

tragiedija, Gibiel eskadry i in.), podkreśla jednak, iż w zakresie badań teoretycznych piśmiennictwo radzieckie nie wydało na ten temat prac fundamentalnych, odpowiadających ważkości zagadnienia⁸. Zasadniczą przyczyną tego niepożądanego stanu rzeczy zarówno w dramaturgii, jak i w stanie badań była podtrzymywana w minionej epoce „teoria bezkonfliktowości” (nb. nieskutecznie łagodzona tezami o „konfliktach antagonistycznych i nieantagonistycznych”) i teza o „nietypowości” tragedii w epoce socjalizmu.

Autor rozprawy podkreśla, iż tezy te zostały przezwycięzone, a teoria i praktyka sztuki dramatycznej wykazały nowy, współczesny, socjalistyczny kształt idei „nieśmiertelności”, nie mający nic wspólnego z metafizyką. Bohater tragiczny, poległy w walce o sprawiedliwość społeczną, żyje nadal w świadomości i czynach narodu — i to ujęcie okazuje się płodne w założeniach tragedii ukształtowanej wedle zasad realizmu socjalistycznego (J. Boriew). W tym właśnie leży istota nie pesymizmu, lecz optymizmu tragedii. Naiwne rozumienie optymizmu jako „szczęśliwego zakończenia” utworu ustępuje miejsca rozumieniu głębszemu. Tu również bije źródło awansu „prostego, małego człowieka” na bohatera tragicznego, źródło właściwego rozumienia „tragicznej prawdy”. Dopuszcza ono i żąda, aby głębokiemu, pozytywnemu odczuciu tryumfu wielkiej idei towarzyszył szczerzy, prawdziwie ludzki żal po poległym w walce bohaterze. Żal po człowieku i wobec człowieczego cierpienia na tle zwycięskiej idei, do której wzniosł się ów człowiek, demonstuje najdobitniej, na

czym polega istota konfliktu tragicznego, pozycja tragicznego bohatera oraz ideowy sens tragedii typowej i dla naszych czasów (*Los człowieka, Ballada o żołnierzu, Czyste niebo, Faust i śmierć, Trzecia patetyczna i in.*). Nowa tragedia, nowa poetyka gatunku, nowy rodzaj tragiczności — oto rezultaty wprowadzenia nowego bohatera i nowych jego losów, odmiennych od losów przekazanych przez tradycję literacką.

Zmianie zasadniczej ulega również koncepcja „winy tragicznej”. Prawda, również i bohater tragedii ukształtowanej na zasadzie realizmu socjalistycznego nie musi być wcale wolny od możliwości popełniania błędów i ponoszenia winy. Jednakże podciąganie każdego przeciwieństwa wobec „normy” pod pojęcie winy byłoby zwykłym formalizmem. Konflikt tragiczny może powstać już przez sam fakt reprezentowania określonej idei, której wyznawanie w żadnym wypadku z zasadniczego, ideowego punktu widzenia nie jest „winą”, lecz momentem wyjściowym dla konfliktu tragicznego.

Autor zaznacza, że jakkolwiek tragedia nie należy do czołowych gatunków literatury radzieckiej, to jednak ma ona w swej nowej poetyce pełne szanse istnienia i rozwoju. Z drugiej natomiast strony wielki ładunek prawdziwego heroizmu, jakim nasycona jest problematyka życia radzieckiego, wypełniająca utwory literackie o różnych cechach gatunkowych, sprawia, że również i w zakresie innych gatunków dramatycznych z pełną słusznością można mówić o „wysokim” (wzniosłym, heroicznym) dramacie i komedii (wysokąją dramą, wysokąją komedią).

Jan Trzynałowski, Wrocław

⁸ I. Smolianinow, *Tragiczeskoje*, [w:] *Woprosy marksistsko-leninskoi estietiki*, Moskwa 1956; L. Stołowicz, *Estieticzeskoje w diestwitelnosti i w iskusstwie*, Moskwa 1959; I. Masiejew, *Suszcznost' i rol konfliktu w iskusstwie*, [w:] *Problemy estietiki*, Moskwa 1958; A. Bogusławski, W. Dijew, *Osnownyje tendiencii rozwitija russkoj sowietskoj dramaturgii 1917—1941*, AN SSSR, „Izwestija OIJ”, I, Moskwa 1959; J. Elsberg, *Tragiczeskoje i komiczeskoje*, [w:] *Osnowy marksistsko-leninskoi estietiki*, Moskwa 1960; J. Boriew, *Osnownyje estieticzeskije kategorii*, Moskwa 1960; A. Kariagin, *Drama kak estieticzeskaja problema*, „Woprosy estietiki”, 1960, nr 3; J. Boriew, *O tragiczeskom*, Moskwa 1961.

Karl D. Uitti, Princeton University, THE CONCEPT OF SELF IN THE SYMBOLIST NOVEL, S'Gravenhage 1961, Mouton and Co., ss. 66.

Zamierzeniem autora omawianej rozprawy jest wypełnienie poważnej luki istniejącej w badaniach historyczno-literackich, jeśli chodzi o epokę panowania symbolizmu. Uitti zwraca uwagę, że symboliczna poezja i symboliczny dramat doczekały się wielu mniej lub bardziej

gruntownych analiz i opracowań, powieść symboliczna natomiast zdaje się nie wzbudzać żadnego zainteresowania badaczy. Uderzający jest brak dzieł poświęconych temu rodzajowi twórczości powieściowej, mimo że w ciągu długich lat u schyłku ubiegłego stulecia wysuwała się ona na czoło ówczesnie aktualnych prądów literackich. Pojawiały się wprawdzie fragmentaryczne szkice poświęcone poszczególnym powieściopisarzom, brak jednak dotąd ogólnej, naukowej syntezy.

Uitti tłumaczy ów dziwny fakt zubożenia późniejszych pokoleń w stosunku do powieści symbolicznej z jednej strony brakiem wybitniejszych pisarzy tej miary, co późniejsi: Proust, Joyce czy Mann, z drugiej zaś zasadniczymi słabościami twórczości powieściowej uprawianej przez symbolistów, słabościami, które przesądziły decydująco o krótkotrwałości ich powodzenia u czytelników.

Autor rozprawy uważa jednak za krzywdzącą tę „zmowę milczenia” wokół powieści symbolicznej, nie negując zresztą wcale słuszności stawianych jej zarzutów. Stąd też pochodzi apologetyczny poniekąd charakter pracy Uittiego, przy czym głównymi тезami jego linii obrony są zasadniczo dwa twierdzenia: że powieść symboliczna z końca XIX wieku wniosła do literatury światowej nowe, nie uznawane przedtem wartości oraz że powieść ta uitorowała drogę przyszłemu rozwojowi wielkiej powieści XX stulecia, która szereg jej nowatorskich elementów przyjęła i przetworzyła. Tak więc symbolistów francuskich (bo o nich głównie chodzi) można śmiało uznać za prekursorów późniejszych twórców światowej sławy, w których cieniu sami zostali całkowicie pogrążeni.

Materiałem literackim służącym do udowodnienia powyższych tez jest dla Uittiego twórczość czterech powieściopisarzy francuskich, którzy wprawdzie później odeszli od symbolizmu, lecz w latach 1885–1895 byli głównymi reprezentantami nowych prądów w prozie. Są to: Maurice Barrès, Edouard Dujardin, Remy de Gourmont i Jean Lorrain. Autor rozprawy zaznacza przy tym, że wobec zjawiska umiędzynarodowienia literatury, jakie wystąpiło w tym właśnie okresie dziejów, uwagi odnoszące się do tej czwórki powieściopisarzy automatycznie niejako dotyczyć będą również wielu

innych twórców tej epoki bez względu na ich narodowość. Istotnie przyznać trzeba, że na przykład polski czytelnik przy lekturze pracy Uittiego musi od czasu do czasu pomyśleć choćby o Przybyszewskim, nie wymienionym zresztą ani razu wśród licznych wzmiankowanych w niej nazwisk.

Ponieważ symboliści reprezentowali szeroki wachlarz najrozmaitszych poglądów estetycznych i najróżnorodniejsze techniki pisarskie, przeto aby podjąć taką próbę zwięzłej syntezy, jaką przedsięwziął Uitti, należało znaleźć jakąś zespalającą ich wszystkich cechę charakterystyczną, sprowadzić ich jak gdyby do wspólnego mianownika”. Za taką cechę uważa Uitti pojęcie jaźni u symbolistów, zdecydowanie odmienne od koncepcji obowiązujących w ówczesnej francuskiej filozofii i odwołującej się do tej filozofii praktyce literackiej. Wybór istotnie trafny, gdyż na przykładzie tym zarysowuje się niezwykle ostro zasadniczy konflikt między triumfującym podówczas we Francji naturalizmem a reakcją przeciw niemu, kierowaną w dziedzinie filozofii przez zwolenników nowych doktryn Schopenhauera, w literaturze zaś przez symbolistów.

Uitti przypomina, w dużym zresztą skrócie, podstawowe tezy naturalistycznego poglądu na świat, które najpełniejszy swój wyraz literacki znalazły w twórczości Emila Zoli. A więc: kategoryczne odrzucenie jakichkolwiek momentów irracjonalnych i metafizycznych, objaśnianie zjawisk psychicznych czynnikami natury fizjologicznej, przeświadczenie o decydującym wpływie warunków zewnętrznych (dziedziczność, wychowanie, środowisko, okoliczności) na osobowość ludzką, wreszcie ciążyący na artyście obowiązek wiernego odtwarzania prawdy o świecie. Prawda ta może być tylko jedna. Jeśli ktoś widzi dany przedmiot żółtym, a ktoś drugi twierdzi, że przedmiot ten jest zielony, świadczy to zdaniem Zoli o zaburzeniach mechanizmu widzenia, graniczących ze zboczeniem patologicznym. Intelktualna psychologia Taine’a głosiła, że sztuka winna kopiować naturę, zaś wszelkie czyny ludzkie można i należy wyjaśniać drogą badania naukowego. Główną rolę w postępowaniu człowieka odgrywa świadomość.

W tym zespole teorii filozoficzno-estetycz-

nych rola jaźni sprowadzała się do „stałe istniejących możliwości pewnych wydarzeń w pewnych okolicznościach”. Jaźń może być zbadana i trafnie rozszyfrowana przez pisarza, jeśli jego zmysł obserwacyjny i dociekliwość badawcza są dostatecznie rozwinięte i poparte talentem literackim. Zola, obdarzony jednym i drugim, osiągnął faktycznie zdumiewające rezultaty na drodze do uchwycenia prawdy o ludziach, demaskując drzemiące w ich jaźni możliwości. Stąd wykrywanie kokoty w wytwornej damie, parweniusza w potentacie finansowym itd. Bohaterowie Zoli są przezeń dokładnie wyjaśnieni i ukształtowani drogą precyzyjnej rekonstrukcji elementów zewnętrznych przy równocześnie drobiazgowej analizie psychologicznej.

Już jednak około 1870 r. wystąpiła we Francji reakcja przeciw psychologicznemu determinizmowi Taine'a, którego siła objawiła się tak potężnie w Zoli i innych naturalistach. Reakcja ta nasiliła się z biegiem lat, w miarę jak wzrastała popularność Schopenhauera (pierwszą pracą o niemieckim filozofie było studium Ribota *La philosophie de Schopenhauer*, 1874). Popularności tej sprzyjała fala pesymizmu po załamaniu się rewolucji 1848 r. i klęskach 1870–1871, odrzucenie niektórych burżuazyjnych wartości cenionych przez koła dworskie Drugiego Cesarstwa, uwolnienie się elity intelektualnej spod wpływów oficjalnych „sfer wyższych”, a także ściśle węzły łączące Schopenhauera z myślicielami francuskimi XVIII w. Uitti zwraca przy tym uwagę na okoliczność, że szereg myśli zawartych w filozofii Schopenhauera można też odnaleźć we francuskiej literaturze XIX w., jak np. pojęcie odradzającej się rzeczywistości u Baudelaire'a, wizyjne marzenia sienne u Nerval'a i Lautréamonta, ascetyzm literacki u Flauberta, ironiczny pesymizm u Villiers de l'Isle'a czy podróże do nirwany u Leconte de l'Isle'a.

Dla rozważań Uittiego na temat pojmowania istoty jaźni przez symbolistów decydujące znaczenie posiada teza Schopenhauera głosząca, że „świat jest wyobrażeniem”, w niej bowiem odnajduje punkt wyjścia dla syntetycznej oceny powieści symbolicznej. Konsekwencją tej tezy jest wniosek, że nikt, a więc i pisarz, nie może poznać istoty rzeczy, lecz

jedynie zjawiska. Człowiek zna tylko swój własny umysł. Wszystko inne może być poznane jedynie w stopniu zależnym od indywidualności poznającego. Ten pogląd Schopenhauera przeszczepiony na teren estetyki stał się usprawiedliwieniem wszelkich eksperymentów literackich, jakie rozkwitły bujnie w ostatnim dziesięcioleciu XIX w. w powieści symbolicznej, spotęgowanych jeszcze naturalną tendencją młodej generacji do wyparcia i zastąpienia starej.

Tak więc za najistotniejszą cechę powieści symbolicznej różniącą ją od naturalizmu uważa Uitti przerzucenie centralnego zainteresowania ze świata zewnętrznego na rzeczywistość wewnętrzną, której przejawem jest wola. Kierunek tej powieści określa aksjomat, że obraz świata jest zależny od indywidualnego postrzegania. Tylko badając jaźń można poznać jej otoczenie, a nie odwrotnie, jak głosił naturalizm. Analiza własnej duszy, określenie możliwości tkwiących w jaźni – oto stały, ulubiony temat symbolistów, dominujący i w powieści, i w poezji, i w dramacie. Dujardin całą akcję swej powieści *Les Lauriers sont coupés* umiejscawia w wyobraźni bohatera, nawet postacie w niej występujące są przezeń wyimaginowane. Podobnie Hiacynta w *Le Phantôme* Gourmonta istnieje tylko jako wytwór myśli i uczuć Damazego – i gdy miłość jego, wygasa, ona również znika ze sceny. Podobne serie analiz psychologicznych znaleźć można w *Akselu* Villiersa, *Sykstynie* Gourmonta i *Monsieur de Phocas* Lorraina.

Nad każdą powieścią symboliczną dominuje w stopniu o wiele większym, niż dotąd bywało, postać – jaźń głównego bohatera, utożsamionego najczęściej z samym autorem. Obok Emmy Bovary czy Juliana Sorel znajdowało się miejsce i dla innych świetnie narysowanych postaci: Homais i Matylda de la Mole mieli swoje własne, bogate, najzupełniej realne życie, natomiast Sykstyna, Berenika i Hiacynta istniały tylko w twórczej wyobraźni swych kochanków. Powieść symboliczna może ubocznie poruszać różne zagadnienia, zawsze jednak skomponowana jest wokół jednej centralnej postaci, zajętej studiowaniem własnej jaźni, zaś obraz świata zewnętrznego jest tylko i wyłącznie tej jaźni odbiciem. Bohater powieści symbolicznej bywa z reguły beznadziejnie

osamotniony nie tylko dlatego, że jego wyobrażenie świata różni się znacznie od wyobrażeń innych ludzi, ale także dlatego, że dąży do poznania własnej duszy-jaźni, ovladnięty tym, co Renan nazywa „manią szukania pewności“.

Bardzo interesujące rozważania snuje Uitti na temat udziału czytelnika w tym zawiłym procesie twórczym. Powieść symboliczna wymaga dużego uczuciowego i intelektualnego zaangażowania się odbiorcy w perypetie psychiczne bohatera, większego nawet, niż postulowali niegdyś romantycy. Czytelnik musi towarzyszyć bohaterowi w jego wędrówce ku prawdzie, musi się z nim niejako utożsamić. Bardzo często jednak bohater stworzony przez autora z zamiarem wzbudzenia doń sympatii czytelnika — sympatii tej nie pozyskuje i wówczas powieść symboliczna staje się po prostu nudna. Dopiero idealne zespolenie i współpraca trzech jaźni: autora, bohatera i czytelnika, może dać w sumie pełny efekt artystyczny, z czego zresztą symboliści doskonale zdawali sobie sprawę.

Osobny rozdział poświęca Uitti zmianom, jakie powieściopisarze symboliczni wnieśli do techniki literackiej. Były to daleko idące innowacje, tym bogatsze, że symboliści z góry akceptowali różnorodność eksperymentów, jako wynikającą logicznie ze swobodnego wyboru metody poznawania świata poprzez analizę jaźni. Uitti i tu jednak umie znaleźć dla wszystkich wspólny mianownik. Jest to, jego zdaniem, deformacja. Tak jak powieść symboliczna systematycznie deformuje zjawiska świata zewnętrznego, dając w zamian prywatny świat głównego bohatera, stworzony — obojętnie — w jego świadomości, nieświadomości czy podświadomości, tak też odrzuca ona wszelkie obowiązujące dotychczas szablony („clichés”) literackie, językowe i stylistyczne, jako produkty „anonimowego mózgu”, antytezy indywidualizmu.

Jedną z takich deformacji jest na przykład szerokie i śmiało rozbudowanie „monologu wewnętrznego”. Daniel Prince, bohater powieści *Les Lauriers sont coupés*, jest scharakteryzowany środkami syntaktycznymi tak dobranymi, aby jak najwierniej oddać tok jego myśli i uczuć. Narracja rwie się często — choć nie tak gwałtownie, jak możemy obserwować w powieści XX w. — aby móc ją dostosować

do nagłych przeskoków i asocjacji myślowych Daniela. Celem tych zabiegów jest oddanie realnego doświadczenia w terminach psychologicznych. Tak zdeformowana składnia jest dla powieści symbolicznej tym, czym dla poezji „wolny wiersz”, i nasuwa analogię z motywami muzycznymi Wagnera.

Specjalnie dużo uwagi poświęcają symboliści przedmiotom, dźwiękom, światłom, barwom, jako tym elementom rzeczywistości, które jaźń bohatera najłatwiej wchłania i przetwarza na własny obraz świata. Rewolucyjny charakter tego stylu występuje jednak wyraziście tylko przy konfrontacji symbolistów z pisarzami poprzednich epok, nigdy zaś w zestawieniu z Joyce’em czy Proustem, którzy na tej drodze zaszli o wiele dalej.

Z innego rodzaju deformacją mamy do czynienia w *Monsieur de Phocas* Lorraina. Jest to powieść-spowiedź, pisana, jak często bywało u symbolistów, w pierwszej osobie. Autor wmontował w nią obszerne fragmenty poematu *Oraisons mauvaises* Remy de Gourmonta, za ich pomocą charakteryzując stany duszy bohatera. Jest to jeden z ulubionych „chwytów” u symbolistów, chętnie sięgających np. po cytaty do łacińskiej poezji średniowiecznej. Język pana Phocas bardzo mało ma wspólnego z językiem bohaterów naturalistycznych: jest o wiele bogatszy, urozmaicony leksykalnie, obfitujący w wyszukane, rzadkie słowa, użyte w niezwykle zestawach. Bohater tej powieści jest „inny” nie dzięki swym przeżyciom, które w zasadzie nie odbiegają od przeżyć normalnych ludzi, lecz dzięki wyjątkowości stylu. Należy on do „wybrańców” w tym sensie że cierpi z powodu dysproporcji między światem codziennej rzeczywistości a światem najwyższych wartości, do którego niekiedy udaje mu się zajrzeć. Podobną tragedię przeżywa też Entragues z *Sykstyny* Gourmonta i Filip — Barrès.

Lorrain posługuje się zupełnie innymi środkami artystycznymi niż Dujardin. Zamiast koncentrować się na obserwacji — używa dla podkreślenia niezwykłości swego bohatera nader skomplikowanego słownictwa i składni. Między koncepcją jaźni pana Phocas a jego językiem istnieje ścisły związek. Wartość słów określa ich kontekst, który w normalnej,

potocznej rozmowie zależy od całego zespołu różnych czynników: od wykształcenia rozmówców, ich inteligencji, pozycji społecznej, napięcia uczuciowego, stopnia ważności tematu itp. Tu jest tylko pan Phocas, jego jaźń i jego wola odbierania wrażeń zewnętrznych, toteż językowa idealizacja idzie w parze z idealizacją psychologiczną.

Pierwszym etapem tego procesu było odebranie wyrazom ich tradycyjnego znaczenia. Słowa zostały semantycznie zdeformowane. Metafory zmierzają ze swej strony do deformacji całych zdań i pojęć. Przykład: „rubin kipi żądzą, cały krwawy i cały zimny”. Uitti nadmienia, że w tym wypadku można się doszukać wpływów średniowiecza, gdy rubin był symbolem seksualizmu. Tę formę deformacji stosują zresztą wszyscy symboliści w sposób intelektualny, gdyż źródła metafor są świadomie wybrane ze ściśle określonych tradycji literackich.

Domena języka i stylu jest wysoko ceniona przez symbolistów zgodnie z poglądem, że przeżycie wywołane skojarzeniami słownymi wcale nie jest gorsze od innych, ponieważ samo w sobie jest źródłem poznania. Symboliści przypisują językowi moc twórczą, podobnie jak Druidowie, przebiegający w zamierzonych czasach starożytnej Galii.

Można co prawda, przyznaje Uitti, przyjąć że wszyscy poeci i powieściopisarze w każdej epoce w jakiś im właściwy sposób „deformowali” język i że każde dzieło przeobrażało świat zgodnie z wizją autora. Zaslugą symbolistów jest jednak, że dopiero dzięki ich utworom rozpowszechniła się świadomość tej prawdy. Generacja Gourmonta i Lorraina konsekwentnie dążyła do nowych odkryć w dziedzinie widzenia rzeczywistości, a proces deformacji językowej, estetycznej i moralnej był jej główną bronią. Język stanowi dla symbolistów nierozłączną część estetycznie pojmowanej jaźni, przy czym jaźń ta jest z konieczności deformacją jaźni psychologicznej, którą zajmuje się nauka.

Na jeszcze jedną różnicę pomiędzy naturalizmem a symbolizmem zwraca uwagę Uitti. Symboliści podkreślali zasadniczą jedność jaźni. Bohaterowie ich są niezmienni, i choć żaden z nich nie dochodzi do absolutnego i ostatecznego poznania siebie, wszyscy mają jednak

pewność, że istnieją tylko jako jednolita całość psychiczna. Dawna natomiast psychologia za wzorem Taine’a kładła nacisk na badanie fragmentów jaźni w związku z chwilowym przeżyciem. Zdaniem autora rozprawy — powieść symboliczna zapłaciła wysoką cenę za owo kurczowe trzymanie się zasady jedności jaźni, doprowadziło ją ono bowiem w końcu do schopenhauerowskiego pojęcia nadczłowieka, braku głębi w charakterystyce postaci i całkowitego zafałszowania rzeczywistości, wynikającego z nieograniczonej swobody jego deformowania. Dwa te momenty przyniosły w ostatecznym rachunku klęskę powieści symbolicznej. Jej bohater stał się niezrozumiałym rebusiem dla czytelnika, którego nie udało się autorowi wciągnąć do zamierzonej jaźni „potrójnej”, co było nieodzownym warunkiem zrozumienia i przeżycia tego typu powieści.

Warto dla porównania przypomnieć ocenę przyczyn upadku symbolizmu dokonaną przez prof. Jana Kotta w jego studium pt. *Zgasy mity poetyckie*. Pisz on: „Doświadczenie skończyło się tragicznie. Istnieje granica czystej wizyjności [...] Przy ciągłym oddalaniu się od rzeczywistości nadchodzi chwila, kiedy zatracą się już możliwości wyrażania kształtu, barwy czy dźwięku. Następuje kres — granica. Świat ludzki zostaje porzucony [...] Polowanie duchowe skończyło się klęską” (*Mitologia i realizm*, W-wa 1946, s. 65). Tak więc obaj badacze: i Kott i Uitti, widzą porażkę symbolizmu w przekroczeniu granicy dopuszczalnej dla deformacji rzeczywistości. Uwagi Kotta odnoszą się wprawdzie do poezji, ale rozciągnąć je można również i na prozę.

W Polsce krótkotrwałość symbolicznej powieści, reprezentowanej głównie przez Przybyszewskiego, miała jeszcze inne przyczyny, o których rzecz jasna Uitti nie wspomina, gdyż nie mieściłoby się to w ramach jego rozprawy. Wskazał na nie m. in. Tadeusz Boy-Żeleński we wstępie do antologii *Młoda Polska*, mając znowu na myśli głównie poezję. Zwrócił on mianowicie uwagę na „zbyt cięśleśnie rozumianą metafizyczną nagość osławionej nagiej duszy i kosmiczny werset polskiego przekładu *Totenmesse*: „na początku była chuć”. Ale poza tym głównego powodu,

dla którego opinia publiczna nie poparła haseł symbolistów, dopatruje się Boy w „negowaniu społecznych, moralnych i patriotycznych celów sztuki” przez nowy prąd. Sytuacja polityczna narodu w okresie rozbiorów wymagała od literatury walki o niepodległość i reformy społeczne. Do Krakowa, gdzie koncentrował się w tym czasie ruch umysłowy i artystyczny, zbyt wyraźnie docierały odgłosy burzy 1905 r. szalejącej w zaborze rosyjskim, aby mogły znaleźć szerszy oddźwięk, nie mówiąc już o jakiejś żywszej sympatii hasła *Confiteor* Przybyszewskiego w rodzaju: „Działać na społeczeństwo pouczając albo moralnie, rozbudzać w nim patriotyzm lub społeczne instynkta za pomocą sztuki znaczy poniżać ją, spychać z wyżyn absolutu do nędznej przypadkowości życia, a artysta, który to robi, niegodny jest miana artysty”. Specyfika stosunków polskich sprawiła też, że czołowi poeci „Młodej Polski” przy całym swym kucie dla indywidualizmu nie odeszli nigdy całkowicie od zagadnień narodowych i społecznych (w przeciwieństwie do swych francuskich kolegów-rówieśników), podczas gdy Przybyszewski nie znalazł dla siebie miejsca w ojczyźnie, choć jak przyznaje Boy — „spowodował pewne przewartościowania literackie”. O tym wszystkim powinien pamiętać polski czytelnik pracy Uittiego, gdyż inaczej ocena syntetyczna symbolizmu byłaby swoistą „deformacją” rzeczywistości.

Zgodnie ze wspomnianą na wstępie apologetyczną tendencją Uitti znajduje jednak dla powieści symbolicznej szereg „okoliczności łagodzących”. Uważa więc, że choć na giełdzie technik literackich stoi ona niżej od techniki Zoli wspartej jego geniuszem, to jednak przywróciła równowagę w twórczości europejskiej na korzyść indywidualizmu poprzez akceptację artystycznego obiektywizmu i połączenie go z schopenhauerowską metafizyką. Rozwinięła technikę, a właściwie cały szereg technik opisywania stanów jaźni i zjawisk z niej płynących. Pomimo licznych zapożyczeń od dawniejszych pisarzy zdobywała się na dużą oryginalność i pomysłowość w eksperymentach lingwistycznych. Wiele z jej pionierskich odkryć przetrwało w twórczości późniejszych pisarzy, trafiając w pierwszym rzędzie do powieści Prousta, który umiał je przetworzyć i jak gdyby

„zorkiestrować”. Dzieło Prousta wchłonęło twórczość jego bezpośrednich poprzedników tak dalece, że tylko bardzo nieliczni próbują zastanawiać się dziś nad nią dłużej.

Ostatnie słowa książki Uittiego: „ale to już inna sprawa”, zdają się wskazywać na zamiar autora rozwinięcia w przyszłości interesującego tematu, jakim byłoby niewątpliwie ustalenie, co mianowicie symboliści francuscy przekazali powieści naszego stulecia. Nie trzeba dodawać, że naukowe przepracowanie tego zagadnienia posiadałoby olbrzymie znaczenie dla naszej znajomości genealogii współczesnych zjawisk literackich; Uitti zaś jak nikt inny wydaje się być predestynowany do podjęcia tego dzieła.

Franciszek Jarzyna, Świdnica

F. O. Matthiessen, THE ACHIEVEMENT OF T. S. ELIOT. AN ESSAY ON THE NATURE OF POETRY, Oxford University Press, New York 1959, ss. 200.

Praca F. O. Matthiessena, napisana w 1935 r., uzupełniona dwoma rozdziałami obejmującymi ostatnie wiersze (*Four Quartets*) oraz dramat T. S. Eliota, doczekała się do chwili obecnej pięciu wznowień, z czego ostatnie, wydane po śmierci autora, uzupełniono rozdziałem C. L. Barbera omawiającym utwory dramatyczne T. S. Eliota, napisane po drugiej wojnie światowej. Bez względu na mocno dyskusyjny charakter niektórych swoich tez, jako nieomal klasyczne już dzieło w zakresie krytyki i teorii poezji, praca Matthiessena zasługuje na recenzję.

Tytuł pracy: *Osiągnięcie T. S. Eliota, Esej o istocie poezji*, określa już jej charakter. Na przykładzie poezji T. S. Eliota Matthiessen próbuje ustalić istotę współczesnej poezji, jej odrębność i środki wypowiedzi. „Esej mój ma dwojaki cel” — pisze autor we wstępie — „dać ocenę metody i dorobku Eliota oraz wykupić te elementy w poezji, którym grozi zagłada w wyniku wzrastających tendencji traktowania poezji jako dokumentu społecznego a nie jako sztuki”. Założenie to było reakcją przeciwko dominującej metodzie socjologicznej w krytyce anglo-amerykańskiej w latach trzydziestych. „Poezję pisze się słowami, a nie ideami” — powtarza Matthiessen za Mal-