jestem, ba, nawet zaczynam być aktualnym.

Ostrzega mnie ktoś: „Nie odpowiadaj pan tym ludziom, bo nigdy pan z nimi nie wygra; oni obedną pana z prestiżu; taka polemika to dla nich gratka, bo oni nie mają nic do stracenia, a tylko zyskać mogą”. Niestety chcę być nieostrożnym. Nie pytam jak pan Grubiński w polemice z p. Komarnickim⁶³⁰ (nr 5 „Przeglądu Warszawskiego”⁶³¹), kim jest pan Stern, a kim jestem ja, stoję od

⁶²⁷ B. Jasieński, *Kieszeń od kamizelki źródłem plagiatu. Rewelacyjne odkrycia p. Irzykowskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 37, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 277–280).

⁶²⁸ A. Stern, *Emeryt merytoryzmu. (Z powodu ostatniego artykułu Irzykowskiego pt. „Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce”, czyli jeszcze o wiatrologii)*, „Skamander” 1922, z. 17, s. 106–111 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 287–298).

⁶²⁹ Kalambur – zabawna gra słów o zbliżonym (paronomazja) bądź identycznym brzmieniu (homonim), lecz o różnych znaczeniach. Kalamburycznie – z wykorzystaniem gry słów.

⁶³⁰ Lucjusz Komarnicki (1884–1926) – historyk i teoretyk literatury.

⁶³¹ Na łamach pisma opublikowany został list Grubińskiego („Przegląd Warszawski” 1922, nr 5, s. 288–289), w którym krytyk zarzuca autorowi recenzji swoich utworów, Lucjuszowi Komarnickiemu („kto to jest?” – zadaje pytanie), nieścisłości

razu na równi, i oczywiście muszę ponosić konsekwencje tej równości. A więc jeżeli np. sam swego czcigodnego przeciwnika muszę nazwać arogantem, to z góry jestem przygotowany na taki sam epitet z jego strony. Na ludzi postronnych może to wywierać wrażenie niesmacznej, karczemnej burdy, bo są ludzie tacy, którzy sobie myślą, że zawsze, gdy się dwóch kłóci, obydwaj nie mają słuszności, gdyż prawda bywa pośrodku. Ja jednak wierzę, że prawda i słuszność bywa często tylko po jednej stronie i w tej wierze wdaję się w spór. Czynię to i dlatego, że uważam się za bojownika aktywizmu psychologicznego, który rozpocząłem w r. 1912 zasadniczą rozprawą w „Myśli Polskiej” o perfidii⁶³². I p. Stern pasuje mi jako przeciwnik, bo od r. 1897, kiedy wspólnie z śp. Womelą⁶³³ musiałem wystąpić w liście otwartym przeciw ówczesnemu redaktorowi „Życia”⁶³⁴, przeprowadzałem niejedną polemikę literacką, a zawsze miałem do czynienia z tym samym gruboskórstwem i perfidią, które właśnie u literatów, jako ludzi *par excellence* duchowych, szczególnie zadziwiać mogą. Otóż mnie zastanawia to, że cały przełom literacki, jaki rzekomo dokonał się w Polsce, nie wniknął w głęb-

i ogólnikowość oraz trywialność. W krótkiej odpowiedzi („Przegląd Warszawski” 1922, nr 5, s. 289) Lucjusz Komarnicki ograniczył się do wskazania irytacji krytyka jako postawy, z którą nie sposób rzeczowo dyskutować.

⁶³² K. Irzykowski, *O perfidii. Szkic monografii*, „Myśl Polska” 1914, z. 1, s. 32–36.

⁶³³ Stanisław Womela (1868–1911) – poeta, pisarz, dziennikarz, tłumacz, krytyk literacki, artystyczny i teatralny.

⁶³⁴ „Życie” – tygodnik (później dwutygodnik i miesięcznik) literacko-artystyczny i społeczno-naukowy wydawany w latach 1897–1900 w Krakowie. Irzykowski ma na myśli opublikowany jako oddzielna broszura list otwarty autorstwa swojego i Womeli: K. Irzykowski i S. Womela, *Po „europejsku”!*, Lwów 1897, s. 4. Redaktorem „Życia”, którego w nim atakowali, był Ludwik Szczepański.

sze warstwy duszy P.T. literatów, i kuzynek hipopotama, tapir – ten symbol stawiam ze względu na egzotyczne zamięłowania mego przeciwnika – pozostał tapirem, chociaż futurystycznym. A nie chodzi tu tylko o p. Sterna. Już raz „Skamander” potraktował mnie (w nr. 3) takim samym tapirowatym przeciwnikiem, który jeszcze później odgrażał się prywatnie⁶³⁵, że gdybym go jeszcze kiedy zaczepił, to on opublikuje o mnie to wszystko, co Brzozowski⁶³⁶ „napisał na niego” (tj. Irzykowskiego) w swoim *Pamiętniku*⁶³⁷. A i obecnie za panem Sternem stoi przecież falanga skamandrytów, którzy, sami zbyt dostojni, przybrali go sobie jako specjalistę od ciężkich egzekucji. Prócz tego odpowiedź p. Sterna na mój artykuł o plagiacie wywołała pochwały i zadowolenie w niektórych pismach, a nawet konserwatywny „Tygodnik Ilustrowany”⁶³⁸ wyraził się o niej, że to jest „świetna odprawa”⁶³⁹. A więc zbadanie

⁶³⁵ Aluzja do opublikowanego w „Skamandrze” (1920, z. 3, s. 188–189) niepodpisanego tekstu *W odpowiedzi Karolowi Irzykowskiemu* (odpowiedź na artykuł Irzykowskiego *Programofobia*). Irzykowskiemu najprawdopodobniej chodzi o Mieczysława Grydzewskiego (informacje uzyskane od prof. Sylwii Panek).

⁶³⁶ Stanisław Brzozowski (1878–1911) – filozof, pisarz, publicysta i krytyk teatralny i literacki.

⁶³⁷ Brzozowski odnosił się do Irzykowskiego krytycznie za jego konserwatywne podejście do literatury i do nowoczesnych prądów artystycznych. Zarzucał również krytykowi brak logiki wynikający z nieuwzględnienia w jego teorii bogactwa życia: „jego twórczość jest kompromitacją jego programu” (S. Brzozowski, *Pamiętnik*, Lwów 1913, s. 31).

⁶³⁸ „Tygodnik Ilustrowany” – ilustrowane czasopismo kulturalno-społeczne, wydawane w latach 1859–1939 w Warszawie. Na jego łamach publikowało wiele materiałów historycznych i utworów literackich,

⁶³⁹ Chodzi o uwagę umieszczoną (bez podpisu autora) w ramach cyklu *Mieszaniny literackie / Wśród czasopism*: „«Skamander» w zeszycie za luty b.r. [...] przynosi świetną odprawę

owej odpowiedzi p. Sterna będzie zarazem próbą subtelności bliższych i dalszych sternistów.

P. Stern lansuje się w literaturze od pewnego czasu gwałtownie, a rozpoczął od nietaktu: skrzyknął lewicę literacką w Polsce, aby mu dała poświadczenie, że nie popełnił bluźnierstwa w pewnym utworze⁶⁴⁰. Można mu pozazdrościć tak wysokiego mniemania o swojej ważności już u progu literackiej kariery. Ja bym się był jednak wstydził...

P. Stern potem w różnych jednodniówkach futurystycznych dokonywa cudów autoreklamy, wreszcie „Skamander” kooptuje⁶⁴¹ go na swojego protagonistę⁶⁴². Tu pierwszym czynem p. S. jest (w nr. XIV) zrzucenie Witkiewicza z tronu formistycznego⁶⁴³; denuncjuje go przed ententofilskim⁶⁴⁴ czytelnikiem jako zwolennika filozofii

Irzykowskiemu skreśloną przez A. Sterna, a zatytułowaną *Emeryt merytoryzmu* [...]” („Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 10, s. 2).

⁶⁴⁰ Stern został oskarżony o popełnienie bluźnierstwa w wierszu *Rumak uśmiechnięty*, ogłoszonym przez niego podczas wieczoru poetyckiego w 1919 roku. Kilka tygodni później został aresztowany. Na początku 1920 roku warszawskie gazety opublikowały napisany przez Antoniego Słonimskiego list protestacyjny: „Niżej podpisani w imię sprawiedliwości stwierdzają jako literaci, że wiersz, o którym mowa, nie zawierał cech bluźnierstwa i że tylko wskutek pewnej niezręczności formy stał się przyczyną bolesnego nieporozumienia” („Kurier Poranny” 1920, nr 3, s. 4). Pod listem podpisali się m.in. Stefan Żeromski, Wacław Berent, Leopold Staff, Juliusz Kaden-Bandrowski oraz skamandryci. Mimo tego sąd skazał Sterna na rok więzienia. Poeta został uniewinniony w 1922 roku.

⁶⁴¹ Kooptować – przyjmować kogoś do grupy w celu jej powiększenia lub uzupełnienia.

⁶⁴² Protagonista – bohater.

⁶⁴³ A. Stern, *Manekiny naturalizmu, Uwagi o polskim teatrze, dramaturgu, aktorze, reżyserze i krytyku teatralnym, na tle nowej sztuki*, „Skamander” 1921, z. 14, s. 444–456.

⁶⁴⁴ Ententa (z fr. *entente* – porozumienie) – sojusz między Francją, Wielką Brytanią i Rosją, obowiązujący od 1907 roku. Po

niemieckiej i – *ôte-toi, que je m'y mette*⁶⁴⁵ – w miejsce jego teorii nonsensu zachwala własną jako rewolucyjną przeciw tamtej, nihilistycznej. Podczas gdy w „Skamandrze” traktuje Witkiewicza jeszcze z kurtuazją, *Nuż w bżuhu*, redagowany głównie przez pana Sterna, zarzyna tegoż Witkiewicza już bez ceremonii, jako niepowołanego apostoła nonsensu. Równocześnie pasuje p. d-ra Chwistka na wielkiego teoretyka⁶⁴⁶ w sposób kadzidlano-nieszczery,

wybuchu I wojny światowej dołączyła do nich szeroka koalicja 25 państw, z których większość wzięła udział w wojnie przeciwko państwom centralnym (tzw. Trójprzymierza, zawartego przez Niemcy, Włochy i Austro-Węgry w 1882 roku). Ententofil to zwolennik ententy.

⁶⁴⁵ *Ôte-toi, que je m'y mette* (fr.) – zejdz mi z drogi, abym mógł się tym zająć.

⁶⁴⁶ W *Nożu w bżuhu. 2 jednodniowce futurystów* wydaniu nadzwyczajnym (Kraków–Warszawa, listopad 1921) opublikowany został krótki tekst Leona Chwistka, opatrzoney anonimowym wprowadzeniem (być może autorstwa Sterna): „Zamieszczając kilka uwag o poezji oryginalnego artysty, myśliciela i teoretyka nowej sztuki, odsyłamy wszystkich [...] do wszechstronnie wyczerpującej jego książki pt. *Wielość rzeczywistości*”. Natomiast autorem pochwalnej wypowiedzi na temat tego dzieła, zamieszczonej w tej samej jednodniowce, był Stanisław Młodożeniec: „Ze szczerą radością przeto witamy wszelki objaw szerokiej i rzetelnej myśli, która nie tylko usprawiedliwia różnorodność i przepych obserwacji, ale ponadto rzuca rozległe perspektywy cudownych ewentualności. Tym jest właśnie ostatnia praca Leona Chwistka pt. *Wielość rzeczywistości*” (s. 2). Wcześniej Stern wygłosił na wieczorze futurystów w Zakopanem w sierpniu 1921 roku odczyt, podczas którego określił teorię wielu rzeczywistości Leona Chwistka ewangelią futuryzmu. Odniośł się do tego Stanisław Ignacy Witkiewicz: „Teoria futuryzmu jest to teoria realistyczna ze znakiem minus. Jakkolwiek Chwistek oświadczył się wyraźnie za Formą, choć jej dobrze nie określił, futurysty, z powodu całej przypiętej, a nie organicznie z teorią formy związanej teorii wielości rzeczywistości, uznali tę właśnie część jego pracy za istotną, za podstawę filozoficzną ich

zaleca mi go nawet jako wzór, do czego niestety zastosować się nie mogę, bo p. Chwistek moim zdaniem jest w sprawach literatury dzieckiem. P. Borowego z „Przeglądu Warszawskiego”⁶⁴⁷, który za dobrze zna rosyjską literaturę i może być niebezpiecznym, stara się pan Stern pozyskać sutymi⁶⁴⁸ pochlebstwami. W ogóle obficie uprawia p. Stern politykę, jest niejako ministrem spraw zagranicznych modernizmu polskiego... Nie ulega wątpliwości: posłużyłem się tu samymi insynuacjami⁶⁴⁹, co nie przystoi „emerytowi merytoryzmu”. Ale zemsta jest słodką i muszę się odwzajemnić p. Sternowi za szykanowanie mnie takimi powiedzeniami jak: że mój felieton był „gadatliwy”, że I. ma „manię cytowania i mówienia o wszystkim”⁶⁵⁰, wobec których jestem bezsilnym, bo co to znaczy „gadatliwość” lub „mania”? Takie werbalne zwycięstwa może sobie p. Stern odnosić nade mną codziennie⁶⁵¹. Mania mówienia o wszystkim jest b. pożyteczną, jeżeli się mówi

barbarzyńskiej teorii realistycznego nonsensu [...]” (S.I. Witkiewicz, *Szkice estetyczne*, Kraków 1922, s. 165–166).

⁶⁴⁷ Wacław Borowy był pierwszym redaktorem naczelnym „Przeglądu Warszawskiego”.

⁶⁴⁸ Suty – występujący w dużej ilości, hojny.

⁶⁴⁹ Insynuacja – niezgodne z prawdą przypisywanie lub wmawianie komuś pewnych postępów, myśli bądź intencji.

⁶⁵⁰ A. Stern, *Emeryt merytoryzmu...*, s. 105, 106 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 288, 289).

⁶⁵¹ Klasycznym przykładem takiej werbalnej krytyki była recenzja pana Komarnickiego z *Lenina* Grubińskiego (w nr. 3 „Przeglądu Warszawskiego”), gdzie autora tak szykanuje: Gr. „pali się” do pisania dramatów, „wymyśla” sytuacje itd. Gr. spotkał się tu ze swoją własną bronią, lecz nic się z tego nie nauczył – patrz jego arbitralną recenzję z *Igrania z ogniem* Katerwy [przyp. – K.I.]. Zob. L. Komarnicki, *Teatr* [rubryka recenzji teatralnych], „Przegląd Warszawski” 1921, nr 3, s. 393–394; W. Grubiński, *Sztuka i teatr* [rubryka recenzji] „*Igranie z ogniem*”, *komedie w 3 aktach* B. Katerwy, „Kurier Poranny” 1922, nr 144, s. 7.

dobrze, a gadatliwym można być i na 5 stronach, a niegadatliwym i ścisłym nawet na 15. To zależy.

...Z natury rzeczy zaś *rozwikłanie głupstw wymaga o wiele więcej miejsca niż samo głupstwo* i wszystkie klasyczne polemiki w literaturze nie krępowały się miejscem ani obawą o zmęczenie czytelnika. I ja wiem doskonale, że czytelnik warszawski, przypatrując się polemice literackiej, patrzy tylko na to, kto więcej wiców⁶⁵² zrobi i więcej tupetu okaże, poza tym go wszystko nudzi. Ale mniejsza o niego, niech idzie do cyrku.

Przystępuję teraz do tych niezbitych danych, jakie dla mnie p. Stern czarno na białym nagromadził w swoim artykule polemicznym, aby się zdradzić jako tapir. Natrafiam naprzód na tytuł *Emeryt merytoryzmu*, bo według p. Sterna przez 20 lat uprawiałem zbożną propagandę merytorystyczną, aż pozwoliłem sobie na ekstraturę⁶⁵³ „wiatrologiczną”, obwiniając na ślepo biednych futurystów o plagiaty. Otóż p. Stern zupełnie nie wie, co to jest merytoryzm w tym znaczeniu, w jakim ja go użyłem i zdefiniowałem przed laty dwoma (w dodatku do „Narodu”)⁶⁵⁴, utożsamia go z sumiennością, pedanterią, ścisłością, tymczasem mój merytoryzm zwraca się ostrzem przeciw temu, co nazywam perspektywizmem (Zrębowicz⁶⁵⁵) i zamiarstwem (Brzozowski). Ale ja nikomu merytoryzmu nie ukradłem, panie Stern, dlatego nie potrzebuję

⁶⁵² Wic – dowcip, żart.

⁶⁵³ Ekstratura – podróż, wyprawa.

⁶⁵⁴ K. Irzykowski, *Merytoryzm*, „Naród” 1920, nr 188, „Dodatek Literacko-Artystyczny” nr 4, s. 2; „Naród” 1920, nr 195, „Dodatek Literacko-Artystyczny” nr 5, s. 2.

⁶⁵⁵ Roman Zrębowicz (1884–1963) – znawca i teoretyk sztuki. członek lwowskiego Klubu Konstrukcjonalistów. Od 1920 roku z inicjatywy Zrębowicza publikowane było w Warszawie czasopismo „Krokwie”, mające być organem Klubu.

być jego doktrynerem⁶⁵⁶ i niewolnikiem, a znam jeszcze inną metodę, którą podał mój druh śp. Womela: metodę insynuacyjną. Nieświadomie stosują ją wszyscy, ale on stosował ją świadomie, wyrafinował i wyszlachetnił. Jest to narzędzie bardzo niebezpieczne, obosieczne, uzurpatorskie, lecz w niektórych wypadkach jedyne. Insynuacja nie przekonywa, budzi protest i oburzenie, ale wstrząsa i wywołuje powoli wewnętrzne, nieprzyznane zmiany. Otóż sytuacja była taka, że od lat widziałem niemożność, by w Polsce rozwinął się samorzutnie jakikolwiek ruch literacki, oparty na oryginalnym, niezaczerpniętym z zagranicy motywie twórczości, czysto treściowym czy formalnym. Do tego ubóstwa dorobiono sobie teorię i niczego literat polski nie bronił tak zażarcie jak prawa do plagiatu. Pamiętam, jak wiele lat temu K. Tetmajer mówił mi, że właściwie w poezji po Słowackim wszystkie motywy są już wyczerpane... Ta, może przymusowa, tolerancja względem narodowych plagiatów wychowała dzisiejsze najmłodsze pokolenie, które, przesiąknięte tą samą doktryną plagiatofilską co np. Siedlecki i Boy, oparło na niej swą praktykę. Chcąc przerwać ten proces fatalny, a nie mogąc przeprowadzić śledztwa szczegółowego, musiałem się uciec do insynuacji. Kij w mrowisko... Nie wymagam za to wdzięczności od literatury – zrobiło mi to przyjemność.

Ale p. Stern przemilcza całe moje uzasadnienie insynuacji, zawarte już w owym artykule w „Robotniku”. Twierdzi, że tylko rzuciłem ją na wiatr, że chyba mam objawienia, że zamiast znajomości przedmiotu posługuję się jak wyżeł – węchem. Wolę co prawda dobrego wyżła niż pomalowanego w futurystyczne paski tapira. Lecz w inkryminowanym artykule napisałem:

⁶⁵⁶ Doktryner – osoba o skostniałych poglądach, kierująca się regułami jakiejś sztywnej doktryny.

Stwory te (utwory Najmłodszej Polski) przychodziły zbyt niespodziewanie, bez uzasadnienia i bez rozwojowej potrzeby, znajdowały się zaś od razu na pewnym stopniu wyrafinowania, jakiego się nie da osiągnąć bez dłuższych prób i poszukiwań⁶⁵⁷.

A dalej:

ludzie, którzy sami z siebie nie byliby wpadli ani na dadaizm, ani na futuryzm, nie mają prawa do naśladownictwa, powinni być raczej tylko pośrednikami⁶⁵⁸.

Te myśli szerzej teraz rozwinę: Nowe -izmy są u pewnej kategorii ludzi kwiatkiem przypiętym do kożucha. Jeżeli w ich enuncjacjach⁶⁵⁹, w zachowaniu się, w ogólnej tendencji utworów nie widzę czerpania z nowej pełni, nie widzę nowych chwytów duchowych, a przeciwnie – widzę stare nałogi myślowe, stary brutalizm i prostactwo⁶⁶⁰ w sprawach, które trzeba rozważać w całym rozgałęzieniu ich żywej komplikacji, to mam prawo pomyśleć sobie: to mają być pionierzy? To są raczej pasožyci, którzy przypytali się⁶⁶¹ do nowinek zagranicznych, to są dzikusy, którzy

⁶⁵⁷ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. I] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 268).

⁶⁵⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 268). Cytat niedokładny, w *Plagiatowym charakterze...* jest: „i powinni być raczej tylko tłumaczami i wiernymi pośrednikami nowości zagranicznych”.

⁶⁵⁹ Enuncjacja – oficjalna wypowiedź przedstawiająca czyjeś oficjalne stanowisko w jakiejś sprawie.

⁶⁶⁰ Brutalność futurystów można jednak o tyle uważać za postęp, o ile *uświadamia* się w ich programie, który głosi energię, gwałt, bezwzględność, bezczelność, pchanie się wszystkimi sposobami, pyskobicie, pychę itd. (włoska odmiana nadczłowieka). Inaczej każdy zwykły zawadiaka byłby futurystą [przyp. – K.I.].

⁶⁶¹ Przypytać się – dawn. przystać, przyłączyć się do jakiegoś towarzystwa, zwykle bez zaproszenia.

znaleźli cylinder Europejczyka i noszą go na niewłaściwym miejscu. Gdy wyżeł-policjant znajdzie u dziada brylant, czy jego pierwszym zadaniem będzie szukać, czyja strata? Nie, przede wszystkim, stwierdziwszy niemożność legalnego znajdowania się brylantu w dziadowskim otoczeniu, weźmie dziada pod klucz, choćby się dziad fyrtał⁶⁶², wierzgał i wrzeszczał: „Póki mi szczegółowo nie udowodnisz, u kogo ukradłem, póty mnie tykać nie wolno”.

W ten sposób ja uzasadniam swoją insynuację i reklamuję prawo krytyka do posługiwania się środkami ubocznymi, intuicją, bystrością, czyli jak to p. Stern ujemnie nazywa – węchem. Niech Pan sobie nie myśli, że bojąc się nazwy, wyprę się rzeczy. A ponieważ Pan wobec mnie występuje jak mentor, pozwoli Pan, że i ja dam Panu jedną radę: Jeżeli Pan chce polemizować w wielkim stylu, niech Pan nie robi szwindłów krótkotrwałych, niech Pan nie zataja argumentów przeciwnika, lecz owszem stara się jego stanowisko ująć *in optima forma*⁶⁶³, nawet lepiej niż on, aby dopiero stąd na niego wjechać, wtedy może Pan sobie oczywiście pozwolić na szwindle⁶⁶⁴ wyższego rzędu, ale zaniechaj Pan szwindłów ordynarnych.

Jestem właściwie wdzięczny p. Sternowi i tym, którzy się z nim solidaryzują albo za jego plecami kryją, że *ex post*⁶⁶⁵ uzasadnili swym zachowaniem się moje prawo do takiej insynuacji. Powinien bym nawet zostać ukaranym za prowokację... Co prawda przykład p. Sterna nie jest zbyt łatwym dowodem na moją korzyść. Pan Stern jest poetą, który pisuje utwory ładne, świeże i soczyste, a przy tym – wbrew teoriom – jasne, powiedziałbym jasne na stary sposób, gdyby nie ujawniały się w nich nowo-

⁶⁶² Fyrtać – podrzucać nogi (w tańcu), robić coś z pośpiechem.

⁶⁶³ *In optima forma* (łac.) – w świetnej, najlepszej formie.

⁶⁶⁴ Szwindel – oszustwo.

⁶⁶⁵ *Ex post* (łac.) – po fakcie, później.

czesne poszukiwania stylistyczne. Sprytny jest p. Stern: nonsensy i bzdury każe pisać p. Watowi, naiwnemu abstynentowi od sensu, a sam po kryjomu upija się wódką sensu. Jak pogodzić te poetyckie zalety p. Sterna, które uznaję bez kurtuazji, z niewybrednością jego wystąpień publicystycznych? Która strona jego właściwości jest przyrodzona i prawdziwa, a która przybrana? W tym swoim kłopotcie mógłbym np. wierzyć na korzyść p. Sterna, że jego prymitywizm i arogancja są właściwościami nabytymi dopiero w atmosferze, w której nikt nikomu nie imponuje, nikt nie daje miary ani nie wykonywa kontroli nad poziomem duchowym piszących. Ale pozostawiam tę kwestię w zawieszeniu, muszę teraz wykazywać dalej szwindle p. Sterna. Wyżeł tropi tapira...

Otóż mamy najpierw sprawę Murzynów. W artykule swoim powiedziałem mniej więcej tak: Co mam sądzić, jeżeli w utworach Słonimskiego, Sterna, Wata, znajduję niebywały dotąd w naszej poezji motyw Murzynów, a potem przypadkiem w pewnym wierszu Cocteau, francuskiego poety, przełożonym na polski, natrafiam na podobną dekoracyjną wzmiankę o Murzynach? Muszę dać miejsce podejrzeniu, że to jest moda wzięta z zagranicy; ale podczas gdy na Zachodzie jest ta moda uzasadniona, bo tam są kraje mające kolonie, w Polsce wygląda ona opacznie i śmiesznie.

1) Z tego zrobił sobie p. Stern trzy szwindle. Zacytowałem jako przykład tej inwazji murzyńskiej także Sterna *Mój czyn miłosny w Paragwaju*⁶⁶⁶, mając na myśli cały zbiorek pod tym tytułem (na karcie tytułowej było tytułów aż kilka, wybrałem najwyżej umieszczony). Atoli jest w tym zbiorze osobny utwór pod tym tytułem, gdzie faktycznie nie ma wcale mowy o Murzynach, więc p. Stern,

⁶⁶⁶ Chodzi o debiutancki tom Sterna *Futuryzje*, na którego okładce zostały rozmieszczone tytuły utworów: *Mój czyn miłosny w Paragwaju*, *Niebiosa na półmisku pereł* (poemat), *Futuryzje*.

korzystając z tego, woła: Irzykowski nawet nie czytał wiersza, który cytuję; każdy czytelnik może go złapać na grubym błędzie, to jest wiatrologia, I. wzbudza sam do siebie nieufność, taki jeden fakt powinien od razu przeciąć dyskusję, ale ja wspaniałomyślnie nie korzystałem z jego nieostrożności itd. Tymczasem co się okazuje? Już na następnej stronicy zbioru, po owym utworze, jest jednak utwór inny⁶⁶⁷, w którym czarnym, tłustym drukiem figuruje – papuas, w jednym zaś z utworów dalszych jest mowa o „czarnym dryblasie”⁶⁶⁸. A chyba p. Stern znał doskonale swój zbiorek i chyba wiedział, że te właśnie utwory mam na myśli, wołał jednak dla doraźnego efektu zamilczeć to i skorzystać z lakoniczności mojej cytaty⁶⁶⁹. A więc – tapir! Tapir, nie tylko dlatego, że wprowadził czytelnika świadomie w błąd, lecz także, ponieważ mniemał, że to się nie wykryje! Co jeszcze lepsze, gdy w ostatnim numerze „Skamandra”, wyłuszczając powyższe okoliczności, przyciskam go do muru⁶⁷⁰, p. Stern nie ma odwagi przyznać się do lekkomyślnego zamachu na moją prawdomówność, lecz wykręca się zabawnie: Ten cały zarzut zajmował w moim artykule tylko 6 wierszy, po cóż I. tym się zajmuje?! Pozostaje pytanie: Ile wierszy preliminaruje⁶⁷¹ sobie p. Stern na swoje obelgi, zanim by zaczepiony miał nareszcie prawo zareagować?

⁶⁶⁷ Chodzi o wiersz *Pojedynek na plaży* w tomie *Futyryzje*: „Gdym nagle **papuas** głośno rżący bosa / Wyszedł by walczyć z żółtym słońcem na plażę”.

⁶⁶⁸ W wierszu *Pejzaż maurytański* w tomie *Futyryzje*: „**Czarny dryblas...** / (Miłosną bańkę zauważył, gdy zza węgła wyrzał, / Ozdobiony parą wielkich rogów [...])”.

⁶⁶⁹ Cytata – dziś: cytata.

⁶⁷⁰ K. Irzykowski, [List do Redakcji „Skamandra”], „Skamander” 1922, z. 18, s. 188.

⁶⁷¹ Preliminować – układać preliminarz; zestawiać przewidywane dochody i wydatki, tu: planować, poświęcić.

2) Ponieważ p. Stern chce gwałtem przeforsować prawo futurystów do pisania o papuasach, więc wykręca moje słowa tak: I. pozwala pisać o Murzynach Francuzom, a Polakom nie – co to znaczy? To, że

I. w barbarzyński sposób ogranicza wyobraźnię poetycką, twierdząc niejako, że poeta musi się zetknąć osobiście, obejrzeć i nieledwie dotknąć przedmiotu, który pragnie opisać. Chcąc postawić artystę w tak niewolniczym związku z rzeczywistością, zdradza I. zupełne niezrozumienie sztuki nie tylko dzisiejszej, ale każdej sztuki nierealistycznej [...]⁶⁷²

No, można z przeciwnika zrobić wyżła, tapira, nawet osła, jeżeli się uda, ale nie powinno się robić zeń ostrzygi, bo w to nikt nie uwierzy. Nie tylko w utworach swoich pisywałem o rzeczach, których ani ja, ani nikt na oczy nie widział, lecz i teoretycznie dawno przed futuryzmem i przed p. Sternem broniłem praw wyobraźni niezależnej. Np. w moim programie z 5 maja 1896 pt. *Czym jest Horla* (przedrukowanym później w zbiorze moich nowel) jest ustęp: „Poezja sama będąc naturą, nie potrzebuje i nie może naśladować natury”⁶⁷³. Zresztą świeżo właśnie w „Skamandrze”, pisząc⁶⁷⁴ o *Balwierz*u Kaweckiego⁶⁷⁵, bro-

⁶⁷² A. Stern, *Emeryt merytoryzmu...*, s. 107 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 290).

⁶⁷³ „Poezja jest naturą i dlatego jest straszną i cudowną” (K. Irzykowski, *Czym jest Horla* (rodzaj programu), w: *idem*, *Nowele*, Stanisławów–Warszawa 1906, s. 122).

⁶⁷⁴ K. Irzykowski, *Spiritus flat ubi vult et quomodo vult* (Z powodu zjechania sztuki Z. Kaweckiego „Balwierz zakochany” przez P. T. Tabudycznych Recenzentów kilka rozpraw w jednej), „Skamander” 1922, z. 16, s. 23–33.

⁶⁷⁵ Zygmunt Kawecki (1876–1955) – dramatopisarz, prozaik, dziennikarz. *Balwierz zakochany* to dramat poetycki z 1921 roku.

niłem tzw. ludzi papierowych – o czym p. Stern powinien być już chyba wiedzieć. Uważam więc ten zarzut za poddyktowany złą wolą albo za usiłowanie, by podciągnąć przeciwnika pod szablon zakutego, tępego realisty czy impresjonisty, żądającego legitymacji od każdego wybryku fantazji, bo tylko z takim wrogiem umie p. Stern walczyć, tylko na takiego ma gotowe, wyczytane formułki; jest jak lichy szachista, który liznął z książek nieco teorii, ale gdy go kto zaskoczy nowym otwarciem czy niespodziewanym posunięciem, wtedy jest bezradny. (Oj-oj-tapir!)

A w rzeczywistości o co chodziło? Pp. Jasiński i Stern twierdzą: Oto my w Polsce odczuliśmy tak wielki wpływ kultury murzyńskiej na nasze dusze i Murzyni tak zaroiłi się w naszych snach poetyckich, że musieliśmy dać temu wyraz, to było naszą nieodpartą potrzebą, to z nas buchało, i dlatego Słonimski woła: Hej, w skok do tańca, czarne ludy! Stern maluje sobie papuasów na żółtym tle, a Wat gwałci Afrykanki (szczególna forma kwitowania wpływu kultury murzyńskiej!) Atoli pech chce, że to samo robią poeci kolonialnych państw Zachodu i p. Stern żąda, aby mu uwierzyć, że ta murzynomania narodziła się w Polsce samorzutnie, bez wiadomości o tamtych, że byłaby się narodziła nawet, gdyby jej we Francji czy w Ameryce (Whitman) czy w Niemczech (np. Werfel⁶⁷⁶) nie było.

Niech sobie w to wierzy, kto chce. Ja widzę, że pchacie się, jak żaki, tylko tam, gdzie już jest zbiegowisko.

3) Pisze p. Stern: „I. zarzuca nowej poezji polskiej interesowanie się głównie egzotyką”⁶⁷⁷. Nieprawda, znowu nie jestem taką ostrygą. Tylko ci Murzyni mi śmierzdzieli! Egzotyka – ależ ja w swoich utworach tyle razy posługi-

⁶⁷⁶ Franz Werfel (1890–1945) – niemieckojęzyczny pisarz pochodzenia żydowskiego, przyjaciel Franza Kafki.

⁶⁷⁷ A. Stern, *Emeryt merytoryzmu...*, s. 108 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 291). Cytat niedokładny.

wałem się egzotyką! Więc na co potrzebny był p. Sternowi ten szwindel? Czy na to, aby mnie zapchać do rzędu rodzi-
mieszaków, czy aby o kilkanaście wierszy dalej złać mnie
za podsunięte mi głupstwo?

4) Zarzuciłem jednemu z najmłodszych, że z mojej
książki *Czyn i słowo* pożyczył sobie wyraźnie „sfalszowa-
nie monologu wewnętrznego”, a nawet nie pokwitował.
P. Stern wyśmiewa to w sposób żakowski. Naprzód, że
się chwale, że sobie robię reklamę, wspominając o tym
fakcie, bo innego celu tej wzmianki p. Stern nie widzi. I to
zarzuca mi człowiek, który w różnych jednodniówkach
sam robi sobie najhałaśliwszą reklamę! Chyba zazdrosny
o monopol na to? I proszę zważyć: gdy ja o autorekla-
miarskich wybrykach p. Sterna mówię pobłaźliwie jako
o efekcie literackim, a więc usprawiedliwiam, on mi się
tak brzydko odwdzięcza! A przy tym jak żak szkolny woła:
ty sam! ty sam!

Jak zaś rzecz ma się naprawdę? *Nihil humania me alie-
num esse puto*⁶⁷⁸, więc i zachcianek autoreklamy się nie
wypieram. Ale gdy z *Czynu i słowa* przytaczałem stro-
nicę, to przecież Panowie sami domagacie się ode mnie
dokładnych dowodów plagiatu; jeżeli w tytule swego ar-
tykułu podkreśliłem, że to jest rozdział z pisanej przeze
mnie książki *Walka o treść*, to na to, aby w ten sposób
zaznaczyć, że myśli poruszane w nim są fragmentem wy-
rwanym z większego związku, że więc może nie należy
z nich wysnuwać niektórych przedwczesnych wniosków
o poglądach autora, póki się nie pozna całości. Dla każ-
dego europejskiego literata rozumie się to samo przez się,
tylko żaczek może w tym widzieć autoreklamę. Jest rów-
nież zupełnie naturalnym, że każdy autor, wielki czy mały,

⁶⁷⁸ *Nihil humania me alienum esse puto* – właśc. *Homo sum, hu-
mani nihil a me alienum puto* (łac.) – Człowiekiem jestem, nic,
co ludzkie, nie jest mi obce (Terencjusz).

rozwijając swoje myśli, nie tylko może, lecz i powinien – w interesie rzeczy i czytelnika – powoływać się w razie potrzeby na swoje poprzednie prace i nikt nie może mieć mu tego za złe. Tapir jest może o tyle tutaj usprawiedliwiony, że w Polsce widocznie nie zna się tego zwyczaju, skoro np. P. I. Witkiewicz w swoich *Studiach estetycznych*⁶⁷⁹ swoje poprzednie prace musi cytować z pewnym zażenowaniem i westchnieniem: „wstyd mi, ale cóż robić”.

P. Stern powiada: dalibóg nie wiem, po co I. cytuje ową kradzież ze swego *Czynu i słowa*, chyba po to, aby się pochwalić! I tu p. Stern świadomie zataja, że cel tej cytacji⁶⁸⁰ został w moim artykule wyraźnie podany: chciałem na przykładzie pokazać, jak to najmłodszy literaci nie umieją wyczuć, co to są „pomysły zorganizowane”, i dlatego biorą je sobie skądkolwiek, bez ceregieli, jakby tu szło o deszczówkę. Że nie czują, tego dowodem jest sam p. Stern, który jeszcze dotychczas nie rozumie myśli zawartej w definicji „sfalszowanie monologu wewnętrznego”, a nawet wyśmiewa mnie – to jest śmiech tapira! – za to, że nazywam ją „owocem szczęśliwego natchnienia”⁶⁸¹, jakkolwiek ta definicja wiąże się z szeregiem kwestii, które i jego interesują, i jakkolwiek cieszyć się z jednego szczęśliwego wyrażenia znaczy raczej przyznawać się, że się je miewa tak rzadko. Ale skoro p. Stern ciągnie mnie za język, to przytoczę mu jeszcze inne dowody, jak to futuryści nie umieją się poznać na cudzym „zorganizowanym pomysłem”: Oto jedna z Waszych jednodniówek pożycza sobie wyraz „futurażacja”, użyty przeze mnie po raz pierwszy w „Ponowie” (nr 1)⁶⁸². Równocześnie zaś od-

⁶⁷⁹ S.I. Witkiewicz, *Szkice estetyczne*, Kraków 1922, tu zwłaszcza *Przedmowa*, s. 1.

⁶⁸⁰ Cytacja – dziś cytat.

⁶⁸¹ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter...* [cz. II] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 274–275).

⁶⁸² K. Irzykowski, *Futuryzm a szachy*, „Ponowa” 1921, nr 1, s. 36–42.

sądzono mnie od znawstwa futuryzmu, wytykając, że ja go mieszam z antycypacjami Wellsa⁶⁸³ (zastrzegłem się przecież w owym artykule, że używam słowa „futuryzm” w osobnym znaczeniu). A właśnie wyraz „futuryzacja” był w duchu owych antycypacji – więc wytykacie mi myśl, którą jednak naśladowujecie! Dalszy przykład: P. Winkler⁶⁸⁴ w dziełku o „Formizmie” na str. 91 przedrukowuje sobie całe zdanie z mego artykułu w „Maskach” o ekspresjonizmie (nr 20, str. 400):

Do pewnego stopnia rozwój sztuki postępuje tak, jakby był analizą samego procesu twórczego, przesuwając akcent na coraz to inne jego elementy (u mnie: momenty)

– i nie raczy mnie nawet zacytować, bo dla niego nie jestem jeszcze *citabilis*⁶⁸⁵. To nawet nie plagiat, a sobie po prostu brak szacunku dla myśli, brak poczucia, że w tym zdaniu jak w tabliczce bulionu⁶⁸⁶ zawarta była praca. (To jedno zdanie skondensowane rozwinąłem potem w „Tygodniku Ilustrowanym” numerze z 9/7 [9 lipca] 1921 w artykule pt. *Nieco z historiozofii literatury*⁶⁸⁷ – znowu się chwalę!?)

⁶⁸³ Herbert George Wells (1866–1946) – brytyjski pisarz i biolog. Po napisaniu powieści *Wojna światów*, *Wehikuł czasu* i *Wyspa doktora Moreau* stał się jednym z pionierów gatunku science fiction.

⁶⁸⁴ Konrad Sebastian Winkler (1882–1962) – malarz, krytyk i teoretyk sztuki, formista. Autor książki *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921.

⁶⁸⁵ *Citabilis* (łac.) – godny zacytowania.

⁶⁸⁶ Tabliczka bulionu – mięsny ekstrakt do zup. Początkowo wytwarzany (ok. 1830) przez francuskich aptekarzy poprzez odparowanie i wysuszenie rosołu w foremkach. Metoda jego produkcji była doskonała i pod koniec XIX wieku tabliczki bulionu zyskały popularność w wielu krajach Europy.

⁶⁸⁷ K. Irzykowski, *Zagadnienia z historiozofii literatury*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 28, s. 4.

5) Złośliwy dzieciuch, który coś podpatrzy, ale nie wszystko! Taki najgorszy. Od literata wymagam, żeby znał, że tak powiem, fizjologię artykułu polemicznego. P. Stern na końcu swego artykułu opowiada anegdotkę, że Austriacy podczas wojny strzelali ze starych armat i oszomieni własnym dymem i hałasem uważali się za zwycięzców, podczas gdy rzekomi zwyciężeni, cali i zdrowi, śmiali się z nich do rozpuku⁶⁸⁸. Ma to być przytykiem do niektórych krytyków, do ich tzw. tupetu. Ale taki krytyk, który by nie był pewnym siebie i słuszności swojej sprawy, wiele pisać nie powinien; lub czy może miałby swoją rzecz szpikować różnymi „z jednej strony..., z drugiej strony”, „wprawdzie..., ale” (ja zresztą aż nazbyt często to robię), wpadał z wątpliwości w wątpliwość i w końcu powiedzieć: nie, nie, głupstwa popisałem!? Ja nie mam p. Sternowi za złe, że on na końcu swego artykułu podnosi ryk zwycięski. Technika pisarska wymaga pewnego subiektywizmu, przejścia się; pisarz musi nie tylko pisać siebie, lecz i grać siebie, przyroczonym jego prawem jest prawo do wywierania sugestii. P. Stern czuje, że tu są tajemnice, rzemiosła, lecz nie umie się z nimi obchodzić; zachowuje się jak dzieciak, który podpatrzywszy, że coś się dzieje między rodzicami, wybiega na ulicę i krzyczy o tym całemu światu!

Ja zresztą nie odnoszę tego zarzutu p. Sterna do siebie; większa część moich artykułów pisana jest już w założeniu jako *votum separatum*⁶⁸⁹, a zwłaszcza przy pisaniu artykułu o plagiacie liczyłem się z góry z przegraną. Raczej powinien by zauważyć p. Stern, że oto zazwyczaj każda z walczących stron uważa się za uciśnioną..., lecz i to tkwi w naturze sprawy.

⁶⁸⁸ A. Stern, *Emeryt merytoryzmu...*, s. 111 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 298).

⁶⁸⁹ *Votum separatum* (łac.) – zdanie odrębne.

6) Nieśmiertelnie się zblamowałem⁶⁹⁰, albowiem oto p. Stern, zwycięzca, tak mnie kwalifikuje: „Każdy z takich przełomów ma swoje podłoże ogólnoeuropejskie i... swoich Irzykowskich”⁶⁹¹. Zaiste p. Sternowi przedstawia się to jak w podręczniku literatury dla gimnazjów: tutaj jest Mickiewicz – p. Stern, a tam Osiński⁶⁹² – Irzykowski. Ale ja położę akcent na tym słówku „swoich” – to będzie jeszcze niemiła niespodzianka dla p. Sterna. A dodam: „Każdy przełom ma swoich Sternów”, rentierów⁶⁹³ cudzego wynalazku.

Następnie pisze p. Stern: „Wszyscy ci Irzykowscy nie wierzyli w «prądy» i w «ducha czasu», w którego ja bardzo wierzę [...]”⁶⁹⁴.

Tak mówi pionier nowej szkoły? Pionier wierzy w „ducha czasu”, który skądciś, może z puszek Pandory, nawiewa na niego Murzynami? *Pionier powinien robić ducha czasu*, a nie wierzyć w niego!! Nie czekać, zali⁶⁹⁵ św. Duch Czasu na niego się zleje. „Duch czasu” – to już kategoria statyczna, dobra dla historyka literatury, który bada przebyte zygzyki, lecz nie dla twórcy! Co Pan w ogóle wiesz o mojej wierze lub niewierze! Co może wiedzieć o wyżle tapir, żerujący w dżungli głupstwa!

Ale szanowny czytelnik powie: Co to wszystko mnie obchodzi! To są, spory o bagatele! Tak, dla ciebie,

⁶⁹⁰ Zblamować się – dawn. skompromitować się, ośmieszyć.

⁶⁹¹ A. Stern, *Emeryt merytoryzmu...*, s. 109 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 293).

⁶⁹² Ludwik Osiński (1775–1838) – krytyk literacki, historyk i teoretyk literatury, tłumacz, poeta, dramatopisarz i mówca, przedstawiciel obozu klasyków.

⁶⁹³ Rentier – osoba utrzymująca się z dochodów pasywnych od posiadanego kapitału, nieruchomości, odsetek od papierów wartościowych lub wkładów bankowych.

⁶⁹⁴ A. Stern, *Emeryt merytoryzmu...*, s. 109 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 293).

⁶⁹⁵ Zali – dawn. czyż.

szanowny czytelniku, który jesteś adwokatem, urzędnikiem Lichwy, lichwiarzem, pilotem, szefem sztabu albo Murzynem. Ale nie dla nas, literatów. My jesteśmy i powinniśmy być: wielcy ludzie do małych interesów. Dobry wiersz, dobra metafora, ładny pomysł, udatna scena, jedna głęboka myśl skondensowana z pysznej skromności w niewielu wyrazach, to strój, to życie tego górala! Mikrokosmos duchowy jest dla nas makrokosmosem. Fuszerowanie makrokosmosem globu zostawmy – na razie – politykom. Gdy polityk pisze czy mówi, to łże, kręci, intryguje, perfidzi, gada głupstwa lub banalności, bo słowo nie jest dla niego niczym świętym. Ale dla nas – *scripta manent*⁶⁹⁶! Dlatego wymagam od literata maksimum subtelności i maksimum skomplikowania. Literatura jest dramatem. A jej część, krytykę, nazwał Brzozowski dziedziną najwyższego obcowania duchowego...

II.

Nie występuję przeciw nowym szkołom, tylko przeciw jej niefortunnym adeptom. Palnąć sobie w łeb na środku rynku z pistoletu nie nabitego ostro, przewrócić się, a potem zmartwychwstać i wołać: Kupujcie moje nieśmiertelne futuryzje! – na taką oryginalność się zdobędzie, ale nową sytuację duchową traktować w nowy sposób, nie notowany jeszcze w podręcznikach – na to ich nie stać. Cytować wzory z literatury jako niezawodne dowody na swoją korzyść (to robi także p. Winkler) albo przemycać sprawę swoją własną czy pewnej grupy osób pod firmą

⁶⁹⁶ *Scripta manent* (łac.) – teksty pozostają; fragment łacińskiej sentencji: *Verba volant, scripta manent* – słowa ulatują, to, co zostało napisane, pozostaje.

pewnego kierunku, na rachunek tej firmy robić własne głupstwa... to jest... paseizm⁶⁹⁷, a nie futuryzm.

Taki to paseizm dostrzegam także w jedynym rzeczowym argumencie p. Sterna, gdy broniąc swego pisanie o Murzynach, powiada: 1) To nie jest plagiat, bo Murzyn nie jest „pomysłem zorganizowanym” (Hebbłowska definicja plagiatu) wspólnym dla wszystkich poetów, takim jak każdy biały człowiek, żołnierz, drzewo, praczka, minister itd., nie chodzi tu więc o *co*, tylko o *jak*, tj. o sposób użycia Murzyna. 2) To nie jest plagiat, tak jak nie było plagiatem w innych epokach literackich opiewanie bóstw, herosów, korsarzy, rusałek; „Murzyn jest elfem współczesności”, jest kanonizowanym typem współczesnym.

Zdaje mi się, że streściłem uczciwie. Choć w moim inkryminowanym artykule nie zarzuciłem plagiatu wprost, wyraziłem tylko podejrzenie, jednak polemikę podejmuję, chodzi tu bowiem o przykład teoretyczny, na którym ma się zademonstrować metoda badania plagiatów.

Co do 1) Wcale nie krępiję się definicją Hebbłowską i jeżeli ona nie wystarcza, to dodam: nawet przedmiot czy wyraz, będący – na pozór – *res nullus*⁶⁹⁸, gdy za często bywa powtarzany, zwiastuje plagiat, zwany raczej modą (co gorsze?). I tak jakiś czas w literaturze polskiej grasowało słowo „dostojny”, słowo przecież i dawniej znane, i zawarte w słowniku, a jednak był to plagiat z Nietzschego⁶⁹⁹, gdyż on dopiero nadał słowu *vornehm*⁷⁰⁰ specjalne znaczenie. Dziś np. aż do opętania grasuje w krytyce moda czynienia zarzutów: mózgowości, pa-

⁶⁹⁷ Paseizm – przywiązanie do tradycyjnych obyczajów lub wzorców.

⁶⁹⁸ *Res nullus* (łac.) – rzecz niczyja.

⁶⁹⁹ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900) – niemiecki filozof, filolog klasyczny, prozaik i poeta.

⁷⁰⁰ *Vornehm* (niem.) – dystyngowany.

pierowości i kinowości, bo i w krytyce są plagiaty i mody. A jednak – kino jest przecież niby każdemu dostępne. Wiry plagiatowe niekoniecznie mają jasny rodowód, czasem powstają samorzutnie tu i tam, obowiązkiem wyższej krytyki jest zdać sobie sprawę z tego zjawiska społecznego za każdym razem i sygnalizować. Gdy zaś traktujemy to z szacunkiem jako „prądy”, jesteśmy paseistami.

Pomyłkę p. Sterna upatruję w tym: zapewne sądzi on, iż jeden wyraz (przedmiot) jest już jednostką atomistyczną, nie podlegającą w ogóle możliwości plagiatu (zorganizowania). Ale faktem jest, że i wyraz, a nawet przecinek może być pomysłem. W pomysle nie chodzi o jego podkład widzialny.

2) Drugi argument właściwie wyklucza pierwszy. Zestawione razem wyglądają one tak: 1) to nie jest kradzież; 2) jeżeli zaś jest kradzież, to uświęcona. Otóż to „uświęcanie” jest właśnie modą, a czym jest moda? *Moda jest zbiorowym plagiatem*. Rozgrzesza ona pod względem moralnym, lecz nie duchowym. Modnisie są nawet potrzebni społecznie, ale nie są to pionierzy. Proces „uświęcania” kończy się wreszcie „uświęceniem”. Mija czas, mija moda. Toteż odległość w czasie stanowi⁷⁰¹ bardzo wiele – choć nie wszystko! – o tym, czy mamy do czynienia z plagiatem i modą. Rzecz ma się tu nieco podobnie jak z patentem, który po pewnym okresie wygasa. Wynalazek – intuicjoniści przyczepią się do tego wyrazu! – wra- sta w życie kulturalne, łączy się z dobrymi wynalazkami, przez to traci uboczne walory niezwykłości, sławy, staje się czymś obiektywnym, wychodzi zupełnie na zewnątrz, szarzej, idzie nawet w zapomnienie lub wypacza się, i trzeba siły czy nowego impulsu, aby mu przywrócić blask i sens pierwotny.

⁷⁰¹ Stanowić – tu: być czynnikiem decydującym.

A więc np. Whitman za życia mógł mieć plagiatorów i być modnym. Jeśli zaś kto naśladował go w latach osiemdziesiątych (pierwsza fala) lub dziś, a czynił to lub czyni wprost, nie jest plagiatozem. Ale jest plagiatem czy modą, jeszcze i dziś, jeśli się tego samego Whitmana naśladowuje dopiero za przykładem innego naśladowcy współczesnego. W pewnych okolicznościach wyszukanie sobie wzoru do naśladownictwa, nawet dobre cytaty mogą być najoryginalniejszym czynem literackim. Nonsensem jest zarzucać Grubińskiemu, że się wzoruje na Poem czy Hoffmannie⁷⁰², nieco inaczej jest już z Ewersem⁷⁰³ jako jego wzorem; ale gdyby kto dziś zechciał naśladować pomysł „żywiolaków” Grabińskiego⁷⁰⁴ (z *Księgi ognia*⁷⁰⁵), byłby to plagiat, chociaż nie będzie nim może za lat 10, gdy ten typ się „uświęci”. Więc rzecz nie ma się tak, jak sobie to wyobraża p. Stern, że za czasów romantyzmu nie było plagiatu. Hoffmann czerpał z współczesnego Chamisso⁷⁰⁶, Mickiewicz i Słowacki z Byrona – ale tu oczywiście wchodzi już w grę formułka p. Borowego, mówiąca o *wykupnie plagiatu*⁷⁰⁷. Lecz w owych czasach pojęcie plagiatu

⁷⁰² Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) – niemiecki poeta, pisarz, kompozytor, krytyk muzyczny, rysownik i karykaturzysta. Jeden z prekursorów fantastyki grozy (tzw. *weird-fiction*).

⁷⁰³ Hanns Heinz Ewers (1871–1943) – niemiecki poeta i pisarz, znany głównie jako autor z gatunku grozy i horroru.

⁷⁰⁴ Stefan Grabiński (1887–1936) – pisarz należący do nurtu grozy w polskiej literaturze międzywojennej, klasyk noweli fantastycznej. Wspomniany utwór nosi tytuł *Zemsta żywiolaków*.

⁷⁰⁵ S. Grabiński, *Księga ognia*, Łódź 1922.

⁷⁰⁶ Ludolf Karl Adelbert von Chamisso (1781–1838) – niemiecki poeta, przyrodnik i podróżnik.

⁷⁰⁷ Wykupno – dawn. wykup, okup. Borowy w żadnym z artykułów polemicznych nie użył takiego sformułowania. Pisał natomiast, że „wielki talent rozgrzesza z najbardziej drażliwych «pożytek»” (W. Borowy, *O wpływach i zależnościach*, s. 28 – zob.

było jeszcze w ogóle nie wyrobione, twórczość zbliżała się jeszcze do tego komunizmu duchowego, który p. Miller⁷⁰⁸ wyobraża sobie jako ideał i który byłby także bardzo wygodnym dla p. Sterna i sternistów. Gdyby wierzyć p. Sternowi, to by plagiatów w ogóle nie było – z wyjątkiem jaskrawych plagiatów kryminalnych. Wyrobienie i zaostrenie pojęcia plagiatu uważam za zdobycz kulturalną – to też jest paseizmem, jeżeli się tej zdobyczy nie czuje, nie podtrzymuje. Jest to paseizmem zwłaszcza w dzisiejszej Polsce, w której wartość oryginalności trzeba stawiać bardzo wysoko, bez obawy o przesadę.

Kazuistyka⁷⁰⁹ plagiatu jest bardzo rozgałęziona i tematu tego bynajmniej nie wyczerpano. Można np. jeszcze dziś plagiować Sofoklesa, Szekspira, Wyspiańskiego, gdy środowisko literackie nie jest dość czytane, mogą to być nawet plagiaty sprytne. Albo np. co to znaczy, że temat czy przedmiot literacki się „uświęca”? P. Stern mówi

o usankcjonowaniu pewnych wartości *par excellence* poetyckich, po prostu (!?) bardziej wzruszających wyobraźnię mocą swej oryginalności (a więc epatujących! moje nawiasy), które, jako takie, bardziej się nadają do artystycznego ujęcia⁷¹⁰.

Pyszne jest to „po prostu”! A więc pan Stern nie wyobraża sobie, żeby ktokolwiek mógł wymyślić coś

Teksty źródłowe, s. 234), wyrażając przekonanie, że utalentowanym autorom wolno więcej.

⁷⁰⁸ Jan Nepomucen Miller (1890–1977) – polski krytyk literacki i teatralny, poeta, ekspresjonista.

⁷⁰⁹ Kazuistyka – formułowanie przepisów prawnych polegające na wyliczaniu konkretnych przypadków, do których się one stosują.

⁷¹⁰ A. Stern, *Emeryt merytoryzmu...*, s. 108 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 292).

oryginalnego, dać początek epoce, jest tylko jakiś beziemienny „prąd czasu”, który pewnie przedmioty stempluje jako będące *en vogue*⁷¹¹: wczoraj elfy, dziś Murzynów. A przecież elfy, ondyny, goplany (Titania)⁷¹², musiały niegdys zostać wymyślonymi; korsarza i Murzyna musiał ktoś po raz pierwszy ujrzeć jako „wartość poetycką” bo przedtem on taką wartością nie był, tak samo jak życie codzienne, „prozaiczne” nie było „wartością poetycką” przed realizmem. Suma wysiłków zbiorowych nie wyklucza tego, że każdy wysiłek był – właśnie wysiłkiem. I dalej wyobraża sobie p. Stern, że owe

kanonizowane typy czy przenośnie zostają oddane do użytku ogólnego dopóty, dopóki nie zostanie wyczerpana z nich cała masa ich możliwości⁷¹³.

To śmieszne! Tak mówi pionier? Tak wyobraża sobie przebieg nowej epoki literackiej? Ktoś coś wymyślił, a inni na tym pasowały? Oto mimowolne wyznanie. Lecz może teraz ja sam przerabiam tapira na ostrygę? Może się p. Stern zagalopował?

Główna różnica między mną a p. Sternem polega na tym: on uważa dopiero za ramy do zasług to, co ja uważam już za zasługę. Nie zataję tu pewnej okoliczności, która jest korzystną dla p. Sterna. Oto gdy chodzi o tworzenie szkół, kierunków, sposobów artystycznych (a nie dzieł i pomysłów konkretnych), otwarte jest pole także dla twórczości kombinacyjnej, formalnej. (Dotychczas zastanawiali się nad tym tylko muzycy). Np. swego czasu chciałem pisać

⁷¹¹ *En vogue* (fr.) – modny, w modzie.

⁷¹² Elfy, ondyny, goplany (Titania) – nimfy, rusałki postaci z różnych mitologii i utworów literackich.

⁷¹³ Por. A. Stern, *Emeryt merytoryzmu...*, s. 108 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 292). Cytat niedokładny.

nowele w formie scenariusza filmowego, tymczasem zrobił to już ktoś inny, gdybym teraz pisał, wyglądałoby to słusznie na plagiat, wykupno musiałoby być potężne. Sam pomysł formalny był dość bliski, poniekąd mechaniczny, ale moim zdaniem i on powinien być uszanowany jako pomysł (patrz „Skamander” nr 2, str. 125⁷¹⁴), nawet jeżeli przyjmiemy dwa rodzaje twórczości: intuicyjny i rozumowy. Tu jednak sprawa wkracza już w psychologię i filozofię. Oczywiście czas i tu odgrywa rolę. Gdy ta forma przez częste plagiowanie jej spospolituje się, jak forma dramatu, sonetu itd., wtenczas nie będę się wstydził jej użyć. Wstydził i – bał, bo plagiat jest tą „noblesse”, która „oblige”⁷¹⁵.

W podejrzeniach o plagiat między autorami współczesnymi jestem zwolennikiem ścisłego śledztwa, z aparatem świadków, listów, pamiętników, z rachunkiem prawdopodobieństwa itd. Lub czy może kto zna inny sposób? Gdy Żuławskiemu⁷¹⁶ zarzucano plagiat z Wellsa (morloki – narodek książycowy⁷¹⁷), obronił się tym, że Wellsa *Podróż w czasie* nie czytał. Zwykle wierzę autorom w takich wypadkach – wychodzą też wtedy na jaw inne ciekawe kombinacje twórcze. Ostateczną instancją może tu być tylko własne sumienie autora.

⁷¹⁴ K. Irzykowski, *Programofobia*, „Skamander” 1920, z. 2, s. 123–126.

⁷¹⁵ *Noblesse oblige* (fr.) – szlachectwo zobowiązuje – maksyma po raz pierwszy użyta przez francuskiego pisarza, księcia Pierre’a Marca Gastona de Lévis w *Maksymach i refleksjach*. Koncept ten wyraża nieformalne zobowiązania szlachty wobec społeczeństwa, takie jak godne jego reprezentowanie.

⁷¹⁶ Jerzy Żuławski (1874–1915) – polski filozof, pisarz, poeta i dramaturg. Wraz z Władysławem Umińskim i Antonim Langem jeden z prekursorów polskiej literatury fantastycznonaukowej. Autor m.in. *Trylogii książycowej*.

⁷¹⁷ Morloki to hominidy zamieszkujące podziemia w powieści *Wehikuł czasu*.

Lecz są także inne plagiaty, przy których nie ma poszkodowanego, i o te właśnie tutaj najbardziej mi chodzi. Wiadomo, że bez skojarzeń z twórczością poprzedników żadna twórczość nowa obejść się nie może, pogłos jest podstawą wrażeń estetycznych. Więc jeżeli mówię o plagiacie, mam na myśli specyficznie jadowity procent niemoralności duchowej, zawarty w pewnych wpływach, zależnościach, nawiązaniach. Problem plagiatu jest problemem rangi i kultury autora jednego lub nawet całych kierunków i okresów piśmiennictwa. Jakie są – między innymi – sprawdziany tak pojętego plagiatu?

1) Gdy się korzysta z pomysłu nieznanego tej publiczności dla blichtru⁷¹⁸ – zamilczając lub nie dość szczerze podkreślając: my się wzorujemy, myśmy tego nie wymyślili itp. To trudno robić w dopisku do utworów, ale gdy się ma do dyspozycji własne czasopisma, to już jakoś można. Czy tak się dzieje? Czy się kwituje? Nasi moderniści przyznają się wprawdzie, że są formistami, futurystami, ekspresjonistami itd., lecz zamiast czynić to w tonie: „niestety, na razie tak, nie możemy inaczej, lecz nad tym ubolewamy” – oni się tym pyszną, oni z tego musu kulturalnego robią specjalną cnotę i swoje naśladownictwo noszą na bakier jako oryginalność.

2) Gdy się mówi, że plagiat nic nie szkodzi, lub gdy kto różnymi manipulacjami filologicznymi stara się plagiat tak przedstawić, aby zeń wypruć to wszystko, co jest w nim „organiczne”.

3) Gdy się wprawdzie ma dobrą wolę i sumienie czyste, i nie popełnia się plagiatów subiektywnych, ale – obiektywnie, w oczach widza świadomego rzeczy – wywala się otwarte drzwi. Jest to kompromitujący brak kontroli nad własną twórczością, świadczy on o niższości umysłu. Gdy

⁷¹⁸ Blichtr – fałszywy przepych, pozorna świetność, zewnętrzny polor, tani efekt.

pod 1) i 2) mieliśmy do czynienia z bezwstydnym trawieniem publicznym, tutaj mamy trawienie naiwne.

4) Jeden z moich znajomych za główną poznakę plagiatu uważa to, że dzięki plagiatowi jednemu łatwo przychodzi to, do czego drugi potrzebował pracy i natchnienia, że staje się owym kolibrem, który wyleciał ponad orła. A więc np. „wykupno plagiatu” może się dokonać nie tylko przez połączenie elementu wziętego z nowymi elementami własnymi, lecz także wzięcie się w ów element wzięty, uczynienie go swoim, niejako przez zorganizowanie go na nowo. Jest sporo takich sławnych przykładów w literaturze. Dlatego rozumiem jeszcze takie usprawiedliwienie motywu murzyńskiego, jeżeli p. Jasieński zapewnia, że oto przejęliśmy się tak kulturą murzyńską, że musimy pisać o tych pomocnikach Koalicji⁷¹⁹. Ale p. Stern tego nie robi, on po prostu oświadcza: Murzyni są kanonizowani, Murzyni są w modzie, więc o nich piszemy! Ba, gromadzi nawet dowody na to, że Murzyni są w modzie! Ale to też się mści, bo prócz epatowania ci Murzyni w tej poezji innej racji bytu nie mają. Nie zaaklimatyzowano ich! Proszę tylko przeczytać *Palankiny* Słonimskiego⁷²⁰. Jeszcze gdy w „Pikadorze”⁷²¹ ten utwór słyszałem, byłem zdumiony, skąd ci Murzyni tam jakoś tak wypadli zza krzaka! Dlaczego autora zebrała naraz chętka sygnalizować powstanie Polski zwłaszcza Czarnym (?), Arabom i Chinkom, dziewczynkom spod Singapore! I nie tylko ja byłem zafrapowany. Nie byłem tak odczytany w zagranicznym murzynizmie jak p. Stern. Ale też tylko obce wzory są paszportem tych

⁷¹⁹ Koalicja – chodzi o trójporozumienie państw nazywane ententą (Wielka Brytania, Francja, Rosja) w czasie I wojny światowej, do którego dołączyły m.in. Japonia, Włochy i Stany Zjednoczone. Por. s. 303, przyp. 644.

⁷²⁰ A. Słonimski, *Zielone palankiny*, „Pro Arte” 1919, z. 2, s. 17–19.

⁷²¹ Chodzi o kawiarnię artystyczną Pod Picadorem w Warszawie, znaną jako miejsce spotkań grupy poetyckiej Skamander.

„czarnych dryblasów” w Polsce – nie spolszczono ich, nie zeszterniono, nie zesłanimiono, nie wywatowano. Po cóż zaś pisać po polsku dla – Francuzów czy Anglików?

Nie, tych Murzynów to już p. Stern nie wybieli!

Przykład mój mógł być lepiej lub gorzej dobrany. Idzie mi o całą atmosferę. O to, że nie Majakowski naśladuje p. Sterna, lecz odwrotnie. O to, że gdyby jaki Rosjanin obeznany z współczesną twórczością swego narodu przyjechał do Polski i zechciał rozczytać się w utworach tutejszych, mógłby naszą Najmłodszą Polskę skompromitować przed światem.

Wiem i wiedziałem, że choć w pierwszej instancji mogę się zasłonić formalnościami – wypowiadałem tylko podejrzenia – w drugiej instancji nie mam racji: za szybko zgeneralizowałem zarzut, obraziłem całą Najmłodszą Polskę, popełniając czyn niepatriotyczny. Lecz w trzeciej, ostatniej instancji mam przecież rację, to czuję ja i to czujecie Wy. Nie przyznacie się – na to nie liczyłem, tego nie chciałem. Tylko część walki między nami, walki o oryginalność polską, może się rozegrać na łamach pism gościnnych, ujęta w dialektykę, ale o wiele ważniejsza część rozegra się niejawnie, w polskim sumieniu literackim, na dłuższej przestrzeni czasu. A co do przebiegu tej walki jestem dosyć spokojny.

PS Redakcji „Ponowy” składaam gorące podziękowanie za udzielenie mi miejsca, dzięki czemu nie tylko mogłem się obronić, lecz nadto wyprowadzić rzecz całą poza tę granicę, gdzie ona przestaje być osobistą i łączy się z kwestiami ogólnymi. Może niejeden widzi już, że bez tego miejsca byłbym zgubiony, o ile bym nie chciał – jako wyżeł – odszczeknąć się przeciwnikowi krótko, mocno, ale głupio. Jest to ze strony „Ponowy” niezwykle rozeznanie cudzej sytuacji duchowej, a dla mnie wielki zaszczyt.

Czytelnikowi zaś, który dotrwał do końca, nadaję order cierpliwości I klasy.

Stanisław Ignacy Witkiewicz⁷²²

O skutkach działalności naszych futurystów

[...] ⁷²³ Twórczość musi być szczerą – to jest po prostu truizm. „Ale jak odróżnić pracę szczerą od nieszczerą?” spytają nas znawcy. Nie ma na to sposobu – zarzut nieszczerości nie da się odeprzeć. Może Gauguin był nawet nieszczerzy, mimo że umarł z głodu, może po śmierci chciał wyzyskiwać nieszczęśliwą, obrabowaną z kryteriów publiczność? A może by tak wymagać słowa honoru od twórców albo publicznej przysięgi? Ale któż zdoła dowieść, że nie przysięgli oni, że tak powiem nieeuklidesowo? Tortury? I to nie – wiadomo, że na torturach ludzie mogą być zupełnie nieszczerzy z obawy przed bólem. Nie ma wyjścia z tego problemu, a trzeba zaznaczyć, że jest on wynalazkiem bardzo niedawnym. Wyjaśniłem już na innym miejscu ⁷²⁴, dlaczego w naszych czasach, na tle „nienasycenia formą” i artystycznego zblazowania możliwym jest istnienie pewnego typu ludzi, dawniej prawie że nieznanego: „szakali” Sztuki, zimnych imitatorów, ludzi

⁷²² Biogram autora – zob. s. 255, przyp. 494.

⁷²³ Opuszczono fragmenty niewiążące się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

⁷²⁴ *Nowe formy w malarstwie i Szkice estetyczne* [przyp. – S.I.W.]. Pierwsza praca Witkiewicza, której pełny tytuł brzmi: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, ukazała się w Warszawie w 1919 roku, a druga w Krakowie w 1922 roku.

wymysławiających style i „sposoby”, biznesmenów w sferze twórczości, fałszerzy nowych wartości, artystycznych alfonsów⁷²⁵.

(Dodaję zaraz, że nie mam tu na myśli naszych prawdziwych futurystów: Jasieńskiego, Sterna, Wata, Młodożeńca⁷²⁶ i Czyżewskiego, których cenę w ogóle jako artystów z punktu widzenia Czystej Formy, tylko twierdzą i postaram się to udowodnić, że są na złej drodze w stosunku do siebie i że mają wpływ fatalny na innych przez swoje fałszywe teorie i metody.)

Na istnienie wyżej wymienionych typów w Sztuce nic poradzić nie można. Wskutek mnogości i różnorodności zjawisk, nieznaności źródeł danej twórczości (np. Picassa i Légera⁷²⁷ w stosunku do domorosłych kubistów) może zdarzyć się wypadek, że będziemy „nabrani”, że może się nam istotnie podobać rzecz zrobiona zręcznie przez sprytnego biznesmena, a nie artystę, że będziemy podziwiać czyjaś podrobioną indywidualność. Można tylko wierzyć, że rzecz taka będzie się nam podobać niedługo, że, uważnie ją studiując, znajdziemy istotę, którą będzie blaga, i że rzecz ta nie zostanie ostatecznie w historii Sztuki. Ale twierdzić tak na pewno nie można. W istocie artystycznej twórczości tkwi pewien tragizm: musi ona upaść w ciągu społecznego rozwoju – jest to prawda tkwiąca w samym pojęciu Piękna i rzeczy artystycznie pięknej jako indywidualnego wytworu, dla oceny którego nie ma obiektywnego sprawdzianu. Jakkolwiek dotąd szczerść w twórczości artystycznej odegrywa dużą

⁷²⁵ Alfons – mężczyzna żyjący z cudzej prostytutki, tu: czerpiący korzyści z cudzej twórczości.

⁷²⁶ Stanisław Młodożeniec (1895–1959) – poeta, współtwórca futuryzmu.

⁷²⁷ Joseph Fernand Henri Léger (1881–1955) – francuski malarz związany z kubizmem, grafik, rzeźbiarz, artysta ceramik i reżyser filmowy.

jeszcze rolę, może przyjść czas, że skielbasi się wszystko definitywnie i nikt, nawet jakiś Grzymała-Siedlecki przyszłości, nie odróżni dzieła Sztuki od plugawego podrobienia. Sztuka się skończy, a szczęśliwi, zmechanizowani ludzie przyszłości, na tle wygaśnięcia metafizycznych uczuć, płynących z poczucia jedności osobowości, przestaną jej potrzebować. Chodzi o to, aby procesu tego nie przyspieszać, tylko o ile można pohamować. W tym kierunku zwrócona jest też moja praca.

W inną stronę zwrócone są wysiłki naszych futurystów. Bez wątpienia są to ludzie o bardzo wielkich talentach, ludzie w istocie szczerzy i pełni zapału. Ale wskutek tego, że nie przemyśleli dobrze swoich idei i wzięli się do teorii, i że społeczne ich idee są w sprzeczności z ich artystycznym instynktem, jako też dlatego, że mają bądź co bądź chęć zdobycia łatwej popularności (co nie jest jednak dotąd istotą ich twórczości, o co oskarża ich Perzyński⁷²⁸), jest obawa, że zejda oni na manowce, a skutki ich działalności mogą być fatalne dla Sztuki Polskiej, co już w tak krótkim czasie zdołało się uwidocznic. Jeśli dopuscimy raz w programie dazność do popularności i chęć zwrócenia na siebie uwagi, jest niebezpieczeństwo, że wcisnie się za nami przez tę szparę błaga, a raz znalazłszy się wewnątrz tej sfery, która dla wszystkich idei ubocznych musi być zamknięta, oprócz dla idei stwarzania dzieł formalnych, może zrobić tam straszne spustoszenie, mimo że początkowo trudno je nawet będzie wykryć. W pęku rozchodzących się linii bliżej ku środkowi różnice kierunków mogą być małe, na dalszych dystansach mogą stać się olbrzymie. Wiem, że futuryści zlekceważą na pewno sygnał: „niebezpieczeństwo”, postawiony koło ich toru,

⁷²⁸ Włodzimierz Perzyński (1877–1930) – dramatopisarz, poeta, powieściopisarz i nowelista, krytyk filmowy, felietonista. Nie udało się ustalić, o jaki tekst Perzyńskiego chodzi.

po którym pędzą z zawrotną szybkością, tym niemniej uważam za swój obowiązek wypowiedzieć się w tej materii do końca.

O ile teoria Czystej Formy wydaje się wielu ludziom niebezpieczna (nic na to poradzić nie można), o tyle stokroć niebezpieczniejsza jest teoria „realistycznego non-sensu”, wykluczająca formalne Piękno ze sfery Sztuki. Cóż z tej biednej Sztuki ostatecznie pozostanie? Zasada „rozpłynięcia się indywiduum” (o ile ją na serio traktować można), programowe dążenie do awantur, skandali, epatowania i szokowania i skądinąd może szlachetne, lecz nieosiągalne bez potwornych klęsk, dążenia społeczne, wciągnięte w program artystycznego działania, muszą doprowadzić do wstrętnej kokieterii tłumów i płaszczenia się przed brakiem kultury, zamiast do chęci dociągnięcia mas do swego poziomu, o co nieświadomie każdemu prawdziwemu artyście chodzi.

Rzeczowa dyskusja z naszymi futurystami jest trudna, ponieważ: a) nie wiadomo, czy na serio traktują swoją teorię, b) ponieważ nie jest ona dokładnie sformułowana, c) ponieważ zdaje się być mętna w swojej istocie i d) ponieważ formy ich, z towarzyskiego punktu widzenia, są niemożliwe. A zresztą już największa „teoretyczna” siła futuryzmu, proteuszowy Anatol Stern, pomyka chyłkiem ku „Skamandrowi”, już w tymże samym „Skamandrze” *Nuż w bżuhu* scharakteryzowany jest jako afera czysto finansowa i niepoważna. Czy można mimo ich talentów mieć zaufanie do ludzi, którzy epatowanie uważają za jeden z punktów programu, którzy zależnie od pisma, w którym piszą, zmieniają się nie do poznania i pozwalają na to, że ich niedawne przedsięwzięcie tłumaczone jest potrzebą finansową? Sam zarabiałem pieniądze, robiąc rysunki z fotografii lub tzw. wylizane portrety, ale to jest inna sprawa. Nie ogłaszałem manifestów o istotności fotograficznej wylizanych portretów, traktując tę sprawę jak

rąbanie drzewa lub noszenie pakunków w porcie. Różnego gatunku bywają kompromisy. Ale u nas za kompromis uważa się np. powolny rozwój artystyczny od życia w kierunku Czystej Formy (Emil Breiter⁷²⁹ w stosunku do mojej sztuki teatralnej⁷³⁰).

Czego dokonali dotąd futurysty? Oto ich wydawnictwa są na coraz niższym poziomie co do tonu, napaści coraz bardziej trącą ordynarnym paszkwilem, a wiersze są coraz gorsze jako Czysta Forma. Coraz bardziej wrzask i ryk zastępuje treść ideową, a ohydny naturalistyczny nonsens coraz więcej wypiera Czystą Formę, której mimo swych teorii nie zdołali zgłębić w pierwszych swych utworach. W *Nożu w bżuhu* jedynie wiersz Wata stoi na poziomie dawnej ich twórczości. Reszta to imitacje rosyjskich, niemieckich i francuskich futurystów i dadaistów i coraz wyraźniej wyzierająca pustka, przykryta nieświadomym udawaniem przed samym sobą, na tle zupełnego wyczerpania. A skutki dookoła – jeszcze okropniejsze.

Futurysty nie uznają w Sztuce Formy, dadaści niemieccy nie uznają Sztuki w ogóle. „Dada muss man erleben”⁷³¹, pisze jeden z ich przywódców. Ale po tym „Erlebnisie” koniec wszelkiej twórczości. Ryk zwierzęcia, zmieszany ze skrzeczeniem pragmatysty, który wie-

⁷²⁹ Emil Breiter (1886–1943) – prawnik, adwokat, publicysta, krytyk teatralny.

⁷³⁰ Chodzi o sztukę Witkacego *Pragmatysty*, wystawioną w 1921 roku. Jej premiera wywołała ogromne poruszenie oraz oburzenie krytyków i publiczności. Breiter był autorem jednej z recenzji pt. *Warszawskie listy teatralne. Eksperymentalny teatr „Elsynor”. Stanisława Witkiewicza „Pragmatysty”, „Głos Polski”* z 4.01.1922, s. 4.

⁷³¹ „Dada muss man erleben” (niem.) – „Dada musisz doświadczyć” (R. Huelsenbeck, *Einleitung*, w: *Dada Almanach*, red. R. Huelsenbeck, Berlin 1920, s. 4, https://monoskop.org/images/7/73/Huelsenbeck_Richard_ed_Dada_Almanach.pdf [dostęp: 4.11.2023]).

rzy w to, że Prawda to użyteczność, i gotów uznać każdy nonsens za Objawienie, byleby to było zgodne z przeciętną wartością społeczną w danej epoce. Określiłbym to jako wygryzanie samemu sobie „metafizycznego pępka”⁷³². A więc jakie działanie jest tej twórczości i jakie postępy zrobiła „futuryzacja” życia i sztuki? Jedynym działaniem jest to, że cała masa ludzi, zobaczywszy, jak łatwo jest robić sensację i pieniądze, wydając pisma podobne do futurystów, i to ludzi bez talentu, zaczęła produkować podobne wydawnictwa. Warszawa jest obecnie zasypana przeróżnymi świstkami, w których nieutalentowani epigonowie Sternów i Jasieńskich wypuszczają smrodliwe gazy i ohydnie woniejące ciecze. A publiczność, która nigdy na wysokim estetycznym poziomie nie stała, czyta to wszystko z zapałem godnym czegoś lepszego, jako wyraz Nowej Sztuki, którą się w ten sposób dyskredytuje ze szczętem.

Za to jest bardzo szykownym mieć w dwudziestym roku życia swoich epigonów. Przeciętny obywatel nie odróżnia dziś Sterna od takiego, prawdziwego czy udanego, jego „nieistotnego odpadku”. Zrobiła się zupełna kiszka pasztetowa. Publiczność, która nie ma czasu na czytanie rzeczy poważnych, wchłania w siebie całą tę ohydę i traci resztki smaku, o ile je posiadała. Zdaje się, że sami prawdziwi futuryści zaczynają być przerażeni własnym ich dziełem, a główny ich przywódca, Stern, „uklasycznia się” na gwałt, gotując się do nowej transformacji. Oby była ona szczerą i istotną, tego tylko można mu życzyć, dlatego, że szkoda prawdziwego talentu na tarzanie się w nieczystościach dla zdobycia fałszywej, taniej popularności. Ale to są ludzie młodzi – mają jeszcze masę czasu przed sobą i tysiące dróg do wybrnięcia z fatalnej matni, w jaką

⁷³² Patrz: *Tumor Mózgowicz* [przyp. – S.I.W.]. Dramat Witkiewicza został wydany w 1921 roku.

chwilowo się uwikłali. Nierównie okropniejszym jest dla mnie przystąpienie do tego „interesu” nestora polskiego *formizmu* w malarstwie, Tytusa Czyżewskiego, świetnego w poprzednich swych utworach poety, na którego zabójczy wpływ zaczął wywierać obecnie dadaizm. Jeszcze dadaizm francuski ze swoją teorią *l'art abstrait*⁷³³ ma rację bytu, jakkolwiek już niektóre jego wytwory zaczynają przechodzić w zupełny aformizm, ale dadaizm niemiecki, jako negacja Sztuki, jest czymś wprost potwornym.

Jest jeszcze jedna kwestia bardzo istotna, a mianowicie problem wymyślania środków artystycznych niezależnie od zamierzonych lub będących w procesie powstawania dzieł rzeczywistych. Jest to dziś cechą wielu artystów i według mnie tkwi w tym poważnie niebezpieczeństwo sztucznego przyspieszania procesu artystycznego zblazowania, który i w sposób zupełnie naturalny postępowałby ze wzrastającą szybkością. Pewien niezwykle inteligentny człowiek zrobił mi zarzut, że moje sztuki teatralne są zupełnie zwykłe, i twierdził, że ciekawym byłoby puszczenie na scenę zupełnie nieokreślonych przedmiotów, mówiących kompletnie bez sensu, tak jak mówi A. Wat w swoich *namopanikach*. Jest to przykład koncepcji ujęcia formy i materiału sztuki bez jej skomponowania rzeczywistego, powstałego bezpośrednio, razem z charakterem składających ją elementów. Środki estetyczne muszą się znaleźć na tle koncepcji formalnej, projektu rzeczywistego dzieła, które ma się stworzyć, a nie na odwrót, koncepcja formalna ma powstawać jako pretekst do zastosowania pewnych pomysłów (co do ogólnego charakteru sztuki, jak w wypadku poprzednim) lub do użycia jakiegoś efektu częściowego, zawieszonego jakby w próżni i nie należącego do pewnej, choćby mglisto zarysowanej całości. Istotny proces powstawania dzieł Sztuki jest od ogólnego

⁷³³ *L'art abstrait* (fr.) – sztuka abstrakcyjna.

zarysu w kierunku opracowania szczegółów, a nie na odwrót. Nie można według mnie wyprzedzać samego siebie w artystycznym rozwoju, tworząc styl, ujęcie formy lub nowe rodzaje poszczególnych efektów przed stworzeniem dzieła. Istotnym będzie tylko, to co powstanie w związku z formującą się koncepcją ogólną. Biorąc przykład ze sfery malarstwa, byłby to np. wypadek, w którym artysta malujący przypuścmy do 15 lipca 1921 r. figury oddzielne dekoracyjnie konturami, powiedział sobie: „od jutra dosyć – zaczynam robić przecinające się linie, a kolory składać z czerwonych, żółtych i niebieskich trójkątów”. „Nienasycenie formą” zaczyna być w naszej epoce coraz bardziej intelektualne i to jest jedno ze „szlachetniejszych”, że tak powiem, niebezpieczeństw Nowej Sztuki. Ale jeśli się dopuści jako część programu *ś w i a d o m e* epatowanie publiczności przy pomocy „realistycznego nonsensu”, to niebezpieczeństwo wyżej wspomniane może stać się mniej „szlachetne” i zamienić się na tak jadowitą blagę, że może nie być już z niej powrotu i artysta może się zakłamać na śmierć – oczywiście mam tu na myśli „śmierć artystyczną”. Sądzę, że to grozi naszym futurystom, o ile nie zatrzymają się na brzegu przepaści, która ich ku sobie ciągnie.

Proszę wybaczyć trochę zwierzeń osobistych. W lecie w r. 1921 wpadł mi w ręce numer *Pam-Bam*⁷³⁴. Muszę się przyznać, że sam wpadłem w rozpacz. Nie wiem, czy to było pisane na serio, czy „na farsę”, i w tym jest cała okropność tej rzeczy. Przyjdzie czas, że nie będzie wiadomym, co jest Prawda, a co Fałsz, co jest wynikiem artystycznej konieczności, a co przypadkiem czysto mechanicznym, lub co gorsza – świadomą blagą. Taki jest fatalny, nieunikniony los Sztuki w społecznym rozwoju ludzkości. Ale o ile np. Francuzi w malarstwie i literaturze,

⁷³⁴ Por. Czyk-czyk, *Pam-Bam*. 3-cia jednodniówka najmłodszych futurystów polskich, red. K. Brzeski, Warszawa 1921.

a Niemcy zdaje się tylko w literaturze stworzyli zupełnie nowe rzeczy w formalnych wymiarach, o tyle my, Polacy, jesteśmy w daleko gorszym położeniu. U nas dopiero co zaczęło się przewyciężenie realizmu, a Sztuka Formalna jest jeszcze w zarodku i na te pierwsze początki, bez istotnej potrzeby, wynikającej z istotnego zblazowania, wali się lawina sztucznego „nienasycenia formą”, a co gorsze – nonsensu samego w sobie i przypadku, a trop w trop biegnie za tym okropne widmo Błagi, przez wielkie B. I wydał mi się bardzo bliskim ten czas, w którym istotna praca naprawdę nic nie będzie warta i wyniki długoletnich wysiłków w kierunku stworzenia rzeczy pięknych przez ludzi szczerych nie dadzą się odróżnić od destruktywnej roboty szakali dadaizmu i świadomych blagierów.

Wtedy to wydaliśmy we trzech: Tadeusz Langier, Tymon Niesiołowski i ja jednodniówkę *Papierak lakmusowy*⁷³⁵, organ „piurblagistów”, jako antydot przeciw tamtym zjawiskom, *memento*⁷³⁶ dla zabłąkanych na manowce artystów i ostrzeżenie publiczności. Przy tym samym programem otwartej blagi chcieliśmy zdystansować wszelkie możliwe w tym kierunku „poczynania” (ohydne słowo). Nie była to afera finansowa jak *Nuż w bzuhu* według „Skamandra”, ponieważ ewentualny dochód miał pójść na wydanie nowego, jeszcze silniejszego numeru lub na cele dobroczynne. Ale rzecz ta utonęła w powodzi nowych świstków w rodzaju *Pam-Bam*, z których nie wiadomo, które są blagą, a które Prawdą. Lepiej by to świadczyło o smaku nowego pokolenia artystów, aby to nie był wypadek ostatni. Smutnym jest dla mnie fakt, że

⁷³⁵ M. Duchañski-Błaga [S.I. Witkiewicz, T. Langier, T. Niesiołowski], *Papierak lakmusowy. Najnowsza artystyczna nowalia. !!Piurblagizm!! Teoria czystej blagi. Najlepsze utwory piurblagistów*, Zakopane 1921 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 255–263).

⁷³⁶ *Memento* (łac.) – przypomnienie, ostrzeżenie, przestroga.

tak poważny uczony i artysta jak Leon Chwistek dał swoją pracę teoretyczną do *Noża w bzuhu* i pozwolił drukować swoje myśli i nazwisko potworną ortografią tego „organu”, przy czym ma tę satysfakcję, że jest protekcjonalnie klepany po plecach jako filozof przez zdolnego, ale fatalnie zabłąkanego poetę Anatola Sterna. Zaznaczam, że w *Papierku lakmusowym* nie kpiłem z idei Chwistka, których poważną krytykę podałem na innym miejscu (*Szkice estetyczne*), tylko ze stosunku futurystów do jego idei, których zdają się oni nie rozumieć dokładnie.

„Am Bam – powiadam wam”, jak rzekł kiedyś Tytus Czyżewski w swoich jeszcze doskonałych „wizjach elektrycznych”⁷³⁷, ratujcie siebie, póki czas i ratujcie Sztukę Polską od przedwczesnego, samobójczego upadku.

Każdy, który zrozumie dobrze moją teorię, pojmie, że to, co tu piszę, nie jest cofnięciem się z zajmowanego przeze mnie stanowiska, tylko jego prostą konsekwencją.

4/II 1922

⁷³⁷ Fragment w wierszu brzmi: „Mechanika Duch am bam / Powiadam Wam” (T. Czyżewski, *Wizja III. Elektryczny świat*, w tomie: *Zielone oko. Elektryczne wizje. Poezje formistyczne*, Kraków 1920, s. 69).

Stefan Żeromski⁷³⁸

Snobizm i postęp

[...] ⁷³⁹ Zjawisko takie jak snobizm polski w ostatnim okresie niewoli nie było skutkiem jednego jakiegoś powodu, lecz zależało od spraw głęboko ukrytych. Nadto sama istota wartości pierwotnych, wśród nacisku zjawisk uległa tak wielkim przekształceniom, bieda istnienia tak wyżyła i przekręciła na nice ⁷⁴⁰ wszystko dostojęństwo rodowe, nastąpiło tak wielkie zniekształcenie dawnej zasadniczej iścizny, iż rozsegregowanie wartości byłoby sprawą nie do wykonania. Niegdyś Wacław z Potoka Potocki ⁷⁴¹ narzekał:

Nikt do nas, my na wszystkie posyłamy światy
Po trunki, po korzenie, szkiełka i bławaty.
W tym kmiotków naszych poty, w tym ich toną prace
Kuchnie żółci i winem oblewać pałace⁷⁴².

⁷³⁸ Biogram autora – zob. s. 176, przyp. 228.

⁷³⁹ Opuszczono fragmenty niewiążące się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

⁷⁴⁰ Na nice – dawn. na lewą stronę.

⁷⁴¹ Wacław z Potoka Potocki (1621–1696) – jeden z głównych twórców barokowych w Polsce, poeta, epik, satyryk i moralista.

⁷⁴² *Transakcja wojny chocimskiej* – epos autorstwa Wacława Potockiego, publikowany także pod tytułem *Wojna chocimska*. W okresie staropolskim znany w wersji rękopiśmiennej (w dwóch redakcjach: z 1670 i 1675 roku), pierwsze wydanie z 1850 roku.

Potężny czterowiersz, w którym ujęte są wielowiekowe dzieje polskiego naśladownictwa, niedołęstwa, snobizmu. Gorzej osądza Polskę poeta okresu walki, gdy wprost mówi:

Pawiem narodów byłeś i papugą,
A teraz jesteś służebnicą cudzą⁷⁴³.

Ten wyrok, bezwzględny i ryczałtowy na wszystko, nie widzi nic prócz pawio-papugizmu na przestrzeni dziejów. Pisarz angielski dostrzega te same wady w Anglii. Co prawda snobizm angielski nosi cechy indywidualne, angielskie. Tam się narodził i kwitnie. Nasz jest przede wszystkim cudzoziemszczyzną, naśladownictwem obcości, naleciałością przywiezioną z zagranicy. [...]

Dzieło potomnych nie może być co do wartości i jakości wykonania żadną miarą niższe od dzieła przodków. Może być zupełnie inne co do formy, lecz musi sięgać miary najwyższej, już osiągniętej przez tamtych. Poezja jest emanacją ducha w jednostce nadzwyczajnie uzdolnionej, odrębnej, innej od pobratymców, niepodobnej co do intelektu i uczuć do nikogo, aczkolwiek bardzo często odzwierciedlającej intelekt i uczucia ogromnej rzeszy bliźnich, a nieraz – całej ludzkości. Poeta jest samotny, jak samotnym jest plemienny wódz, podejmujący wbrew wszystkim walkę z najeźdźcą. Uczucia jego wywodzą się z uczuć tłumu, gdyż jest człowiekiem, lecz w nim jednym skupione są uczucia wszystkiego tłumu. [...]

I w naszym świecie ktoś na początku „wdarł się na skałę pięknej Kaliopy, gdzie dotychczas nie było śladu polskiej stopy”⁷⁴⁴. Ktoś inny wtargnął wyżej, bo idąc po

⁷⁴³ *Grób Agamemnona* – wiersz Juliusza Słowackiego, napisany w Paryżu w 1839 roku, wydany w 1840 roku.

⁷⁴⁴ „I wdarłem się na skałę pięknej Kaliopy, / Gdzie dotychczas nie było znaku polskiej stopy” (J. Kochanowski, *Przedmowa do*

promieniach uczucia, usiłował dotrzeć tam, „gdzie graniczą Stwórca i natura”⁷⁴⁵. Środki artystyczne tych pionierów w krainie ducha, stosowane w zakresie sztuki pisarskiej zwanej literaturą, przeminęły w czasie i zastąpione zostały przez środki inne. Lecz dzieło ich, wszczęte w obrębie ducha, ukształtowane z mowy pospolitej pewnych okolic, z miazgi jednej gwary, przekształcone na płynną, a zawsze tę samą rzekę słów, połączeń, zwrotów, przenośni – zostało na wieki, równorzędne do mowy pospolitej całego narodu. [...]

Nie chciałbym, na skutek przytoczenia tych ubocznych szczegółów, popaść w podejrzenie, iż popycham dzieła sztuki w jakąkolwiek, choćby najwznioślejszą służbę, narzucam im cele narodowe lub społeczne. Sztuka pisarska, podobnie jak wszystkie jej siostrzyce – a muzyka najwyraźniej i najbezwzględniej – nie ma, nie może i nie powinna służyć jako środek do jakiegokolwiek celu, okrom⁷⁴⁶ swego własnego. Sztuka pisarska powinna być niejako kołem zamkniętym, które swe sprawy jedynie wewnątrz swego obwodu zamyka. Lecz jako dzieło w ludzkim duchu poczęte i dla ludzi przeznaczone, z chwilą, gdy artysta ogłasza sprawę kołem zamkniętym otoczoną, czyli żąda współudziału innych ludzi w jego wzruszeniu i trudzie artystycznym, a nadto, skoro dzieło sztuki, mocą i umiejętnością wielu rąk ludzkich i sposobami uspołecznienia pracy podane zostało do poznania i rozpowszechnienia wśród ich ciżby, staje się objawem, wytworem i czynnikiem społecznym.

Psalterza Dawidów, w: *idem, Dzieła polskie*, t. 1, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1969, s. 322).

⁷⁴⁵ A. Mickiewicz, *Wielka Improwizacja w cz. III Dziadów* – dramacie romantycznym napisanym w Dreźnie w 1832 roku.

⁷⁴⁶ Okrom – dawn. oprócz, z wyjątkiem.

Temuż losowi ulega, gdyż ulegać musi, produkcja literacka, nie licząca się z żadnymi względami, narodowymi, społecznymi, wychowawczymi, a nawet z zasadami gramatyki, logiki i estetyki, jak na przykład *Nuż w bżuhu*, albo *Pieśń o głodzie* Brunona Jasieńskiego. Widziałem ubiegłej zimy, jak handlarka gazet sprzedawała czasopismo *Nuż w bżuhu* młodzieży robotniczej i rzemieślniczej, wychodzącej w niedzielę z fabrycznej niziny Powiśla Warszawy na słońce Nowego Świata, ażeby zachwycić coś nie tylko z zabawy, lecz i ze zdobyczy wyższej cywilizacji. Młodzieńcy ci nabywali skwapliwie za swój grosz niełatwo zapracowany wytwór ducha młodzieży wykwintnej, intelektu Polski wskrzeszonej, i karmili nim swe spragnione dusze. A więc *Nuż w bżuhu*, pismo ulotne grona pisarzy, jest też sprawą publiczną. Artyści skupieni około tego pisma oraz innych organów tego samego kierunku mają już naśladowców w szkołach odradzającej się Polski. W wyższych klasach gimnazjalnych, zarówno męskich, jak żeńskich, według skarg nauczycieli i nauczycielek, uczniowie i uczennice nie chcą pisać wypracowań stosownie do zasad ustalonej gramatyki, poczytują bowiem owe stare zasady za przesady i więzy, niegodne zachowania i przestrzegania. A więc sprawy czysto literackie mają swe odbicie w rzeczy tak ważnej jak sztuka narodowa poprawnego pisania aktów rejentalnych, listów kupieckich i pozwów sądowych.

Mam świadomość, iż pisząc te słowa, ściągam na siebie podejrzenie, jakobym nastawał na wolność ruchów, usiłowań i poczynañ artystów słowa, zowiących się futurystami czy inaczej. Nic podobnego! Istotna sztuka jest wiekuistym nowatorstwem, funkcją nieustającego nigdy postępu, więc szczerzy przyjaciel sztuki i wyznawca postępu nie może być przeciwnikiem najbardziej dziwnego nowatorstwa. W danej sprawie idzie zupełnie o co innego: o rozważanie bez snobizmu, bez schlebiana komukolwiek,

według najgłębszego przekonania, czy w narzucającym się objawie nowatorstwa tkwi postęp rzetelny – *nobilitas*⁷⁴⁷ ducha, odskok od rzeczy starych, zjałowiałych, znanych już, jednolitych, w świat zupełnie nieznaną, nowy, w sferę zjawisk wielorakich, z jednolitości przetworzonych – czy też mamy do czynienia z postępem niższego, drugiego rzędu, ze zwykłym, starym znajomym *sine nobilitate*⁷⁴⁸ snobizmem.

Zjawisko w sferze sztuki, noszące nazwę futuryzmu, narodziło się we Włoszech. Futuryzm jest to „sposób” włoski, naturalny wykwit stanu rzeczy w tym kraju, w latach, poprzedzających wielką wojnę. Zaczęło się we Florencji. Pewna grupa artystów i pisarzy, wychowana pod cieniem drzwi Ghibertiego⁷⁴⁹, niejako w objęciach Donatella⁷⁵⁰, Verrocchia⁷⁵¹, Michała Anioła⁷⁵² i Leonarda da Vinci⁷⁵³, znudziła się do cna nie twórczością, lecz kultem tych starych majstrów, widokiem niewolniczego kopiowania i omawiania ich dzieł, a znając owo drugie królestwo Włoch od samego dzieciństwa, pokonała je w sobie podczas furii młodocianych na własną rękę miłowań. Znudziła się również widokiem pochodów Nie-

⁷⁴⁷ *Nobilitas* (łac.) – rzymskie uosobienie szlachectwa i doskonałości pochodzenia, elita polityczna, szlachta.

⁷⁴⁸ *Sine nobilitate* (łac.) – bez szlachetności.

⁷⁴⁹ Lorenzo Ghiberti (1378–1455) – florencki rzeźbiarz, złotnik i architekt, a także teoretyk sztuki.

⁷⁵⁰ Donatello, właśc. Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386–1466) – rzeźbiarz włoskiego renesansu.

⁷⁵¹ Andrea del Verrocchio (1435–1488) – włoski rzeźbiarz, malarz i złotnik renesansowy.

⁷⁵² Michał Anioł, właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475–1564) – włoski rzeźbiarz, malarz, poeta i architekt epoki odrodzenia.

⁷⁵³ Leonardo da Vinci (1452–1519) – włoski renesansowy artysta i uczonek: malarz, rzeźbiarz, architekt, inżynier odkrywca, matematyk, anatom, wynalazca, geolog, filozof, muzyk, pisarz.

mek, Angielek i wszelakich innych poprzez Bargello⁷⁵⁴, Or San Michele⁷⁵⁵, Pitti⁷⁵⁶ i Uffizi⁷⁵⁷. Byli to również młodzi Włosi, synowie płomiennej żądzy wydarcia wrogowi ziemi jeszcze nieodkupionej, zwanej tam *terra irredenta*⁷⁵⁸. Przyszli tedy naturalną uczuć koleją do uwielbienia siły potęg nowoczesnego rozwoju w fabrykach państwa, do koncepcji nie tylko terytorialnej, lecz i duchowej agresji i ekspansji. Pierwszą zasadą tej młodej falangi artystów było hasło, godne zaiste, żeby je złotymi wyrzyc zgłoskami: „Il faut mépriser toutes les formes d’imitation et glorifier toutes les formes d’originalité”⁷⁵⁹. Twierdzili oni, iż „odwaga, zuchwalstwo, bunt będą pierwiastkami istotnymi ich poezji”⁷⁶⁰. Postanowili wynieść na czoło twórczości „ruch agresywny, gorączkową bezsenność, bieg wyścigowy, karkołomny skok, policzek i pięść”⁷⁶¹. Zamierzywszy

⁷⁵⁴ Palazzo del Bargello – pałac we Florencji z 1255 roku. W 1859 roku w pomieszczeniach pałacu umieszczono zbiory Muzeum Narodowego (Museo Nazionale del Bargello) wraz z bogatą kolekcją rzeźb renesansu.

⁷⁵⁵ Orsanmichele – nazwa kościoła we Florencji. Muzeum Orsanmichele jest miejscem wystawy oryginalnych rzeźb z kościoła Orsanmichele.

⁷⁵⁶ Palazzo Pitti – renesansowy pałac Pittich znajdujący się we Florencji, obecnie największy kompleks muzealny we Florencji.

⁷⁵⁷ Galeria Uffizi – galeria sztuki we Florencji, jedno z najstarszych muzeów w Europie.

⁷⁵⁸ *Terra irredenta* (wł.) – ziemia okupowana.

⁷⁵⁹ Gustave Coquiot, *Cubistes, Futuristes, Passeistes*. Paris 1914, str. 90 [przyp. – S.Ż]. „Il faut mépriser toutes les formes d’imitation et glorifier toutes les formes d’originalité” (fr.) – Musimy gardzić wszelkimi formami naśladownictwa i wychwalać wszelkie formy oryginalności.

⁷⁶⁰ „Il coraggio, l’audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia” (M. Marinetti *Manifesto del futurism* [*Manifest futuryzmu*, 20 lutego 1909], <https://www.gutenberg.org/files/28144/28144-h/28144-h.htm> [dostęp: 5.11.2023]).

⁷⁶¹ „Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l’insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno” (*ibidem*).

pokonać nie tylko w osobie, lecz i w pojęciu publiczności wpływ Carducciego⁷⁶², Pascoliego⁷⁶³, Fogazzara⁷⁶⁴, D'Annunzia⁷⁶⁵, a w estetyce i filozofii Benedetto Crocego, odrzucili doskonałą wytworność wiersza, a nawet samo zdanie, zastępując ją wierszem najzupełniej wolnym, oraz zdanie „barwą esencjonalną gołego rzeczownika”⁷⁶⁶. Nowa składnia miała polegać na rozstawieniu rzeczowników według tego, jak wrażenia powstają w wyobraźni artysty, z opuszczeniem przymiotników, zaimków i spójników, których pozostawienie, w ślad za mową powszechności, niweczyłoby dynamizm aktu twórczego. Słowo pozostaje, lecz jedynie w trybie bezokolicznym, gdyż tylko w tej formie może dać poczucie „ciągłości życia tudzież umożliwić intuicji postrzegającej pochwycenie elastyki zjawisk”⁷⁶⁷. Wszelka interpunkcja została zniesiona, natomiast wprowadzone znaki arytmetyczne dodawania, odejmowania, mnożenia, dzielenia, znak równania, a także nuty. Skoro jedynie intuicja stała się czynnikiem decydującym w procesie twórczym, musiała nastąpić pogarda dla sensu i kult myślowego nieporządku.

Wszelkie problemy psychologiczne zostały skasowane, a miały być zastąpione przez psychologię intuicyjną materii. Skoro zaś zasadniczą treścią materii jest wola,

⁷⁶² Giosuè Alessandro Giuseppe Carducci (1835–1907) – włoski poeta i historyk literatury. Przez swoich rodaków często był uznawany za twórcę narodowego i wieszczą zjednoczonych Włoch.

⁷⁶³ Giovanni Pascoli (1855–1912) – włoski poeta i filolog klasyczny.

⁷⁶⁴ Antonio Fogazzaro (1842–1911) – włoski powieściopisarz.

⁷⁶⁵ Gabriele Michele Raffaele Ugo D'Annunzio (1863–1938) – włoski poeta, dramaturg, prozaik oraz polityk.

⁷⁶⁶ „[...] sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale” (F. Marinetti *Manifesto tecnico della letteratura futurista* [*Manifest techniczny literatury futurystycznej*, 11 maja 1912], <https://www.gutenberg.org/files/28144/28144-h/28144-h.htm> [dostęp: 5.11.2023]).

⁷⁶⁷ „Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce” (*ibidem*).

odwaga i siła, należy tedy w dążeniu do odtworzenia tych potęg odrzucić „tradycyjalną ciężką składnię, zrośniętą z ziemią, bez rąk i skrzydeł”⁷⁶⁸ – jedynie na intelekcie opartą – i pokonawszy głuchą wrogość tradycyjalnego sposobu pisania, szukać kontaktu z wszechistnieniem. Za pomocą „dowolnej ortografii ekspresyjnej”⁷⁶⁹ reformatory futurystyczni mieli nadzieję wytworzenia tak dalece żywej i jasnej onomatopei, iż da im to możliwość wynurzenia w słowie istoty ciężaru lub zapachu przedmiotów, życia wewnętrznego maszyny w ruchu, rozmowy silników, biegu i świstu pociągów, turkotu fabryk, tętentu koni, wycia wichrów, łoskotu walących się drzew. Skondensowanie metafory dla ujęcia tak zwanych „węzłów myślowych”⁷⁷⁰ miało wytworzyć nowe „piękno szybkości”⁷⁷¹. Do tego celu zmierzała reforma druku, polegająca na wprowadzeniu wielkich i małych tudzież zabarwionych liter na tej samej stronicy, co miało podkreślać i uwydatniać siłę i znaczenie tekstu oraz geometryczne, kuliste lub dowolnie łamane kształty figur z czcionek, formą swą odzwierciedlające przedmioty, zdarzenia lub idee podsunięte do poznania w słowie.

[...]

Kierunek, reklamowany przed wojną z tak wielkim nakładem siły, znalazł naśladowców wszędzie – we Francji, w Niemczech i w Rosji, w Hiszpanii, a nawet w egzotycznej

⁷⁶⁸ „[...] saprà liberarsi dalla sintassi tradizionale, pesante, ristretta, attaccata al suolo, senza braccia e senza ali” (*ibidem*).

⁷⁶⁹ „Ortografia libera espressiva” (*ibidem*).

⁷⁷⁰ „I nodi di pensieri” (F. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* [Zniszczenie składni. Wyobrażenia bez drutu. Słowa na wolności, 11 maja 1913], <https://www.gutenberg.org/files/28144/28144-h/28144-h.htm> [dostęp: 24.11.2023]).

⁷⁷¹ „[...] la bellezza della velocità” (M. Marinetti *Manifesto del futurismo*).

Brazylii. We Francji wyznawcą futurystów włoskich był wysoce utalentowany poeta Kostrowicki⁷⁷², Polak z pochodzenia, który przybrał nazwisko Guillaume Apollinaire. Kostrowicki nie pisał swego przybranego nazwiska małą literą, zatrzymał również ustaloną pisownię francuską, odrzucał tylko znaki pisarskie, zaciemniając przez to swój styl i jasność nie tylko zdań, lecz i obrazów. [...]

Prąd futurystyczny, przewędrowawszy przez Niemcy, gdzie wydał kilka wartościowych dzieł w sferze dramatu (Hasenclever⁷⁷³), dotarł do Rosji i tu dopiero rozwinął skrzydła. [...] Zaatakowano, oczywiście, zasady gramatyki, ortografii, znaki pisarskie, prawa prozodii, samo znaczenie wyrazów, rzecz prosta, rozum, a wreszcie i samą poezję.

[...]

Utwory Władimira Majakowskiego, jak *Obłok w spodniach*, były tłumaczone na język polski przez Anatola Sterna i Juliana Tuwima, więc publiczność nasza ma o nich niejakię pojęcie. Lecz najistotniejsza twórczość tego poety, malująca się w „heroicznym, epicznym i satyrycznym obrazie naszej epoki”⁷⁷⁴ pt. *Misterium-Buffero* oraz poemacie pt. *Sto pięćdziesiąt milionów* dostępna jest tylko dla ustosunkowanych⁷⁷⁵. Jest to poezja rewolucji rosyjskiej,

⁷⁷² Guillaume Albert Vladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky, Guillaume Apollinaire (1880–1918) – francuski pisarz i krytyk sztuki polskiego pochodzenia. Jeden z głównych przedstawicieli francuskiej awangardy poetyckiej, przedstawiciel surrealizmu i pomysłodawca nazwy tego kierunku.

⁷⁷³ Walter Hasenclever (1890–1940) – niemiecki poeta i dramaturg, tworzący w stylu ekspresjonizmu.

⁷⁷⁴ W 1918 roku Majakowski napisał *Misterium-Buffero*, wielkie plakatowe widowisko, jak głosił podtytuł: „heroiczny, epicki i satyryczny obraz naszej epoki”.

⁷⁷⁵ Ustosunkowany – mający dobre stosunki z ludźmi wpływowymi.

ogłaszana drukiem przez Sowietoskoje Gosudarstwiennoję Izdatielstwo⁷⁷⁶. Streszczenie *Misterium-Buffo* zajęłoby zbyt wiele miejsca. Charakterystyczniejszy od owego misterium pod wieloma względami jest poemat *Sto pięćdziesiąt milionów*. Chodzi tu o przedstawienie ostatecznej walki, którą stacza żywioł buntu, upostaciowany w osobie gigantycznego Iwana rosyjskiego, z całą kulturą burżuazyjną. Uosobieniem kultury jest „Wilson”, rezydujący w Chicago. Do północnej Troi nadchodzi człowiek-koń i wdiera się w państwo Wilsona. Ten rozcina szablą Iwana, naładowanego buntem, i oto z rozciętego konia-człowieka wychodzą gubernie rosyjskie i kroczą na podbój ziemi, aż ów Wilson na popiół obrócony zostaje, gdyż „zadem swym chciał zdusić słońce”. Ulegają pogromowi religie, muzea, poeci. Przeszłość została rozwalona pospołu z całą jej kulturą.

Jest to poemat narodowy, odzwierciedlający znakomicie dynamizm dokonanej w Rosji rewolucji. Początkowy, oczywiście, jej rozmach, jej podniecie i furję. Sama nawet forma utworu, rodzaj półinteligentnego gawędziarstwa, drwiące gadulstwo, natkane onomatopeicznym przedrzeźnianiem obcości, tak nam dobrze znane z czasów władztwa Rosji nad nami, świetnie oddaje nastrój rewolucyjny nie tylko samego poety, lecz i owych „guberni”, które on z poczuciem oparcia o nie, a z pasją narodową maluje.

[...]

Jednakże wyrazicielem tego okresu rewolucji, gdy powszechną wiarą jej zwolenników było hasło: „Na miejscu wiary w duszę – elektryczność i para, zamiast cierpieć nędzę, należy złupić bogactwa wszystkich światów, kto stary – zabić, czaszki na popielniczki!”, jest niewątpliwie Władimir Majakowski. Jest to poeta mas, agitator,

⁷⁷⁶ Sowietoskoje Gosudarstwiennoję Izdatielstwo (ros.) – Radzieckie Wydawnictwo Państwowe.

przemawiający do rozbestwienia i apetytu tłuszczy stylem grubym i sprośnym, zapewniający wciąż o fantastyczności swych pomysłów, wdzierający się na tak wysoką barykadę zniweczonej kultury, iż wreszcie przestaje zajmować to, co on tam przed tłumem wyprawia i wykrzykuje wniebogłosy. Wyrazicielami reakcji przeciwko kubofuturyzmowi sowieckiemu Majakowskiego są twórcy nowej szkoły, zwanej imażynizmem. Są to poeci – Wadim Szerszeniewicz⁷⁷⁷, Anatol Marienhof, Aleksander Kusikow⁷⁷⁸, Riurik Iwniew⁷⁷⁹ i najzdolniejszy z nich, Siergiej Jesienin. Są oni również zwolennikami i piewcami rewolucji rosyjskiej, lecz wyrażają poniekąd drugi jej okres. Operują z upodobaniem bluźnierstwem dla wywołania w czytelniku maksimum wewnętrznego napięcia, celowo i niejako partyjnie nurzają się we krwi i kale [...].

Lecz poza tymi awanturami słownymi, które są po trochu młodzieńczym straszaniem współobywateli, a głównie wynikiem światopoglądu „chłystów”⁷⁸⁰, z których środowiska Jesienin pochodzi, w poezjach tej grupy wieje wiatr inny. Przemawia sioło⁷⁸¹, zwyczajny krajobraz, cześć dla pracy rolniczej, dla hodowania ziarna i przetwarzania go na chleb powszedni, przewija się wspomnienie i brzmi mowa uroczą prawdziwego poety, jednego z najgenialniejszych.

⁷⁷⁷ Wadim Szerszeniewicz (1893–1942) – rosyjski pisarz i poeta, teoretyk egofuturyzmu i imażynizmu.

⁷⁷⁸ Aleksandr Kusikow (1896–1977) – poeta, jeden z najbardziej aktywnych członków grupy imażynistów, powieściopisarz.

⁷⁷⁹ Riurik Iwniew, właśc. Michaił Aleksandrowicz Kowaliow (1891–1981) – rosyjski prozaik, poeta i tłumacz, imażynista.

⁷⁸⁰ Chłyst – członek rosyjskiej sekty religijnej powstałej w 1645 roku.

⁷⁸¹ Sioło – wieś.

[...]

Nadto poezje Jesienina *Towaryszcz*⁷⁸², *Piewuczij zow*⁷⁸³, *Otczar*⁷⁸⁴, *Prishestwije*⁷⁸⁵, *Oktoich*⁷⁸⁶, *Preobrażenie*⁷⁸⁷, *Inonia*⁷⁸⁸ łącznie z poematem Aleksandra Błoka⁷⁸⁹ pt. *Dwienadcat'* i poematem Andrzeja Biełego⁷⁹⁰ pt. *Christos woskres*⁷⁹¹ – stanowią grupę utworów o zakroju mistycznym.

Poeci ci wierzą, że Rosja jest krajem, gdzie we krwi i męczarniach rewolucji dokonuje się poród nie idei, lecz samego ciała nowego świata. Ci pisarze mają duszę rosyjską i dają jej głos.

Gdy zginęło państwo carów, rodzi się w ich duszy rosyjskiej *ojczyzna* wewnętrzna, kraj ducha, z którego, według ich wiary, ma wyjść i wcielić się w całym świecie idea rewolucji. Są oni piewcami wieści wiosennej o owej Rosji nowej, zowiąc ją „grad Inonia, gdzie żywiot Bożestwo żywych”⁷⁹². Inonia bytuje nie gdzieś w dali, lecz przebywa w duszach ludzi współczesnych. Należy tedy walczyć

⁷⁸² *Towaryszcz* – poemat z tomu *Sielskij czasosłow* (1918).

⁷⁸³ *Śpiewne wezwanie* – poemat z tomu *Sielskij czasosłow* (1918).

⁷⁸⁴ *Otczar* – poemat z tomu *Sielskij czasosłow* (1918).

⁷⁸⁵ *Adwent* – poemat z tomu *Preobrażenie* (1918).

⁷⁸⁶ *Oktoichos* (tłum A. Pomorski) – poemat z tomu *Gołubiec* (1918).

⁷⁸⁷ *Przemienienie* – wiersz z tomu *Preobrażenie* (1918).

⁷⁸⁸ *Inonia* – poemat z tomu *Preobrażenie* (1918).

⁷⁸⁹ Aleksander Aleksandrowicz Błok (1880–1921) – poeta symbolista, jeden z największych poetów rosyjskich XX wieku, autor poematu *Dwunastu* (1918).

⁷⁹⁰ Andriej Biły (właśc. Boris Nikołajewicz Bugajew) (1880–1994) – rosyjski poeta, teoretyk symbolizmu, filozof, prozaik, krytyk literacki.

⁷⁹¹ *Chrystus zmartwychwstał* (1918).

⁷⁹² „Obiecuję wam gród Innonię, / Gdzie mieszka żywych Bóg” – przekład: Walentyn Walewski, <https://stihi.ru/2011/10/24/4049> [dostęp: 5.11.2023], w przekładzie Adama Pomorskiego: „Powiodę was do grodu Inonii, / W którym żywych bożyszcze żyje!” (S. Jesienin, *Inonia i inne wiersze*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 1984).

i pracować, ażeby nie była na jednym tylko miejscu, lecz aby szerzyła się na świat cały.

[...] Zdawałoby się, że po wydzwignięciu się Polski spod cielska Rosji, po odparciu najścia bolszewickiego i wpośród tego powszechnego uczucia, iż nigdy już ani Suworow⁷⁹³, ani Krylenko⁷⁹⁴ w Wiśle konia nie napoi, gdyż każdego wroga młoda moc narodowa rozedrze u plemiennych granic i raczej trupami wszystkich mężczyzn zawali drogi do wnętrza kraju wiodące, niżby miała do jarzma się schylić ponownie – odetchniemy i w narodowym piśmiennictwie od rosyjskiego wpływu. Zdawałoby się, że znamy już niezgorzej te wszystkie perypetie i żeśmy się nimi nasycili do znaku. Tymczasem – tak nie jest. Najmłodsza poezja polska nie może się odessać, oderwać od piersi wielkiej „matuszki”. Futuryzm, stary już i strudzony, przywędrował i do nas wreszcie z Rosji, a rodzimy snobizm podaje, jako nowość, ów najistotniejszy kacapizm:

Miejsca! Gromada idzie, proletariacki samum!
 Czapkami drogę wymościł taneczny krok rewolucji.
 Świat postawiony pod ścianą, jak mały, błądy człowieczek.
 Mrugał bezradnie oczkami, gdy kolbyśmy wzniesli do
 ramion.
 Płakał zmartwiony Chrystus o dusze swoich owieczek.
 Gdy salwą gruchnęły lufy i śnieg się krwią popłamił.
 Nam-li dziś skomleć nad trupem, gdy hymnem tętni nerw,
 Czaszką o ziemię grzmocić i krzyczeć: nie przeklinaj!?

⁷⁹³ Aleksandr Wasiljewicz Suworow (1729–1800) – rosyjski dowódca i teoretyk wojskowy. Uczestniczył w tłumieniu konfederacji barskiej i dowodził wojną przeciw insurekcji kościuszkowskiej.

⁷⁹⁴ Nikołaj Wasilewicz Krylenko (1885–1938) – działacz partii bolszewików, prokurator generalny Rosyjskiej Federacyjnej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Od 9 listopada 1917 do 13 marca 1918 roku był Naczelnym Dowódcą wojsk rosyjskich (od stycznia Armii Czerwonej).

Do wszystkich okien i drzwi już wali kolbami mauzerów
W łunach wschodzącej zorzy wielka, świetlana Nowina⁷⁹⁵.

Na odwrocie pierwszej stronicy swego poematu Bruno Jasiński umieścił cytat z *Liens* G. Apollinaire'a:

Libres de tous liens
Donnons-nous la main⁷⁹⁶

lecz niewiele wspólnego ma on z poetą francuskim. Natomiast wszystko go łączy z poetami Rosji: niweczenie ustalonej pisowni, lubowanie się w opisach jakiegoś „świata” pod ścianą, gdy „hymnem tętni nerw” – no, i ów Chrystus, tak nieodzowny w każdym utworze rosyjskim, przy rozstrzeliwaniach, morderstwach i tym podobnych rozkoszach majakowszczyzny. „Nowina”, która jakoby „wali już kolbami mauzerów” do wszystkich okien i drzwi – jest to snobistyczna nowinka, literacka formułka, przeniesiona z książek rosyjskich do książek polskich wraz z całym aparatem niezbędnych akcesoriów najczyściej cudzoziemskich, jest to więc literacki „kierunek”, odczytany już, ograny, porzucony przez tameczny⁷⁹⁷ snobizm i zwalczany przez kierunki nowe [...].

Weźmy dla przykładu sprawę ortografii. W Rosji zaprowadził zmianę, pominięcie starego *jat*’, które nas tyle łączy w dzieciństwie kosztowało, znaku twardego, oraz inne uproszczenia – sam rząd sowiecki. Wszystkie książki

⁷⁹⁵ Bruno Jasiński. *Pieśń o głodzie*. Kraków 1922 [przyp. – S.Ż]. Cytat pochodzi z fragmentu *Śpiew maszynistów*.

⁷⁹⁶ „Libres de tous liens / Donnons-nous la main” (fr.) – „Wolni od wszelkich więzów / Połączmy ręce” (G. Apollinaire, *Liens*, w: *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre* (1913–1916), Mercure de France 1918, s. 15–16).

⁷⁹⁷ Tameczny – dawn. tamtejszy.

i czasopisma drukowane są według nowej pisowni. O ile tedy utwory jakiego poety wychodziły spod prasy w samej Rosji, musiały być odziane w szatę nowej pisowni. Dlaczego utalentowany poeta Bruno Jasieński drukuje swoją książkę tutaj, u nas inaczej niż wszyscy, według jakiejś pisowni nieznanej nikomu, wymyślonej z głowy? Wytlumaczenie jest tylko jedno: naśladownictwo gotowego wzoru. Jakiż bowiem inny czynnik artystycznej, literackiej, narodowej czy społecznej natury mógł skłonić tego poetę do wyrządzenia tak ciężkiej krzywdy naszej narodowej kulturze jak niweczenie ustalonego sposobu wyrażania myśli? Gdyby jego utwór był jedynie monologiem wewnętrznym, wyrazem śnienia duszy, ujętym w wyrazy, to twórcy byłoby przecie wszystko jedno, jak ten proces tajny wyrazić graficznie i najłatwiej byłoby mu wyrazić go w sposób najprostszy, do którego ręka przywykła. Gdyby jego utwór był produktem świadomego czy nieświadomego przewidzenia, iż winien być powszechnie czytany, winien budzić echo, być istotnie „nowiną” szczerego i śmiałego ducha – to i ten wtórny motor twórczości winien by był skłonić poetę do wyboru modły rozpowszechnienia jego dzieła najbardziej dostępnej dla szerokiego koła czytelników, czyli ustalonego sposobu ujmowania myśli. Poeta jest ofiarą trzeciej pobudki: postanawia zabłysnąć w świecie literackim, wytworzyć protesty i sprzeciwy, uderzyć i oburzyć pewną sferę ludzi, pisać nawet swe nazwisko w sposób niewłaściwy, przynieść na nasz rynek literacki olśniewającą modę. Zecerzy muszą ślepiąc, składając cudaczne wyrazy, korektor w głowę zachodzi, dlaczego ma poprawiać *dni dziwne* na *dni dziwne*, *pędziły* na *pendziły*, *chodnikami* na *hodnikami* i tym podobne. Gdy się widzi jak na dłoni szkodę pięknych usiłowań artystycznych, podjętych ku nieuświadomionej może, lecz niewątpliwiej szkodzie języka polskiego, ma się takie wrażenie, jak gdyby artysta malarz, zamiast wynalezienia

nowej, swej własnej kombinacji barw i nowych wartości światła i cienia, połamał swe pędzle i tuby farb, zmieszał wszystko w jedną masę i obraz swój palcem malował. Sprawa tak zdaje się prosta jak pisanie wyrazu *rzeka* jako *żeka*, a *próżno* jako *pružno*, pisanie świadome, na złość wszystkim, przez człowieka, który umie pisać inaczej, lecz robi ze siebie dziecko lub analfabetę – przekreśla naszą pięćsetletnią narodową pracę w dziedzinie opanowania plemiennego języka przez pismo – usiłuje cofnąć piśmiennictwo do tego okresu między XIV a XVI stuleciem, kiedy się pisownia nasza ustalała, kiedy już odróżniano w piśmie *u* od *ó* i *ż* od *rz*, poza *Ortografią* Stanisława Zaborowskiego⁷⁹⁸ w roku 1513, poza Jakuba Parkoszowica z Żórawic⁷⁹⁹ *De orthographia polonica libellus*.

Ortografia dowolna cofa nas do sposobów utrwalania dźwięków przez pismo, jakiego chwytało się w księgach sądowych z końca XIV i początku XV wieku, gdy skryba nie mogąc sobie dać rady z wypisaniem po polsku terminu *kara wsteczna*, pisał raz *stweczna*, *wszeczna*, kiedy indziej *wcsztna*, *wsetczna*, *wssechna*, jak ręce było snadniej⁸⁰⁰ i możliwiej. Najbardziej „nowoczesny” poeta polski staje na tej samej wyżynie co pisarz z XV wieku, który chcąc wyrazić zdanie „przyszwą przyszyta szyciem igły”, pisze z łacińska, jak może i umie: *przyszp̄ha przyszyth̄a szyczym gybly*, bowiem ów „futurysta” wyraża *Śpiew maszynistów*

⁷⁹⁸ Stanisław Zaborowski (?–1529) – prawnik, gramatyk i autor pierwszego drukowanego traktatu po łacinie o polskiej ortografii (ok. roku 1513).

⁷⁹⁹ Jakub Parkoszowic (ok. 1400–1452) – językoznawca i gramatyk, rektor Akademii Krakowskiej. Autor traktatu o ortografii polskiej – tekst zachował się bez tytułu, w kopii. Rękopis powstał ok. 1440 roku, pierwsze wydanie drukiem ukazało się w 1830 roku.

⁸⁰⁰ Snadniej – dawn. łatwiej.

w sposób podany, zamiast „poprawnego” w jego rozumieniu – „maszynistuf”. [...]

Umiejąc pisać poprawnie, zadaje sobie najkomiczniejszy pod słońcem trud pisania niepoprawnie, męczy się na pewno i tęgo nudzi tą swoją zabawną robotą, popada w sprzeczność sam ze sobą, gdyż nie ma pojęcia o tym, jak ze swego stanowiska wychodząc, ma pisownię polską zniekształcić. Podważa główną podstawę narodowej cywilizacji – gramatykę – która musi być jedna dla wszystkich, gdyż na niej stoi oświata, czytelnictwo ludowe, postęp ku światłu biednych mas, w analfabetyzmie pogrążonych. Podstawy poprawnego pisania muszą być niewzruszone, jak szyny kolejowe. Nie mogą być podważane i niszczone – o ile ruch nasz w kierunku krainy postępu ma istnieć.

Poeta nasz musiał tak postąpić, ponieważ jest ofiarą snobizmu. Prawo wyładowywania się snobizmu intelektualnego jest tak samo nieprzewyciężone dla pewnych jednostek, jak dla innych konieczność ulegania modzie w odzieży i sposobach towarzyskiego zachowania się wśród ludzi. Jeżeli pewna ilość osób uprze się, ażeby pisać po swojemu, każda w swój niegramatyczny, barbarzyński sposób, będziemy mieli tak zwany prąd literacki, a nawet „Styl”. Ludzie rozumni i rozsądni lękać się będą podniesienia głosu z protestem, aby nie ulec posądzeniu o przestarzałość, niemodność, konserwatyzm, będą w milczeniu potakiwali, aby mieć święty spokój – i w taki sposób ta najnędniejsza z form naśladownictwa stanie się przez czas pewien panią na targowisku mody. Miejmy nadzieję, że po futuryzmie przyjdzie na nas „imażynizm” z bluźnierstwami i mistycyzmem, z koniem zamiast maszyny, z kultem metafory ustokrotnionej i tym podobnymi przepisami na piękno. Wpływy te będą mogły tym łatwiej się szerzyć, skoro istnieją już u nas obozowiska literackie, tworzące, każde w swym kółku, według pewnych

ustalonych przepisów. Tak przynajmniej wnosić można z gwałtowności polemik, wychwalań się wzajemnych w jednych komunikach⁸⁰¹ i potępień zborów sąsiadujących. [...]

Najnowsze prądy artystyczne we Włoszech, gdzie się narodziły, we Francji, w Rosji wchłonęły w siebie życie polityczne tamtych krajów, a suma żywych wstrząsów i przeżyć nadała dziełom futurystów (i innych kierunków) na każdym miejscu inne, swoiste, oryginalne zabarwienie. Tamte kierunki są nowymi w istocie kartami literatury włoskiej, francuskiej, rosyjskiej. U nas, niestety, są to „ogryzki” cudze, bezbarwne, nieczytelne, dowody rzeczowe snobizmu. W rzeczach sztuki – „nikt do nas – my na wszystkie posyłamy światy”...

*

Popęd naśladowczy jest najbardziej charakterystyczną cechą człowieka na niskim stopniu jego rozwoju. Im kultura jest niższa, tym naśladownictwo bardziej rozwinięte. Wysoka cywilizacja stwarza kreację oryginalną. Na drugim końcu drabiny życiowej, w sferze geniuszu, następuje przewyciężenie wpływów i naśladownictwo ustaje. [...]

Szczerłość artystyczna, osaczona nudą tej nowej formy snobizmu, pchnęła poetów z tego zaklepanego koła w inną zgoła stronę. Zapragnęli, pozbywszy się dziedzictwa wszelkich autorytetów i przewyciężywszy wszelakie wpływy, tworzyć swe dzieła tak bezpośrednio, jak tworzy dziecko lub człowiek pierwotny, zwany „dzikim”. Odczuwać siebie i świat zewnętrzny ze szczerością dziecka

⁸⁰¹ Komunik – histor. kawaleria, oddział konny, przeznaczony do błyskawicznych działań, tutaj w znaczeniu metaforycznym.

i wyrażać tak po prostu i bez umówionego kłamstwa, jak wyraża dziecko.

[...]

Poeta jest to odmiana człowieka, w której do starości żywie⁸⁰² dziecko – lecz sam on dzieckiem nie jest. [...] Co zaś do Murzynów i wszelkich „dzikich” tudzież egzotycznych, to z tymi sprawa jeszcze gorzej się przedstawia i trudniejszy ma przebieg. [...]

Zbyt wielka przestrzeń dzieli świat wpływów, jakim podlega Murzyn, od świata wrażeń Europejczyka, ażeby mogło nastąpić obcowanie zupełne i podnieta artystyczna kategorii dostojnej. Taniec murzyński zapanował w salach świata burżuazyjnego. Pod względem formy samej w sobie sztuka Murzynów służy za punkt wyjścia dla artystów europejskich, poszukujących nowych konstrukcji formalnych. Dla masy filutów i snobów służy ona jako środek popisu nowostką, błyszczenia nowym figlem. [...]

O wiele łatwiej od pokonywania tak niezmiernych odległości geograficznych, kulturalnych i religijnych w sprawie zapładniania jednych organizacji twórczych przez inne – dałaby się ta sprawa przeprowadzić, gdyby skrócić odległość i zmniejszyć jakość i ilość różnic. Chłopi polscy z ich życiem i gwarą są światem równie prymitywnym jak Murzyni, a pod względem sztuki plastycznej – na ucho mówiąc – daleko prymitywniejszym. A jednak ich całkowita jaźń dostępniejsza jest przecie dla miejskiego przychodnia i gościa niż jaźń Murzynów. [...]

Nam, którzy przecie rośniemy w dumę i nadymamy się niczym Malvolio w *Wieczorze Trzech Króli*⁸⁰³, gdy nas

⁸⁰² Żywie – dawn. żyje.

⁸⁰³ *Wieczór Trzech Króli albo Co chcecie* – komedia Williama Szekspira napisana ok. 1600 roku. Malvolio to jeden z bohaterów – sługa zakochany potajemnie w swojej pani, który zaczyna traktować wszystkich z góry, sądząc, że w ten sposób się jej przypodoba.

ktoś nazwie „Francuzami Północy”, wcale nawet nie chodzi o oryginalność. Chodzi o to, żeby być do kogoś „na Zachodzie” zupełnie podobnymi. Oryginalnością u nas nazywa się to, gdy ktoś po kryjomu przemyci na targ warszawski czy krakowski jakowąś nowostkę z Zachodu, czy tam ze Wschodu, wytworzy dookoła tego towaru rumor, czyli „prąd”, to jest ogonek naśladowców, kopistów i plagiatorów. Skoro zaś zjawia się tutaj na miejscu utwór prawdziwie oryginalny, samoswój, nowy i kapitalny – to przechodzi w krainę niepamięci bez wrażenia. [...]

Bibliografia

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- Borowy W., *Haszysz nieścistości* [cz. I], „Rzeczpospolita” 1921, nr 25 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. II] nr 26 (wyd. poranne), s. 4.
- Borowy W., *Na temat „wpływowologii”*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 39 (wyd. poranne), s. 4–5.
- Borowy W., *O wpływach i zależności w literaturze*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 174 (wyd. poranne), s. 4–5.
- Borowy W., *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921, s. 9–10, 12–14, 17–47; pierwodruk: W. Borowy, *O wpływach i zależności w literaturze* [cz. I], „Rzeczpospolita” 1920, nr 174 (wyd. poranne), s. 4–5); [cz. II], nr 175 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. III] nr 178 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. IV] nr 181 (wyd. poranne), s. 4–5; [cz. V] nr 182 (wyd. poranne), s. 4–5.
- Borowy W., *Odpowiedź na pytanie*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 30 (wyd. wieczorne), s. 4–5.
- Borowy W., *Ostatnie słowo*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 53 (wyd. poranne), s. 4–5.
- Feldman W., *Pomniejszyciele olbrzymów. Szkice literacko-polemiczne*, Warszawa 1907, s. 19–38, 126–132.
- Grzymała-Siedlecki A., *Jeszcze o wpływowologii*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 21 (wyd. poranne), s. 4–5.
- Grzymała-Siedlecki A., *Mania ścisłości*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 19 (wyd. poranne), s. 4–5.
- Grzymała-Siedlecki A., *Nowa książka o „Panu Tadeuszu”*, „Głos Narodu” 1918, nr 1, s. 3.

- Grzymała-Siedlecki A., *Wpływologia*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 20 (wyd. poranne), s. 4–5.
- Irzykowski K., *Futurystyczny tapir. (Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich i do sprawy plagiatu)*, „Ponowa” 1922, nr 5, 423–435.
- Irzykowski K., *Kultura murzyńska w Polsce*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 37, s. 2–3.
- Irzykowski K., *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce* [cz. I], „Robotnik” 1922, nr 29, s. 2; [cz. II] nr 31, s. 4.
- Jabłonowski W., [rec.] St. Windakiewicz „*Prolegomena do „Pana Tadeusza”*”. Kraków 1918 r. Nakładem Księgarni G. Gebethnera i S-ki. Str. 226, „Gazeta Poranna” 1917, nr 346, s. 2–3.
- Jasieński B., *Kieszeń od kamizelki źródłem plagiatu. Rewelacyjne odkrycia p. Irzykowskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 37, s. 2.
- Niemojewski A., *Metoda analityczna Windakiewicza*, „Mysł Niepodległa” 1917, nr 399, s. 769–781.
- Stern A., *Emeryt merytoryzmu. (Z powodu ostatniego artykułu Irzykowskiego pt. „Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce”, czyli jeszcze o wiatrologii)*, „Skamander” 1922, z. 17, s. 106–111.
- Windakiewicz S., *Prolegomena do „Pana Tadeusza”*, Kraków 1918, s. 145–152.
- Witkiewicz S.I., *O skutkach działalności naszych futurystów*, w: idem, *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze. O twórczości reżysera i aktorów. Dokumenty do historii walki o Czystą Formę w teatrze. Dodatek O naszym futuryzmie*, Kraków 1923, s. 231–239.
- [Witkiewicz S.I., Langier T., Niesiołowski T.] M. Duchąński-Błaga, *Papierek lakmusowy. Najnowsza artystyczna nowalia. !!Piurblagizm!! Teoria czystej blagi. Najlepsze utwory piurblagistów*, Zakopane 1921.
- Wojciechowski K., „*Pan Tadeusz*” Mickiewicza a romans Waltera Scotta, Kraków 1919, s. 122–128.
- Żeromski S., *Snobizm i postęp*, Warszawa–Kraków 1923, s. 14–16, 19–20, 22–27, 30, 33–39, 44–48, 50–52, 75–76, 87–90, 94.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie*. Radziejowice 6–8 lutego 1997 r., red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 1998.
- Chrostek M., *Przełomowe osiągnięcia lwowskich filologów w badaniach polskiego romantyzmu do roku 1939*, „Studia Historiae Scientiarum” 2021, nr 20, s. 87–166.
- Dąbrowski P., *Geneza Ustawy o prawie autorskim z 29 marca 1926 roku*, „Studia Iuridica Toruniensia” 2010, t. 7, s. 66–89.
- Gazda G., *Funkcja prymitywu i egzotyki w literaturze międzywojennej*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, seria I, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1978.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, w: *idem, Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Górnicki L., *Rozwój idei prawa autorskiego od starożytności do drugiej wojny światowej*, Wrocław 2013.
- Irzykowski K., *Przed uchwaleniem prawa autorskiego. Wygasanie czy wywłaszczanie? O Fundusz Narodowy dla literatów*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 23, s. 2; przedruk w: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone 1923–1931*, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 98–106.
- Irzykowski K., *W oblężeniu*, w: *idem, Słoń wśród porcelany. Studia nad najnowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934, s. 3860.
- Irzykowski K., *Rabunek prawa autorskiego*, drukowany w częściach w: „Naród” 1920, nr 261, dod. „Nauka i Kultura” nr 1, s. 4; „Naród” 1921, nr 8, dod. „Nauka i Kultura” nr 2, s. 2; „Naród” 1921, nr 22, dod. „Nauka i Kultura” nr 3, s. 4; „Naród” 1921, nr 36, dod. „Nauka i Kultura” nr 4, s. 4; przedruk w: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone 1897–1922*, oprac. J. Bahr, Kraków 1998, s. 447–452.
- Jakubowiak M., *Nieuchronny plagiat. Prawo autorskie w nowoczesnym dyskursie literackim*, Warszawa 2017.
- Jaworski K., *Stefan Żeromski i futuryści*, w: *Żeromski. Piękno i wolność. Studia*, red. A. Janicka, I.E. Rusek, G. Czerwiński, Białystok 2014.

- Kallenbach J., [rec.] S. Windakiewicz, „*Prolegomena do «Pana Tadeusza»*”, Kraków 1918, „Pamiętnik Literacki” 1917, nr 1/4, s. 352–358.
- Kallenbach J., *Z przedmowy do wydania II*, w: *idem, Adam Mickiewicz*, t. 1, wyd. 3, Lwów 1923.
- Kallenbach J., Zygmunt Krasiński. *Życie i twórczość lat młodych (1812–1838)*, t. 1–2, Lwów 1904.
- Kasperski E., *Kategorie komparatystyki*, Warszawa 2010.
- Kleiner J., [rec.] *Profesor Kallenbach o Mickiewiczu*, „Kurier Warszawski” 1919, nr 1, s. 11.
- Kleiner J., *Z dziejów walterskotyzmu w Polsce* [streszczenie rozprawy], „Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności” 1951, t. 52, nr 7, s. 607–610.
- Kluba A., *Peiper w Madrycie, czyli hiszpański topos*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 163–195.
- Krzyżanowski J., *Z dziejów walterscotyzmu polskiego*, w: *idem, W świecie romantycznym*, Kraków 1961, s. 297–311.
- Lubański M., *Polski prekursor intertekstualności? Rzecz o „wpływologicznych” książkach Stanisława Windakiewicza*, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1, s. 251–266.
- Mann M., *O literaturze porównawczej. Szkic informacyjny*, Kraków 1918.
- Markiewicz H., *Badania porównawcze w literaturoznawstwie polskim. Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego*, w: *idem, Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976.
- Markiewicz H., *Z dziejów plagiatu w Polsce*, w: *idem, Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003.
- Nalewajk Ż., *Problematyka kontekstów i metod badań w komparatystyce*, „Tekstualia” 2012, nr 4(31), s. 51–66.
- Niewspółmierność. *Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010.
- Panek S., *Papuas merytoryzmu contra Szkoła Szczekających Bocianów. Irzykowski wobec futurystów*, w: *eadem, Mosty Karola Irzykowskiego*, Poznań 2019, s. 183–194.
- Płaszczewska O., *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010.

- Skwarczyńska S., *Kierunki w badaniach literackich. Od romantyzmu do połowy XX w.*, Warszawa 1984.
- Sobczak P., *Plagiat, mistyfikacja, parodia, pseudonim. O kilku sposobach „ukrywania autor(stw)a” w międzywojniu – rekonesans*, „Tekstualia” 2015, nr 2(41), s. 39–54.
- Stanisz M., *Norwidowska koncepcja oryginalności literackiej w świetle dziejów poetyki*, „Colloquia Litteraria” 2016, nr 1, s. 175–194.
- Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim, Dz. U. Nr 48, poz. 286, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19260480286/O/D19260286.pdf> [dostęp: 2.08.2022].
- Walas T., *Wilhelm Feldman – historyk literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1982, nr 1/2, s. 47–88.
- Wellek R., *Bunt przeciwko pozytywizmowi w najnowszych badaniach literackich*, przeł. I. Sieradzki, w: *idem, Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1979.
- Wojda D., *Przyrządzanie wizerunku Murzyna w antologii „Niam niam” Edwarda Kozikowskiego i Emila Zegadłowicza*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 19, s. 77–94.
- Wójtowicz A., *„Mówienie o Murzynach”. Futurystyczne wizje egzotyizmu*, w: *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, red. K. Stępnik, D. Trześniowski, Lublin 2010, s. 254–257.
- Wyka K., *Pierwiastki powieściowe „Pana Tadeusza”*, „Pamiętnik Literacki” 1956, nr 47, s. 44–92.

Indeks osób

- Achajos z Eretrii 230
 Ajschylos 229, 230
 Anicet-Bourgeois Auguste
 194
 Antoniewicz Jan Deodat
 Bołoz 263
 Apollinaire Guillaume 347,
 352
 Arystofanes z Aten 174, 229,
 231
 Arystoteles 216
 Asnyk Adam 277
 d'Aulnoy Marie Catherine
 234
 Austen Jane 207
 Auzoniusz 244, 245

 Baader Franz Xaver von 101
 Bahr Janina 53
 Baka Józef 21
 Balzac Honoré de 219, 226,
 295
 Baudelaire Charles Pierre
 252, 292
 Bayle Pierre 235
 Beaumarchais Pierre-Augus-
 tin Caron de 214
 Beethoven Ludwig van 177

 Berent Wacław 303
 Bergson Henri 42, 179
 Bernard Jean-Marc 252
 Biegeleisen Henryk 100
 Biely Andrzej (właśc. Boris
 Nikołajewicz Bugajew) 350
 Biernacka Małgorzata 294
 Biernat z Lublina 232
 Blake William 100
 Błok Aleksander 350
 Boccaccio Giovanni 272
 Boccioni Umberto 258
 Bohomolec Franciszek 21
 Boileau-Despréaux Nicolas
 179, 216, 217
 Bojanowski Gustaw Junosza
 285
 Borowy Wacław 16, 17, 34–39,
 42–47, 49, 50, 53, 54, 58,
 62, 87, 151, 159, 181, 189,
 203, 209, 215, 221, 243,
 265–268, 273–275, 297,
 299, 305, 322
 Boy-Żeleński Tadeusz 13, 199,
 214, 222, 239, 248–250,
 288, 289, 307
 Bradley Adrew Cecil 16, 48,
 195, 244, 248

- Brahmer Marian 19
 Brandes Georg (właśc. Georg Morris Cohen Brandes) 108
 Braque Georges 258
 Breiter Emil 333
 Brentano Clemens Maria 100
 Broel-Plater Gustaw 236
 Brooke Arthur 233
 Bruchnalski Wacław 19
 Bruchnalski Wilhelm Adolf 190
 Brzeski Kazimierz 336
 Brzeziński Edmund 201
 Brzozowski Stanisław (pseud. Adam Czepiel) 162, 302, 306, 319
 Bukowski Kazimierz 269
 Byron George Gordon 100, 149, 157, 169, 215, 219, 220, 222, 223, 228, 322
 Cammarano Salvator 132
 Carcinus 231
 Carducci Giosuè Alessandro Giuseppe 345
 Carra Carlo 258
 Cervantes y Saavedra Miguel de 114, 146, 148
 Chamisso Ludolf Karl Adelbert von 322
 Chesterton Gilbert Keith 201
 Chlebowski Bronisław 136
 Chmielowski Piotr 97
 Chodźko Ignacy 220
 Chrostek Mariusz 29–31
 Chrzanowski Ignacy 19, 190, 232, 289
 Chrzanowski Mieczysław 194
 Chwistek Leon 260, 263, 297, 304, 305, 338
 Cocteau Jean Maurice 55, 56, 269, 270, 279, 284, 285, 288, 289, 293, 310
 Coleridge Samuel Taylor 100
 Cooper James Fenimore 228, 293
 Coquiot Gustave 344
 Croce Benedetto 193, 195, 345
 Cuvier Georges 273
 Czacki Tadeusz 137
 Czartoryski Adam Kazimierz 236
 Czechow Anton 163, 164
 Czekańska-Heymanowa Róża 263
 Czerniecki Stanisław 139
 Czerwiński Grzegorz 73
 Czubek Jan 218, 220, 236, 239
 Czyżewski Tytus 55, 60, 68, 69, 262, 269, 279, 283, 330, 335, 338
 D'Annunzio Gabriele Michele Raffaele Ugo 196, 345
 Dante Alighieri 194, 295
 Dąbal Tomasz Jan 270
 Dąbrowski Przemysław 51
 Dibelius Martin 118, 221
 Dickens Charles 207, 219, 226

- Dilthey Wilhelm 42
 Diogenes z Aten 231
 Dionizjusz z Halikarnasu 237
 Dmochowski Franciszek
 Ksawery 217
 Donatello (właśc. Donato di
 Niccolò di Betto Bardi)
 343
 Donizetti Gaetan 132
 Dostojewski Fiodor 294
 Drużbacka Elżbieta 234
 Duchauski-Blaga Marceli
 (pseud.) zob. Langier
 Tadeusz, Niesiołowski
 Tymon, Witkiewicz Stani-
 sław Ignacy
 Dugué Ferdinand 194
 Duhamel Jerzy (Georges) 242

 Eckermann Johann Peter 232
 Einstein Albert 161, 183, 185,
 186
 Emerson Ralph Waldo 103,
 104
 Ennius (Quintus Ennius) 248
 Erazm z Rotterdamu 216
 Euklides 160, 161, 181, 184, 185
 Eurypides 229, 230
 Ewers Hanns Heinz 322
 Ezop 233

 Faguet Émile 199
 Fedrus (właśc. najprawdo-
 podobniej Gaius Iulius
 Phaedrus) 233
 Feldman Wilhelm 17, 30–34,
 45, 87, 95, 208, 252, 265
 Fielding Henry 148
 Flaubert Gustave 253
 Fogazzaro Antonio 345
 Forel Auguste Henri 201
 Franciszek z Asyżu, święty
 (właśc. Giovanni di Pietro
 di Bernardone) 270
 Fredro Aleksander 171, 173,
 209, 210, 212, 213, 222, 233,
 266, 272, 299
 Fredro Maria 213

 Gacki Stefan Kordian 63
 Gauguin Eugène Henri Paul
 285, 329
 Gazda Grzegorz 56
 Ghiberti Lorenzo 343
 Głowiński Michał 78, 79
 Goethe Johann Wolfgang von
 28, 110, 114, 120, 122, 126,
 131, 145, 169, 221, 231, 253
 Gogol Nikołaj 294
 Goldoni Carlo 171, 272
 Goldsmith Oliver 148
 Gołębiowski Łukasz 136, 137,
 139, 140
 Görres Johann Joseph 101
 Goszczyński Seweryn 167
 Górnicki Leonard 51
 Grabiński Stefan 322
 Grubiński Wacław 297, 298,
 300, 305, 322
 Grydzewski Mieczysław 302

- Grzymała-Siedlecki Adam 269, 273, 274, 277–283,
Franciszek Józef 13, 26, 287–291, 293–297, 299,
38–43, 135, 138, 140, 159, 167, 301–303, 306, 308, 311, 312,
175, 181–187, 189–194, 196, 315, 316, 318, 325
198, 200, 201, 203–206, Iwniew Riurik (właśc.
209, 212, 263, 265, 307, 331 Michał Aleksandrowicz
Gubrynowicz Bronisław Kowaliow 349
Ludwik 191 Izokrates 231
- Hasenclever Walter 347 Jabłonowski Władysław 26,
Haym Rudolf 108 129
Hebbel Christian Friedrich Jacek z Pleszowic 213
58, 61, 157, 274, 290, 291, Jakubowiak Maciej 15, 17,
320 49–51, 53, 55, 58
Heredia José-María de 241 Janicka Anna 73
Hettner Hermann Julius Janiszewski Zygmunt 184, 185
Theodor 108 Jankowski Jerzy 136
Heyse Paul 272 Janowski Stiepan 294
Hoesick Ferdynand 240, 241 Jasiński Bruno 55, 56, 59,
Hoffmann Ernst Theodor 60, 63, 69, 73, 74, 77, 269,
Amadeus 322 277–279, 281–286, 300,
Homer 122–124, 131, 132, 146, 313, 327, 330, 342, 352, 353
150, 152, 218, 222, 230, 244, Jasiński Feliks 285
245, 252 Jaworski Krzysztof 73
Horacy (właśc. Quintus Jesienin Siergiej 295, 349, 350
Horatius Flaccus) 154, 155, Jeżowski Józef 220
157, 194, 215, 216, 246 Jundziłł Stanisław Bonifacy
Huelsenbeck Richard 333 136
Hugo Victor 207
- Kaden-Bandrowski Juliusz
303
Ibsen Henrik Johan 110 Kafka Franz 313
Ion z Chios 230 Kajsiewicz Józef Hieronim 167
Irzykowski Karol 13, 14, Kallenbach Józef 23, 29–31, 35,
50–66, 72, 76, 77, 79, 80, 97, 108
156, 250, 263, 265, 266,

- Karczewski Wincenty 136, 137
 Karpiński Franciszek 22, 155,
 238, 241
 Kasprowicz Jan 110
 Katerwa Bogdan 305
 Kawecki Zygmunt 312
 Kepler Johannes 186
 Kerner Justinus Andreas
 Christian 101
 Kirchner Hanna 56
 Kleiner Juliusz 35, 36, 190–192,
 194
 Kleist Heinrich von 157
 Klubka Agnieszka 37, 52, 83
 Kochanowski Jan 21, 194, 210,
 211, 216, 218, 222, 238, 340
 Kochanowski Piotr 218
 Kochowski Wespazjan 21
 Komarnicki Lucjusz 300,
 301, 305
 Konopnicka Maria 239–241
 Kopernik Mikołaj 161, 185
 Korzeniowski Józef 167
 Kowalski Franciszek 248–250
 Krasicki Ignacy 21, 172, 197,
 218, 222, 227, 228, 233, 238
 Krasiński Zygmunt 17, 30, 95,
 97, 98, 102, 104, 105, 109,
 110, 167, 173, 239, 295
 Kraszewski Józef Ignacy 168
 Krylenko Nikołaj Wasilewicz
 351
 Kryłow Iwan Andriejewicz
 233
 Krzyżanowski Julian 341
 Kucharski Eugeniusz 19, 191,
 209, 210, 272
 Kusikow Aleksandr 349
 Lange Antoni 325
 Langier Tadeusz 67, 68, 255,
 337
 Lawiński Ludwik (właśc.
 Ludwik Latajner, pseud.
 Kiwdul Talajner) 205
 Léger Joseph Fernand Henri
 330
 Lelewel Joachim 181
 Leonardo da Vinci 343
 Lévis Pierre Marc Gaston
 de 325
 Lubański Mieczysław 19, 79
 Lukian z Samosat 230
 Łempicki Zygmunt 191, 199
 Łobaczewski Nikołaj Iwano-
 wicz 160, 181, 183–185
 Łopaciński Hieronim 236
 Macaulay Thomas Babington
 108
 Madame de Staël (właśc.
 Anne-Louise Germaine
 Necker) 34, 108
 Magala Sławomir 267
 Mair George Herbert 195
 Majakowski Władimir 269,
 279, 283, 284, 294, 295,
 328, 347–349
 Makuszyński Kornel 206, 207

- Malczewski Antoni 222, 223
 Malczewski Jacek 174
 Małecki Antoni 99, 100
 Marcjalis (Marcus Valerius Martialis) 235, 248
 Marienhof Anatol 295, 349
 Marinetti Filippo Thomaso 258, 282, 344–346
 Markiewicz Henryk 18, 19, 50
 Massonius Piotr 164, 165
 Matejko Jan 204
 Matisse Henri 76
 Matlakowski Władysław 195
 Matuszewski Ignacy 95, 96
 Ménage Gilles 248
 Michał Anioł (właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 243
 Mickiewicz Adam 17, 20–31, 36, 41, 45, 47, 95, 96, 102, 104, 105, 108–110, 113–118, 120, 122–126, 129–141, 143, 146, 147, 149, 150, 152, 155, 172, 173, 178, 192, 194, 198, 201, 208, 214, 219, 220, 222, 223, 225–228, 232, 238, 241, 243, 246, 253, 266, 318, 322, 341
 Mickiewicz Władysław 155
 Mieczkowski Wiktor 176
 Miller Jan Nepomucen 323
 Młodożeniec Stanisław 69, 73, 304, 330
 Mniszkówna Helena 201
 Mochnacki Maurycy 34, 108
 Molier (Molière, właśc. Jean Baptiste Poquelin) 114, 171, 173, 221, 222, 248–250, 272, 288
 Montaigne Michel de 194
 Morstin Ludwik Hieronim 218
 Mościcki Henryk 212
 Motte Friedrich Fouqué baron de la 292
 Motty Marcelli 155
 Musset Alfred Louis Charles de 232, 251, 253
 Neuwert-Nowaczyński Adolf zob. Nowaczyński Adolf
 Newton Izaak 161, 185
 Niemcewicz Julian Ursyn 22, 137, 155, 238
 Niemojewski Andrzej Jan 24–26, 36, 37, 119
 Niesiołowski Tymon 67, 68, 255, 337
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 42, 320
 Nikomachos 230
 Norwid Cyprian Kamil 197
 Noskowski Zygmunt 122
 Novalis (właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 100, 107
 Nowaczyński Adolf 168, 262, 297
 Okulicz-Kozaryn Małgorzata 162

- Oppman Artur (pseud. Or-Ot) 239
 Osiński Ludwik 318
- Panek Sylwia 65, 66, 93, 302
 Parkoszwic Jakub 354
 Pascoli Giovanni 345
 Pater Walter Horatio 107, 108
 Perzyński Włodzimierz 331
 Philocles 230
 Picasso Pablo 76, 258, 330
 Pieńkowski Stanisław 297, 298
 Pigoń Stanisław 155, 238
 Plaut (Titus Maccius Plautus) 173
 Płaszczewska Olga 18, 27, 29
 Podgórzec Zbigniew 294
 Poe Edgar Allan 217, 250, 253, 322
 Poincaré Jules Henri 186, 198, 202
 Pol Wincenty 167
 Pomorski Adam 350
 Posnett Hutcheson Macaulay 18
 Potocki Wacław 339
 Proba Faltonia Betitia 245
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 168, 240, 241, 307
 Przybyszewski Stanisław Feliks 101, 170, 276
 Puszkina Aleksander 292
 Puvis de Chavannes Pierre 76
- Radcliffe Ann 148
 Radwan-Pragłowski Kazimierz 201
 Radziwiłł Krzysztof 232
 Richardson Samuel 148
 Rousseau Jean-Jacques 123, 207
 Rudnicki Mikołaj 203
 Rusek Iwona E. 73
 Russolo Luigi 258
 Ruszczyk Ferdynand 175
 Rydel Lucjan 154, 218
- Sachs Stanisław 185, 186
 Saint-Pierre Jacques-Henri Bernardin de 123, 131
 Sainte-Beuve Charles-Augustin 34, 107, 108
 Scaliger (właśc. Giulio Cesare Scaligero) 216
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 101, 107
 Schiller Friedrich 157, 292
 Schlegel August Wilhelm von 107, 179
 Schlegel Karl Wilhelm Friedrich von 34, 107, 179
 Schopenhauer Arthur 157
 Schreiber Witold 201
 Scott Walter 20, 22, 27, 28, 45, 47, 113–118, 132, 143, 144, 146–150, 152, 171–173, 178, 208, 215, 220, 222, 224–228, 243

- Shakespeare William 110, 114,
124, 165, 168, 169, 171, 173,
194, 195, 204, 207, 221–223,
233, 234, 239, 242, 272, 297,
323, 357
- Shelley Percy Bysshe 100, 157,
221, 237, 241, 253
- Sienkiewicz Henryk 121, 168,
222
- Sieradzki Ireneusz 18
- Siewierianin Igor 251, 270,
294, 295
- Silberstein Ludwik 186
- Simmel Georg 267
- Sinko Tadeusz 19, 153, 174,
190, 210, 211, 216, 268
- Skwarczyńska Stefania 15,
16, 78
- Słonimski Antoni 55, 269,
270, 284, 285, 288, 289,
291, 303, 310, 313, 327
- Słowacki Juliusz 17, 31, 95, 96,
100–102, 104, 105, 109, 110,
124, 155, 163, 171, 173, 174,
194, 218, 222, 223, 228, 238,
240, 241, 253, 266, 292,
299, 307, 322, 340
- Smollett Tobias George 148
- Sofokles 229, 230, 323
- Staff Leopold 219, 247, 251,
273, 303
- Stanisław August Poniatowski
137, 139, 140
- Stemplinger Eduard 246
- Stern Anatol 55, 56, 61–63, 68,
69, 77, 262, 263, 269, 270,
283–285, 287, 288, 291,
294, 300–307, 309–315, 317,
318, 320–324, 327, 328, 330,
332, 334, 338, 347
- Sterne Laurence 148, 213
- Stępnik Krzysztof 56
- Strykowski Maciej 21
- Sulimierski Filip 136
- Suworow Aleksandr Wasilje-
wicz 351
- Symonides z Keos 210
- Szczepański Ludwik 301
- Szekspir William zob. Shake-
speare William
- Szerszeniewicz Wadim 349
- Szujski Józef 204
- Szykowski Marian 19
- Śniadecki Józef 139
- Świdarska Teresa 116
- Świerzowicz Jan 157
- Taine Hippolyte Adolphe 34,
107, 108, 159, 179, 199
- Tarnowski Stanisław Kostka
31, 101, 108
- Tasso Torquato 252
- Terencjusz (właśc. Publius
Terentius Afer) 314
- Tołstoj Lew 219, 226
- Trembecki Stanisław 21, 246,
247

- Tretiak Józef (pseud. Trzeciak) 31, 108, 247
- Trzeźniowski Dariusz 56
- Tuwm Julian 227, 250, 251, 347
- Ujejski Józef 191
- Umiński Władysław 325
- Vega y Carpio Félix Lope de 222
- Verrocchio Andrea del 343
- Vida Marco Girolamo 216
- Voss Johann Heinrich 131
- Wackenroder Wilhelm Heinrich 100
- Walas Teresa 34
- Walewski Walenty 350
- Walewski Władysław 136
- Wasilewski Zygmunt 134
- Wat Aleksander (właśc. Aleksander Chwat) 55, 56, 69, 73, 263, 284, 285, 288, 289, 310, 313, 330, 333, 335
- Wellek René 18
- Wells Herbert George 316, 325
- Werfel Franz 313
- Wergiliusz (właśc. Publiusz Wergiliusz Maro) 218, 238, 244, 245, 248, 252
- Werner Friedrich Ludwig Zacharias 97, 98, 100
- Weyssenhoff Józef 193
- Whitman Walter „Walt” 251, 313, 322
- Wierzyński Kazimierz 251, 270, 293–296
- Wilde Oscar 263
- Windakiewicz Stanisław 17, 19–26, 35, 78, 87, 113, 119, 120, 122–127, 129–133, 135–141, 144, 151, 152, 243
- Winkler Konrad Sebastian 316, 319
- Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (pseud. Witkacy) 67–70, 72, 96, 255, 256, 258, 262, 303–305, 315, 329, 333, 334, 337
- Witkiewicz Stanisław 96, 140
- Witwicki Tadeusz 201
- Witwicki Władysław 201
- Wojciechowski Konstanty 17, 19, 26, 27, 29, 35, 36, 47, 78, 87, 143, 151–153, 190, 226
- Wojda Dorota 56
- Womela Stanisław 301, 307
- Wordsworth William 100
- Wójtowicz Aleksander 56
- Wóycicki Kazimierz 191
- Wyspiański Stanisław 101, 110, 168, 174, 204, 323
- Xenocles (starszy) 231

- | | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| Zabłocki Franciszek Ksawery | Zoilos z Amfipolis 109 |
| 234, 246 | Zrębowicz Roman 306 |
| Zaborowski Stanisław 354 | |
| Zaleski Bohdan 197 | Żabicki Zbigniew 56 |
| Zbylitowski Andrzej 21, 131 | Żeromski Stefan 72, 74, 76, 77, |
| Zbylitowski Jędrzej zob. Zby- | 168, 175, 176, 198, 256, 272, |
| litowski Andrzej | 303, 339 |
| Zeltzer Janina 232 | Żuławski Jerzy 325 |



W serii ukazały się:

- tom 1 – Tomasz Sobieraj, *Prus versus Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i Lalkę*, Poznań 2008
- tom 2 – Elżbieta Nowicka, Katarzyna Kuczyńska, *Dwa głosy o sztuce. Klaczko i Norwid*, Poznań 2009
- tom 3 – Joanna Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobietą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010
- tom 4 – Agata Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013
- tom 5 – Tadeusz Budrewicz, Tomasz Sobieraj, *W sprawie przełomu pozytywistycznego. Spory krytyczne wokół Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015
- tom 6 – Tadeusz Budrewicz, *Spory wokół Romantyzmu i jego skutków Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018
- tom 7 – Marcin Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018
- tom 8 – Aleksandra Budrewicz, Pan Tadeusz *po angielsku. Spory wokół wydania i przekładu*, Poznań 2018
- tom 9 – Sylwia Panek, *Spór o „niezrozumiałość” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018
- tom 10 – Wiesław Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018

- tom 11 – Bartłomiej Krupa, *Spór o Borowskiego*, Poznań 2018
- tom 12 – Marek Stanisławski, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019
- tom 13 – Tomasz Sobieraj, *Artysta, sztuka i społeczeństwo. Spory i polemiki wokół Confiteor Stanisława Przybyszewskiego*, Poznań 2019
- tom 14 – Agnieszka Kwiatkowska, *Polemika wokół Pułtawy i Jagiellonidy, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu*, Poznań 2019
- tom 15 – Sylwia Karolak, *Spory o Kamienie na szaniec Aleksandra Kamińskiego*, Poznań 2019
- tom 16 – Lucyna Marzec, *Spór o Granicę Zofii Nałkowskiej*, Poznań 2019
- tom 17 – Maria Jolanta Olszewska, *Spór o przyszłość literatury polskiej, czyli polemiki ze Stefanem Żeromskim po jego odczycie Literatura a życie polskie*, Poznań 2019
- tom 18 – Dariusz Pawelec, *„Powinna być nieufnością”. Nowofalowy spór o poezję*, Poznań 2020
- tom 19 – Rafał Moczko, *Uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie – stosunek emigracji do kraju*, Poznań 2020
- tom 20 – Paweł Mackiewicz, *Spór o realizm 1945–1948*, Poznań 2020
- tom 21 – Maciej Gorczyński, *Wacław Borowy versus Adam Grzymała Siedlecki. Spór o rację literatury polskiej*, Poznań 2022
- tom 22 – Krzysztof Fiołek, *Młodopolski spór o Sienkiewicza. Kampania oskarżycielska „Głosu” i reakcje obrońców Litwosa*, Poznań 2021

- tom 23 – Małgorzata Okulicz-Kozaryn, *Brzozowski contra Miriam. Spór jednostronny*, Poznań 2022
- tom 24 – Tadeusz Budrewicz, Radosław Okulicz-Kozaryn, *Estetyka „zdrowego rozsądku”?*, Poznań 2020

Adam Grzymała-Siedlecki: *Nowa książka o „Panu Tadeuszu”* © by Barbara Maczewska, Kazimierz Maczewski, Krzysztof Maczewski; Adam Grzymała-Siedlecki: *Mania ścisłości* © by Barbara Maczewska, Kazimierz Maczewski, Krzysztof Maczewski; Adam Grzymała-Siedlecki: *Wpływologia* © by Barbara Maczewska, Kazimierz Maczewski, Krzysztof Maczewski; Adam Grzymała-Siedlecki: *Jeszcze o wpływologii* © by Barbara Maczewska, Kazimierz Maczewski, Krzysztof Maczewski; Anatol Stern: *Emeryt merytoryzmu* © by Estate of Anatol Stern.

