

Recenzent prof. dr hab. Małgorzata Łukaszuk,  
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Redakcja i indeks Krystyna Kiszewska-Kotyńska  
Korekta Katarzyna Makaruk  
Skład Robert Oleś / d2d.pl

Projekt okładki i stron tytułowych Magdalena Błażków  
Na okładce wykorzystano zdjęcie Wacława Borowego  
ze zbiorów Biblioteki IBL PAN, sygn. Ikon. IV – 703

Copyright by Instytut Badań Literackich PAN, 2019

ISBN 978-83-66448-48-3

Druk i oprawa BookPress, ul. Lubelska 37c, 10-408 Olsztyn

## Spis treści

- 7 Wprowadzenie
- 11 Teresa Kostkiewiczowa  
*Uwagi o piśmarstwie historycznoliterackim Waclawa Borowego: właściwości i funkcje języka krytycznego*
- 23 Bernadetta Kuczera-Chachulska  
*Waclaw Borowy jako czytelnik (badacz) liryki*
- 41 Jerzy Snopek  
*Waclaw Borowy jako krytyk przekładu literackiego. Próba wstępnego przybliżenia*
- 53 Wojciech Kaliszewski  
*O źródłach i wpływach w literaturze. Komparatystyczne stanowisko Waclawa Borowego*
- 73 Krzysztof Mrowcewicz  
*Godność poezji – Borowy staropolski*
- 87 Tomasz Chachulski  
*Waclawa Borowego wiek XVIII*
- 109 Maria Prussak  
*Waclaw Borowy o sztuce teatru*

125	Anna M. Szczepan-Wojnarska <i>Weto „neoromantycznym znudzeńcom”, czyli o Conradianach Wacława Borowego</i>
153	Ewa Kujawska-Lis <i>O wpływach i zależnościach... Wacława Borowego wpływ na recepcję i krytykę polskich przekładów Josepha Conrada</i>
179	Bibliografia
183	Ilustracje
207	Spis ilustracji
211	Indeks nazwisk

## Wprowadzenie

Wacław Borowy urodził się u schyłku XIX wieku, zmarł w 1950 roku. Niezależnie od przyczyn jego wcześniejszego odejścia – wojny i związanej z nią doświadczeń, pogarszającego się gwałtownie stanu zdrowia, trudnego czasu nowego porządku politycznego, szczególnie dotkliwie odczuwanego wśród uczonych ceniących sobie nade wszystko niezależność myśli i sądów – Borowy należał do pokolenia, którego czasy najsilniejszego oddziaływania na naukę minęły dawno temu. A mimo to do jego prac wracają badacze, którzy nie mieli okazji się z nim spotkać, jego twarz ani nazwisko nie poruszają w nich żadnych sentymentalnych nut, nie przypominają przeszłości, studenckich lat...

Chyba pierwsze wspomnienia rocznicowe ukazały się w 1975 roku – w 25 lat po odejściu Uczonego. W czterdziestą rocznicę śmierci i setną – jego urodzin, w roku 1990, na Uniwersytecie Warszawskim odbyła się konferencja, którą organizowali jeszcze badacze należący do pokolenia znajdującego Borowego osobiście: Zofia Stefanowska, Zdzisław Libera, Maria Straszewska, Roman Taborski,



Stanisław Frybes i inni. Wtedy to uroczystie wmurowano pamiątkową tablicę, Bibliotece Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego nadano imię Borowego, zorganizowano wystawę, opublikowano książkę zbiorową, zbierającą wygłoszone wówczas referaty. W 2005 roku w Lublinie nakładem wydawnictwa Norbertinum jako tom 3 serii „Mistrzowie” ukazała się obszerna monografia *Zatajony artysta. O Waclawie Borowym 1890–1950* pod redakcją Andrzeja Biernackiego, wszechstronnie przedstawiająca losy Uczzonego, jego wojenne i powojenne perypetie i wszystkie inne okoliczności, które w jakikolwiek sposób mogły zaważyć na odbiorze tego niezwykle człowieka przez współczesnych i potomnych.

Kilka lat później – 14 października 2011 roku – na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie odbyła się kolejna konferencja, zorganizowana przez Instytut Badań Literackich PAN, Warszawską Wyższą Szkołę Humanistyczną im. Bolesława Prusa oraz Instytut Filologii Polskiej Wydziału Nauk Humanistycznych UKSW. Zgromadziła uczonych z różnych instytucji, w znakomitej większości należących do zupełnie innego pokolenia, nieznających ani Borowego jako wykładowcy, ani świata, w którym spędził lata studiów, pracy zawodowej i naukowej aktywności.

Sądzymy, że autor tytułu znakomitych studiów dotyczących literatury polskiej od Kochanowskiego aż po czasy swojej współczesności, literatury angielskiej, francuskiej

i rosyjskiej, badań z zakresu komparatystyki, przyciągnął nie tyle referentów i przedstawicieli kolejnego pokolenia uczonych, co przede wszystkim uważnych czytelników jego prac, badaczy reprezentujących zbliżony system wartości, w podobny sposób odczytujących utwory literackie. To, co w pisarstwie Borowego nadal pozostaje żywe i świeże, to przede wszystkim odwaga i niezależność myśli, wnikliwość odczytania dzieł literackich, umiejętność nawet pośredniego wartościowania i wyboru tego, co w literaturze rzeczywiście istotne, co pozostaje atrakcyjne niezależnie od mód i metodologicznych koniunktur. Szczególny rodzaj połączenia warsztatu historyka literatury i krytyka, którego nudzą utwory mierne, a nawet niewybitne, który ma swój ściśle określony system wartości i nie waha się go stosować także tam, gdzie zasada stosowności albo wymogi historii literatury jako nauki nakazywałyby uwzględnienie kolejnych dzieł, okoliczności itp. Pisywał więc Borowy o twórcach najważniejszych dla polskiej tradycji literackiej: o Kochanowskim, o czołowych pisarzach oświeceniowych, o Mickiewiczu, Fredrze, Norwidzie, Wyspiańskim, Żeromskim, Conradzie, Stendhalu, Tołstoju. Ale pisał też o tych, których cenił za artyzm dokonań, liryzm drobnych wierszy albo świeżość ujęć, nawet jeśli dzisiaj nie pamiętamy już powieści Szyrmera, nowel Dygasińskiego, wierszy Langego czy Słońskiego i jeśli używana przez niego terminologia wywołuje lekki uśmiech. Ma też Borowy w swoim dorobku obszerny dział prac z teorii literatury,

nieujętych w duże syntetyczne całości, lecz podobnie jak w przypadku rozpraw historycznoliterackich, zawartych w wielu znakomicie napisanych, błyskotliwych i zdumiewająco trafnych „studiach i szkicach”.

Na przedstawiony tu tom składają się studia poświęcone „językowi wartościowania” Borowego, jego badaniom nad liryką, koncepcji przekładu dzieła literackiego, komparatystyce, odczytywaniu literatury staropolskiej i oświeceniowej, „sztuce teatru”, Conradianach i jego wpływie na recepcję i krytykę przekładów autora *Smugi cienia*. Wszystkie te studia i szkice są nowymi odczytaniem spuścizny Borowego, wskazują na rzadziej dostrzegane cechy jego twórczości naukowej i krytycznej. Od czasu ich napisania upłynęło sporo czasu i niektóre z nich pojawiły się w druku także gdzie indziej, ale wydaje się, że scalone w tym niewielkim tomie pozwalają raz jeszcze przyjrzeć się dokonaniom jednego z najwybitniejszych historyków, krytyków i czytelników literatury polskiej.

Redaktorzy

Teresa Kostkiewiczowa

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH PAN

## Uwagi o piśmarstwie historycznoliterackim Wacława Borowego: właściwości i funkcje języka krytycznego

Lektura historycznoliterackich rozpraw, artykułów i szkiców krytycznych autora *Kamiennych rękawiczek* dość szybko prowadzi do zwrócenia uwagi na szczególne właściwości języka jego wypowiedzi historycznoliterackich. Poznawczej satysfakcji odkrywania wraz z uczonym istotnych cech omawianych dzieł nieodłącznie towarzyszy bowiem obserwowanie sposobów konstrukcji dyskursu krytycznego i wyrazistych środków stylistycznych, nadających swoisty ton i barwę wywodowi naukowemu. Zainteresowanie wzbudza język bogaty, zróżnicowany, barwny i efektowny, bliski autotelicznemu nacechowaniu mowy poetyckiej. Zjawisko to stało się już – jak wiadomo – przedmiotem opisu uzasadniającego nazwanie Wacława Borowego „zatajonym artystą”<sup>1</sup>. Wydaje się wszakże, iż warto nieco dokładniej przyjrzeć

<sup>1</sup> O sprawie tej traktują autorzy artykułów zebranych w tomie *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, wybór szkiców i wspomnień A. Biernacki, Lublin 2005, a w szczególności: L. Fryde, *Wacław Borowy, czyli o artyzmie w krytyce literackiej*; Cz. Zgorzelski,

się językowym strategiom badacza oraz sformułować pytanie o ich podstawy i funkcje.

Jak realizuje się więc owa swoistość mowy krytycznej Borowego, jakimi środkami jest osiągnana? Najdobitniej przejawia się ona na poziomie wyborów leksykalnych i operowania słowem traktowanym w sposób szczególny i poddawany wielorakim zabiegom niezwyklej nieraz semantyzacji. Zwraca uwagę przede wszystkim konkretność, sensualność i niemal wizualność jego odnoszonych do literatury wyrażen i zwrotów, mających często charakter metaforyczny i obrazowy. Pisze więc badacz np. o „lirycznej tkaninie wiersza”, o „plazmie materii znaczeniowej”, o „pasmach czy pasemkach poezji”<sup>2</sup>. Wypowiedź poetycka potraktowana zostaje w takich ujęciach jako rzeczywistość nieomal materialna, którą poznać można w kontakcie zmysłowym, otwierającym na niezwykłość doświadczenia poetyckiego. Często ujęcia takie przybierają kształt

*Wiedza, mądrość, artyzm* oraz M. Głowiński, *Wacław Borowy – artyzm i umysłowość*.

<sup>2</sup> Cytowane wyrażenia i zwroty pochodzą z prac zawartych w książkach Wacława Borowego: *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Kraków 1948; *Dziś i wczoraj*, Warszawa 1934; *Studia i rozprawy*, t. 1–2, Wrocław 1952, a więc dzieł, które dotyczą zjawisk literackich różnych epok i twórczości różnych pisarzy. Rezygnuję z dokładnej lokalizacji cytatów, ponieważ są one jedynie przykładami strategii językowych autora, a nie jego sądów merytorycznych. Wyróżnienia w cytatach moje – T.K.

nacechowanych obrazowością dłuższych wypowiedzeń, których składniki odsyłają do różnych sfer życiowej obserwacji. Wskazuje więc badacz na przykład „obszerne dzieła publikowane z maszynową systematycznością, ale i z martwością”; stwierdza, że poeta tworzy „ogromne machiny wierszowane”, buduje „ciężki gmach alegorii” albo „szpikuje dialogi sentencjami moralnymi” lub wyposaża wiersz „w bogaty rynsztunek olśniewającej retoryki”, zaś wyobraźnia twórcy „kipi od obrazów i pomysłów”. Nie trudno zauważyć, że w większości tych wypowiedzeń dla osiągnięcia konkretności i wizualności budowanych obrazów zaktualizowane zostały słowa pochodzące z języka zwykłego, potocznego, niemal codziennego, a zarazem trafnie przybliżającego zjawiska poetyckie, na jakie badacz zwraca uwagę. Ale spotykamy się również z tendencją krańcowo odmienną: z posługiwaniem się sformułowaniami o cechach poetyckich, naznaczonymi pewną dozą podniosłości i niezwykłości, apelującymi do wyjątkowych doświadczeń odbiorcy. W stwierdzeniu, że w stylu pisarza „jest [...] coś podobnego do sztuki pirotechnika, którego fajerwerk uwytadnia poszczególne race”, jest jeszcze coś pośredniego między dobrze oswojonym słownictwem potocznym a niezwykłością budowanego przez nie obrazu. Ale kiedy czytamy, że mądrość wiersza „wznosi się na grani, o którą ocierają się chmury rozpaczy”, że świat poematu to „galeria codziennych, pospolitych szczegółów, przedstawionych z nagą brutalnością stylu i obrzuconych

sarkazmem”, że pisarz: „Rozdartą sosnę *Ludzi bezdomnych* wzniósł niby sztandar heroiczny i nigdy go nie opuścił”, jesteśmy na przeciwnym biegunie dykcji językowej i estetyki stylu. Świadomie budowana podniosłość wypowiedzi również i tu realizuje się poprzez konkretyzację, przez szczególnie nacechowany obraz zjawisk niecodziennych i niezwykłych. Twórczość literacka piórem badacza daje się równie fortunnie opisywać zarówno przy użyciu słownictwa wyszukanego, poetyckiego, jak i słowami należącymi do zasobu mowy codziennej. W swym pisaniu o literaturze Waław Borowy aktualizuje wszelkie oferowane przez system leksykalny polszczyzny możliwości budowania wypowiedzi obrazowej i barwnej, posługuje się leksyką o różnym nacechowaniu stylistycznym, a czyni to zawsze w tym samym celu: uchwycenia cech dzieła literackiego w bliską wyobraźni odbiorcy sieć skojarzeń o charakterze skonkretyzowanym i wizualnym.

Jednym z ważnych środków nadających konkretność i barwę tekstom Waław Borowego jest epitet. Uczony posługuje się nim często, obficie wyposaża swe wypowiedzi w słowa, które służą dobitnemu dookreślanu rozważanych zjawisk i przedmiotów. Dostrzega on więc np. „jędrny realizm” twórczości lub też „kompozycję poczwarną” jednego z utworów, zauważa, że poeta buduje „wiersze chropawe” albo też ma „miejsca ęgie”. Konstatuje, że pisarz mówi „szumnie i blyszczaco”, odznacza się „ekspresją przenikliwą i silną” albo też „wyraża się kostycznie”. Zaiste można

nazwać Wacława Borowego mistrzem epitetu, określającego jakości literackie celnie, a zarazem wyraziście i w sposób bliski doświadczeniu odbiorcy.

Dostrzegalną niemal na pierwszy rzut oka cechą współtworzącą aurę wypowiedzi krytycznych Borowego jest tendencja do animizacji, do ożywiania, a nawet antropomorfizacji zjawisk literackich, których dotyczą. W jego odbiorze poezja „wdzięczy się i zrzędzi, wzdycha, triumfuje, cieszy się i wątpi, ślepo pograża się w miłość i snuje gospodarsko trzeźwe refleksje na jej temat”. Wyobraźnia „kipi od obrazów i pomysłów”, wiersz „iskrzy się humorem”, „generalizacje poetki nie są pozbawione rumieńców emocji lirycznej”, a w twórczości poety istnieje „jakiś żar, opanowany, ogrodzony doświadczeniem, ale mający świadomość potencjalnego płomienia”, zaś pieśń „korzy się przed potęgą siły wszechmocnej i przeczuwa zgubę ohydnych zwycięzców”. Gdzie indziej mówi się o „zupełnie wyziębionym i wysuszonym stuleciu”, o ocenach literackich, które „z latami ochłodły”, a jedno z dzieł charakteryzuje się tym, że „w wielu miejscach [...] przebija uśmieszek wolterowski”.

W ewokowaniu swoistej dykcji pism Borowego uczestniczą również inne poziomy organizacji języka, a w szczególności składnia, traktowana także jako środek do uzyskania dobitności i wyrazistości wypowiedzi. Rezygnując z przytaczania dłuższych – z konieczności – przykładów, trzeba tu wymienić takie zabiegi, jak urozmaicanie toku intonacyjnego wywodu poprzez następowanie po sobie zdań



o różnej długości i strukturze syntaktycznej; częste posługiwanie się równoważnikami zdań, nadającymi mowie charakter swobodny i naturalny; wprowadzanie wypowiedzeń wykrzyknikowych dla zaakcentowania wagi lub częstotliwości omawianego zjawiska (np. „Cóż dopiero mówić o sprawach ludzkich!”); wreszcie korzystanie z potencjału stylistycznego i konstrukcyjnego zdań pytających, które stają się zazwyczaj czynnikiem rozwijania i kompozycyjnego scalania wypowiedzi krytycznej jako myślowej całości.

Efektom równoczesnego stosowania tych wszystkich zabiegów językowych są zazwyczaj teksty wypełnione rozbudowanymi obrazami, tworzonymi przy użyciu porównań najczęściej nacechowanych metaforycznie, które ukazują dyskutowane kwestie literackie niejako z różnych perspektyw, w wielu oświetleniach. Niekiedy (ale raczej rzadko) można znaleźć w artykułach Borowego formułowaną okazjonalnie refleksję na temat takiej metody krytycznej. Dzięki podobnemu postępowaniu – jak pisze – różnica w naszym odbiorze poezji jest taka, jak „pomiędzy odległym widokiem dolinnym widzianym ze szczytu góry a tym samym widokiem oglądanym przez precyzyjną lunetę”. Najczęściej obrazy te wprowadzają w szczególną aurę omawianego dzieła, wskazują jakiś obszar zjawisk, za pomocą których łatwiej odsłonić niepowtarzalny charakter twórczości. Pisze więc Borowy np. o Norwidzie, że jego prawdy „huczą gromem i zarazem ocierają pot ze śmiertelnie znużonego czoła jak chusta Weroniki. Stąd serce

bije u niego mocnym tętnem dla tych spraw, które dają się określić [...] rzeczownikami oderwanymi”. Jak można sądzić, badacz z pełną świadomością odrzuca jednak taką możliwość – przekładu rzeczywistości poetyckiej na słowa abstrakcyjne – i poszukuje dla niej innych ekwiwalentów, swoistych obrazów krytycznych, zdolnych lepiej oddać jej niezwykłość i niepowtarzalność. Staje się „zatajonym artystą”, w swej dykcji językowej bliskim naturze objaśnianych zjawisk.

Jakie założenia i przesłanki – implikowane poprzez sposób traktowania języka krytycznego – odnaleźć można w tak konstruowanym dyskursie? Z pewnością jego kształt jest przejawem rozumienia literatury jako rzeczywistości żywej, chciałoby się powiedzieć – organicznej, mającej moc bezpośredniego oddziaływania na odbiorcę, poruszania jego emocji, woli i intelektu. Krytyk stara się to ułatwić, zaproponować pewną konkretyzację właściwości artystycznych wypowiedzi, ukazać ich ekwiwalenty we własnym wywodzie, który nie zamierza konkurować z mową pisarza, jednak zbyt od niej nie chce oddalać. Zabiegi animizujące lub antropomorfizujące zdają się wskazywać na fundamentalną bliskość rzeczywistości literackiej i wewnętrznego świata krytyka (czytelnika), który ma do dzieła stosunek bezpośredni i osobisty. Literatura jest tak żywa i bliska, że jej doświadczanie nie daje się – jak pisał Borowy – „ułożyć w przegródki programów [...], stronnictw i obozów”, lecz wymaga podejścia indywidualnego,

respektującego jej niepowtarzalność i niezwykłość. Uczony nie chce sprowadzać literatury do poziomu abstrakcyjnych norm i prawidłowości rozwojowych, ale stara się mówić o niej jako o zróżnicowanej, wielobarwnej, a zarazem głęboko humanistycznej rzeczywistości słowa kreowanego przez twórcę jako sposób kontaktowania się z otoczeniem i innymi ludźmi oraz artykulacji doświadczenia świata. W przekonaniu Borowego również badacz winien respektować to szczególne nacechowanie i usytuowanie mowy literackiej (poetyckiej) w ludzkiej rzeczywistości.

Czytelnik pism historycznoliterackich Wacława Borowego bez trudu zauważa, że świat literatury stanowi dlań wielką całość, w której jakby mniej istotne jest akcentowanie tego, co różni dzieła należące do poszczególnych okresów, zaś ważniejsze – to, co stanowi o ich bliskości i porównywalności. Oczywiście badacz doskonale rozpoznaje i subtelnie opisuje swoistości stylu, wyobraźni, zainteresowań twórczych pisarzy różnych epok, ale dzieła powstałe w tych epokach traktuje jako zjawiska równorzędne, współtworzące ową całość, tak samo ważne i cenne, poddające się tym samym zabiegom poznawczym i recepcyjnym. Postawa taka przejawia się w samym języku krytycznym Borowego. Dostrzegając i respektując historyczne uwarunkowania i odmienności literatury różnych czasów, pisze on o niej w taki sam sposób, używając takich samych zabiegów stylistycznych czy figur mowy. Oczywiście konkretne słowa, wyrażenia i zwroty, jakich używa

on w opisie np. poezji Franciszka Dionizego Książnika i Cypriana Norwida czy twórczości Stefana Żeromskiego i Ignacego Chodźki, są różne, stanowią funkcję jakości i odrębności świata literackiego tych pisarzy oraz ich usytuowania historycznego, pochodzą więc z odmiennych rejestrów stylistycznych czy leksykalnych polszczyzny. Jednak sposób podejścia do dzieł i typ jego słownego wyrazu są analogiczne, pojawiają się też takie same zabiegi konkretyzacji, antropomorfizacji, posługiwania się wyrazistym epitetem, podobnymi strukturami składniowo-intonacyjnymi. Przekonanie o jedności świata literatury, niezależnie od zróżnicowań historycznych, estetycznych, ideowych, znajduje wyraz w jednorodności instrumentarium językowego stosowanego przez badacza. Dostrzegając i respektując historyczną swoistość piśmiennictwa kolejnych epok, Waław Borowy mówi o nim w taki sam sposób, traktując je jako zjawiska równorzędne i ceniąc je jednakowo.

Właśnie – ceniąc je, bo literatura jest dla Borowego istotną wartością, godną trudu badawczego i wnikliwych, subtelných eksplikacji. W najszerszej perspektywie bowiem język krytyczny uczonego jest funkcją jego osobistego stosunku do literatury<sup>3</sup> przedstawianej w ujęciu

<sup>3</sup> Czasem mówi się wręcz o subiektywności traktowania przezeń literatury. Zob. S. Treugutt, *Wawława Borowego sztuka czytania*, [w:] *Zatajony artysta. O Wawławie Borowym 1890–1950*, s. 281.

aksjologicznym, służy odsłanianiu wartości dzieła. Borowy nie uchyła się od wartościowania piśmiennictwa, przeciwnie, tak kształtuje swój dyskurs krytyczny, aby stał się sposobem pośredniego, implikowanego wartościowania<sup>4</sup>. Aksjologiczne zabiegi badacza nie są w żadnym wypadku wyraziste, natrętne, autorytatywne. Bardzo rzadko używa on słów jednoznacznie oceniających, a zarazem abstrakcyjnych i ogólnych (dobry, zły, doskonały, błędny itp.). Jego wartościowanie dokonuje się poprzez – najczęściej obrazowe i konkretyzujące, a zarazem wykorzystujące leksemy o delikatnym nacechowaniu aksjologicznym – wskazanie takich cech (właściwości, jakości) wypowiedzi literackiej, które w przekonaniu badacza zasługują na uznanie, są estetycznie cenne (np. „jędrny realizm”), albo też – przeciwnie – nie służą artystycznemu wyrazowi (np. „chropawe wiersze” lub „wyziębione stulecie”). W taki pośredni sposób ujawnia się system wartości uczonego, jego ideał artystyczny, traktowany ponadczasowo i za każdym razem subtelnie aktualizowany w odniesieniu do różnych zjawisk literackich. Można w takim postępowaniu widzieć pewną konsekwencję: jeśli literatura sama w sobie jest wartością, zjawiskiem godnym wnikliwej uwagi, to ocena realizacji jej funkcji estetycznych powinna znaleźć się w kręgu

<sup>4</sup> Na temat aksjologii w pismach Borowego zob. m.in. H. Elzenberg, *O Borowym, o Kasprowiczu i o niektórych kłopotach z ocenami estetycznymi*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, s. 175–184.

zadań badawczych. W tym wartościowaniu pośrednim, utajonym w wyborach językowych i sposobach organizacji wypowiedzi krytycznych, ujawniają się też osobowość badacza, jego upodobania i gusty, jego rozumienie literatury i system wartości artystycznych, jego indywidualny smak jako podstawowa dyspozycja poznawcza i oceniająca<sup>5</sup>.

Jest oczywiste, że główne założenia pisarstwa historycznoliterackiego autora *Kamiennych rękawiczek* oraz sposoby ich realizacji, ukształtowane – jak wiadomo – w opozycji do orientacji metodologicznych dominujących w pierwszej połowie XX wieku<sup>6</sup>, nie korespondują również z najważniejszymi tendencjami dzisiejszej nauki o literaturze. Dominuje dziś bowiem dyskurs literaturoznawczy usuwający poza swe granice znaki osobowego „ja” badacza oraz stroniący od aksjologii na rzecz zobiektywizowanych konstatacji (lub – przeciwnie – preferujący całkowicie swobodne interpretacje okazjonalne lub użytkowe). Czy więc w jakościach języka krytycznego Wacława Borowego – silnie (choć w sposób pośredni) nacechowanego wartościowaniem i traktującego literaturę jako świat organiczny, barwny i żywy, który ma moc oddziaływania na czytelnika – widzieć trzeba przejaw mowy krytycznej o charakterze jedynie historycznym,

<sup>5</sup> Na rolę smaku w uprawianiu krytyki literackiej przez Borowego zwracano już uwagę, np. M. Głowiński, *Wacław Borowy – artyzm i umysłowość*, s. 187, 189–190.      <sup>6</sup> Na ten temat zob. tamże.

a nawet uznać ten język tylko za pewną konwencję, będącą wyłącznie świadectwem indywidualnych skłonności i upodobań lub też estetyki czasu już bezpowrotnie minionego? Wydaje się, że sprawa nie jest tak prosta i jednoznaczna. Dorobek krytyczny i historycznoliteracki Wacława Borowego wart jest uwagi również dzisiaj, w czasach wyspecjalizowania języka badań literackich i całkowitego niemal zerwania kontaktu między profesjonalnymi badaczami a czytelnikami poezji i prozy. Być może wpisany w kształt wypowiedzi krytycznych Wacława Borowego sposób rozumienia i traktowania literatury zasługuje na przemyślenie właśnie w dzisiejszej sytuacji samej twórczości i jej badaczy.

## Wacław Borowy jako czytelnik (badacz) liryki<sup>1</sup>

Najstarszy syn Romana Ingardena w książce o ojcu zapisuje takie wydarzenie:

Na wiosnę 1922 r., gdy ojciec szukał [...] dodatkowych źródeł dochodu, zwrócił się do znanego polonisty, Wacława Borowego (1890–1950, od 1938 prof. UW, wówczas pracował w Instytucie Wydawniczym „Biblioteka Polska” w Warszawie, ul. Świętokrzyska 2, i w redakcji wydawanego przez ten Instytut „Przeglądu Warszawskiego”), z propozycją wydania własnych tłumaczeń wierszy Rilkego. Borowy odpowiedział jednak dosyć zniechęcająco w kartce z 17 V 1922: „Co do Rilkego: – to, co czytałem z tego pisarza, specjalnie mię do niego sympatycznie nie usposobiło, ale znam mało: to, co tłumaczono na polski,

<sup>1</sup> Szkic przedstawiony został na konferencji, z której prace zebrano w tej książce. Jednak w identycznym niemal kształcie (wprowadzono sporadyczne, niewielkie zmiany) został później opublikowany w tomach: B. Kuczera-Chachulska, *Marian Maciejewski i inne szkice o metodzie*, Warszawa 2016 oraz B. Kuczera-Chachulska, *Z Ingardenowskiej estetyki poezji. Fragmenty i notatki*, Warszawa 2019.



i jakieś nowele po niemiecku. Wierszy nie znam. Zobaczywszy dopiero mógłbym coś powiedzieć”.

Ingarden – syn – ripostuje:

Być może uderzył ojca sam fakt, że tak wybitny krytyk i literaturoznawca pisze, tak jakby prawie nie słyszał („wierszy nie znam”) o bardzo głośnej przecież w Europie poezji Rilkego.<sup>2</sup>

Oczywiście może być tak, że Borowy rzeczywiście autora *Księgi godzin* jeszcze dobrze nie znał, wszak był to dopiero początek ustalania się jego poezji w świadomości polskich odbiorców<sup>3</sup>, ale może być również w ten sposób, i ta wersja jest chyba najbardziej prawdopodobna, że krytyka coś w twórczości Rilkego odstręczało, że poznane „próbki” poetyckiej osobowości nakazywały, wymuszały, pewną surowość i dystans; czy była to swoista dla poety austriackiego „miętkość” wyobraźni, „niepowściągliwa” erupcja rozpoznającego świat poetyckiego umysłu, brak wyczuwalnych konturów moralnych, trudno w tym momencie wyrokować. Pamiętamy, że Mickiewicza na przykład, jako autora elegii okresu rosyjskiego, ocenił Borowy bardzo surowo, z punktu widzenia właśnie etycznego. Tak napisał o *Dumaniach w dzień odjazdu*:

<sup>2</sup> R. St. Ingarden, *Roman Witold Ingarden. Życie filozofa w okresie toruńskim (1921–1926)*, Toruń 2000, s. 21.

<sup>3</sup> Por. K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004.

Porównania rozwinięte bardzo kunsztownie – nie oczekuje się czego innego po Mickiewiczu, ale wiersz jest chłodny. Sądzi w nim poeta wszystkich prócz siebie samego. To po prokuratorSKU, nie po poetycku.<sup>4</sup>

Rozumiejąc dokładnie tę wypowiedź, widzimy, że poetyckość w ujęciu Borowego była wyznaczana również przez najzwyczajszą – chciałoby się powiedzieć – relację do innych, wyrażaną przez bohatera wiersza.

Swoisty etycyzm, jego dominacja, uwidocznia się również w sporze z Ingardenem o *quasi-sądy* (do tego wątku za chwilę jeszcze wrócę). Być może jest tak, że dzisiejsze widzenie postawy badawczej Borowego uwypukla takie cechy, ponieważ właśnie one w naszej współczesności, również literaturoznawczej, znikają ze szczególną intensywnością. Symptomatyczna jest też niechęć badacza do twórczości Rilkego, nieco później – synonimu niemal liryki dwudziestowiecznej.

Ważne i zasadnicze sprawy dotyczące rozumienia poezji przez autora *Kamiennych rękawiczek* odsłoniły się w polemice z Żółkiewskim. Borowy, na marginesie jakby, spowodowany brakiem sumienności, dobrej woli i kompetencji recenzenta, formułuje ważne dla rozumienia twórczości lirycznej zdania. Pisze:

<sup>4</sup> W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999, s. 208.

[...] religijność jest dla mnie „najwyższym i wiecznym walorem kultury” (czego zresztą nie napisałem, ale co z wyjątkową trafnością napisał za mnie Żółkiewski)...<sup>5</sup>

Wacław Borowy nie odsłaniał po prostu swoich pozycji badawczych, rezultatów najsztudniejzych przemyśleń, jeśli mogły trącić schematem, jeśli można było wpasować je w deformujące, czasami potoczne, pospolite myślenie. Bywało, że ujawniały się one wtedy, kiedy wydarzyły się wyzwalające rzecz okoliczności.

Ostap Ortwin, mimo że w szczegółach, bywało, wchodził z Borowym w polemikę, w sprawie tzw. religijności jako zasadniczej natury poezji pozostawał z nim zgodny. Zbliżoną sytuację odnajdujemy np. w szkicu Ortwina o Kasprowiczu:

Wacław Borowy nazywa modlitwą przyrodzoną formę poezji Kasprowicza. Myli się niezawodnie. Wykazaliśmy właśnie, że modlitwa jest formą wszelkiej liryki czystej, a stosunek liryczny stosunkiem *in nuce* i *in latente par excellence* religijnym.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> W. Borowy, *Metoda publicystyczna Stefana Żółkiewskiego*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, wybór szkiców i wspomnień A. Biernacki, Lublin 2005, s. 418.

<sup>6</sup> O. Ortwin, *Podstawy liryki Kasprowicza*, [w:] tegoż, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji, krytyce*, oprac. J. Czachowska, wstępem poprzedził M. Głowiński, Warszawa 1970, s. 161.

Obaj pisarze nie zajmowali się zatem poezją (literaturą) religijną tak, jak to czynią współcześni nam badacze sacrum czy religijności (nieco upraszczając: jest literatura dla wszystkich, a oprócz tego można wydzielić literaturę – tematy, wątki – o charakterze religijnym), lecz stwierdzili ich obiektywną, niezależną, formalną niejako własność.

O elegancji myślenia i pisania Borowego powiedziano już wiele. Ta elegancja była niekoniecznie i wyłącznie walorem estetycznym jego postawy jako literaturoznawcy. Dystansowała przede wszystkim sąd, konkretne przekonanie, czyniąc je jakby łatwiejsze do przyjęcia dla czytelnika czy słuchacza.

Ale bywało też, jak pisze Danuta Zamaćńska przy innej okazji:

Sądzę [...], że denerwowała Pigionia wykwintność Borowego – uczonego jakby z innej przestrzeni i innego czasu.<sup>7</sup>

Sam Pigoń w jednym z listów napisał:

Borowego książki o poezji Mickiewicza nie uważam za szczytowe osiągnięcie tego genialnego badacza.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> D. Zamaćńska, *Emocje uczonych (z listów Stanisława Pigionia do Czesława Zgorzelskiego)*, [w:] *Poznawać (więc kochać!)*, red. A. Seweryn i D. Seweryn, Lublin 2010, s. 408.

<sup>8</sup> S. Pigoń, list do Czesława Zgorzelskiego z 12 X 1958; [w:] *Poznawać (więc kochać!)*, s. 415.

Oczywiście przyjmujemy to zdanie Pigonia bez estymy, chociaż pamiętamy, że – i na przykład – Ireneusz Opacki nie zawsze zachwycał się poczynaniami Borowego. W szkicu *Słowackiego równania z jedną niewiadomą* odnajdujemy odniesienie do interpretacji dokonanej przez autora *Kamiennych rękawiczek*:

Zobacz znakomitą – aczkolwiek nieco „przeestetyzowaną” i wskutek tego trochę ahistoryczną – analizę Wacława Borowego [...].<sup>9</sup>

Borowy dość często, jako uczyony zajmujący się liryką, bywał posądzany o estetyzowanie, co równało się – i bywa, że nadal się równa – cesze niezbyt dobrze widzianej w badaniach nad literaturą.

Czy ocena książki o Mickiewiczu, dokonana przez Stanisława Pigonia, została zweryfikowana przez późniejszą mickiewiczologię? Czy estetyzujący Borowy – komentator Mickiewicza – pozostanie w świadomości tej dyscypliny jako mało użyteczny? Z perspektywy dzisiejszej widać, że pytania te mają charakter wyłącznie retoryczny.

Borowego interesuje wymiar estetyczny dzieła, dociera do niego poprzez to, co nazywa czynnością krytyczną, i jest świadom swojej metody, zasadniczego sensu swojego

<sup>9</sup> I. Opacki, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 54.

postępowania. O Kleinerze mówi, podkreślając tym samym własne nastawienie:

Książka o bogatej treści. Obfite analizy estetyczne (jak w żadnej innej).<sup>10</sup>

W pracach o Mickiewiczu – jak pisze, poecie największym, ale i najbliższym<sup>11</sup> – pojawiają się liczne odwołania o charakterze komparatystycznym; zasadniczo służą one wydobyciu natury estetycznej poezji romantyka, są sfunkcjonalizowane i uwydatniają swoistość Borowego w rozumieniu historii poezji.

Mimo że w przypadku innych problemów z Romanem Ingardenem polemizował, tu właściwie wpisuje się w to, co Ingarden ostatecznie w 1969 roku nazwał opisową charakterologią poszczególnych literackich dzieł sztuki i uznał za „podstawową część nauki o literaturze”<sup>12</sup>.

Tak zaklasyfikowane badania pozostają trudne do odgraniczenia od krytyki literackiej i estetyki: tak dzieje się na pewno w przypadku Wacława Borowego, który we fragmencie *Intermezzo metodologiczne* podkreśla, że dla historyka literatury „obok lekcji historii – lekcje estetyki potrzebne”<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, s. 6.      <sup>11</sup> Tamże, s. 533.

<sup>12</sup> R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, s. 464.

<sup>13</sup> W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, s. 526.

Tutaj też, w ważnych miejscach dla rozumienia pewnej całości, pojawiają się i estetyka, i arcydzieło. Na przykład:

A więc trzeba, żeby się ktoś zastanowił nad tymi arcydziełami. Jakie one są i co je arcydziełami czyni? Bo stwierdzić tylko ich wielką poczytność – to błędne koło.

To zadanie opisu i oceny jest właśnie zadaniem krytyki, która – wobec tego, że to dzieła minionej epoki – z konieczności staje się historią literatury.<sup>14</sup>

Płynność pojęć określających postępowanie badawcze Borowego (osławione „krytyk na katedrze”, sarkazmy zatwardziały historyków literatury – Pigoń, Opacki) zostaje osłabiona, jeśli przyjrzymy się uważniej analizom i opisom choćby w książce o Mickiewiczu: np. dowartościowanie *Dziadów* cz. IV; znakomity, wydobywający maestrię ballady komentarz do *Ucieczki*; jednoczący (artystycznie i estetycznie) całość opis *Dziadów* cz. III; częste używanie kategorii o charakterze właśnie estetycznym (plastyczność, majestatyczność, liryzm), badawcze zadowolenie w obrębie wydarzającej się właśnie ekspresji dzieła – wszystko to wskazuje na świadome pozostawanie Borowego w przestrzeni krzyżujących się, w intensywnym spotkaniu dzieła i percypującego je człowieka (podstawowa i ostatnia próba definicji estetyki przez Ingardena idzie właśnie w tym kierunku).

<sup>14</sup> Tamże, s. 528.

Można powiedzieć, że od pozycji Borowego już tylko krok do dyscypliny określonej przez polskiego fenomenologa mianem estetyki literackiej, tzn. teorii przeżycia estetycznego wobec literackiego dzieła.

Skłonności Borowego – badacza liryki – widoczne są już na poziomie leksykalnym – jak wspomniałam, stosunkowo często odwołuje się on do kategorii arcydzieła; ono pełni funkcję probierczą w wielu analizach. Dopomina się uczony o zwiększenie świadomości arcydzieła i wiedzy na jego temat w czynnościach zmierzających do całościowego opisu utworu lirycznego. Miejsca skupiające liryczność i emanujące nią – znów kategoria estetyczna – odnajduje tam, gdzie odbywa się możliwie dynamiczne starcie wewnętrznych sił osoby, uwikłanych w załamanie czystej linii egzystencjalno-moralnej, duchowej. W taki sposób pisze o *Rozmowie wieczornej* Mickiewicza, z tego powodu wyróżnia np. parę wersów Książka:

Idę za sławy odgłosem,  
Za tkliwej duszy ozdobą,  
Ucierając się i z losem,  
I z samym sobą.  
Obludy i żądry goniec,  
Trudzony, mylon, trącany,  
Serca mojego na koniec  
Zgoiłem rany.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> F. D. Książka, *Do Róży*, w. 1–8, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził A. K. Guzek, Warszawa 1981, s. 112.



## Komentarz Borowego:

Niepodobna sobie wyobrazić lepszego określenia dziejów uczuciowych, które przedstawiają jego [Kniaźnina] wiersze. Należą też te zdania do najgłębiej lirycznych wersetów w poezji polskiej XVIII w.<sup>16</sup>

Najistotniejsze dla współtworzenia liryczności jest według Borowego zatem to, co należy do najgłębszych złóż duchowych dynamicznej, wewnętrznie konstytuującej się osoby.

Zdania poezji lirycznej, jak uważa, pełnią funkcję wyrażania pewnych uświadomień podmiotu, które wypływają ze stanów uczuciowych.

Obserwujemy tu podobieństwo do formuł Ingardena dotyczących liryki. Warto na ten szczegół zwrócić uwagę, ponieważ pamięta się powszechnie przede wszystkim spór tych dwu wybitnych ludzi o quasi-sądy, o tzw. prawdę w poezji. A przecież te rozbieżności myśli wynikały raczej z nieporozumienia o charakterze logiczno-pojęciowym, aniżeli z rzeczywistych różnic w rozumieniu tej kwestii. Ingardenowi teoria quasi-sądów służyła przede wszystkim do wzmocnienia świadomości bytowej odrębności dzieła sztuki (która dla Borowego również była pierwotna: pamiętamy – „Mickiewicz bez Johasi i Maryli...”); natomiast

<sup>16</sup> W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, wyd. 2, Warszawa 1978, s. 245.

Wacław Borowy, rozumiejąc prawdziwość literalnie, poza kontekstem myślowej struktury Ingardena, upominał się o pierwszorzędność takiego rozumienia poezji, które esencjalizuje doświadczenie egzystencji, scala perypetie duchowe realnego człowieka – co Ingarden nazwał gdzie indziej prawdą dzieła w wyższym sensie.

Najcenniejszym owocem tego sporu stał się szkic *Prawda w poezji*, będący wykładnią przeświadczeń Borowego dotyczących twórczości lirycznej.

Odnoszono się do niego wielokrotnie, tutaj chciałabym uwzględnić tylko te zagadnienia, które wskazują na dość jednolitą postawę badawczą tego uczonego, nachyloną właśnie estetycznie, łączącą i eksponującą punkty przecięcia „sfery dzieła” i „sfery człowieka”. Píše Borowy:

Jakże często się zdarza, że ktoś przytacza jakiś wiersz: [...] – i oto jesteśmy „porwani”: nie intelektualnym sensem [...] formuły, ale jakąś siłą, która ten sens daleko przenosi. Mniejsza z tym, jak ją nazwiemy: energią poetycką, doskonałością ekspresji, po staremu pięknocią czy jeszcze jakoś inaczej.<sup>17</sup>

albo:

[...] w poezji możliwe są i naprawdę nieraz się zdarzają sądy *sensu stricto* w znaczeniu logicznym: [...] ich wa ż k o ś ć

<sup>17</sup> W. Borowy, *Prawda w poezji*, [w:] tegoż, *Studia i szkice literackie*, t. 2, Warszawa 1983, s. 140–141.

i ich prawdziwość może być warunkiem działania utworu poetyckiego [podkreśl. B. K.-Ch.].<sup>18</sup>

Oba przytoczenia bardzo jasno rekonstruują przestrzeń estetyczną; w drugim z nich („prawdziwość może być warunkiem działania utworu poetyckiego”) sąd uczonego został zaostrożony: to, co zazwyczaj w analizach ukierunkowanych na eksplikację artyzmu bywa wydzielane jako sfera znaczeń, traktowane jest jako możliwość ekspresji, „warunek działania utworu”; dzieje się tak, jakby sfera znaczeń przesunęła się w rejony „środków i sposobów” artystycznego wyrazu.

Następujący później fragment:

[...] zdania wyrażające sądy [...] w większości wypadków nabierają swoistego zabarwienia wskutek tekstowego sąsiedztwa ze zdaniami o odmiennym i zupełnie specjalnym charakterze [...]<sup>19</sup>

podejmuje również, wprowadza w obręb refleksji ten typ problemów, których natura pozostaje raczej estetyczna.

Wacław Borowy, którego rozumienie poezji łączy się tak często i chyba przede wszystkim z myślą Benedetta Crocego, wchodził tak naprawdę w kongenialną wspólnotę myśli z innymi teoretykami. W jego uogólnieniach

<sup>18</sup> Tamże, s. 141.    <sup>19</sup> Tamże.

dźwięczą sądy tych, których cenil i których poddawał twórczej lekturze.

Wbrew dotychczasowym opiniom być może na plan pierwszy wybijają się paralele i podobieństwa z Ingardenową teorią poezji. Na przykład:

Jeśli mówimy [...] o „prawdzie” dzieła poetyckiego, to w tym mniej więcej sensie, w jakim mówimy o jego „sile przekonywającej”, „doskonałości ekspresyjnej” czy „pięknie”.<sup>20</sup>

– są to przecież i te warianty „prawdziwości”, o których mówił Ingarden.

Akceptuje zresztą Borowy newralgiczny punkt Ingardenowskich komentarzy do liryki. Pisze:

Jedną z tez tej teorii [Ingardena] jest, że obcując z poezją, dochodzimy w sposób specyficzny do „spokojnej kontemplacji jakości metafizycznych”, takich jak wzniosłość, tragizm, groza, świętość, żal, wdzięk, pogoda itd.; „jakości” te zaś to coś, co się nie daje pojęciowo opisać, coś jednak takiego, co „życiu nadaje wartość życia”, coś, za czego konkretną realizacją nieraz tajnie tęsknimy i do czego w życiu rzeczywistym dochodzić możemy tylko z rzadka i wielkim wysiłkiem.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Tamże, s. 141–142.

<sup>21</sup> Tamże, s. 143.

Do łączności Borowego z myślą wielkiego estetyka doprowadziło żywe, radykalne i konsekwentne obcowanie z poezją, w którym człowiek, jego zmysł percepcyjny i umocowanie w egzystencji, został objęty tym samym uważnym okiem uczonego.

Siłę oddziaływania poezji tłumaczył on w ten sposób:

[...] wszelako zawsze idzie tu o coś, co dane jest nam w p r z e ż y c i u przy obcowaniu z dziełem poetyckim, a nie o coś, co wzbogaca naszą w i e d z ę o świecie przyrody, świecie historii czy świecie pojęć [...].<sup>22</sup>

W innym miejscu Borowy powie:

Mogą i pojęcia, i sądy być przedmiotem prawdy poetyckiej, ale nie same przez się, tylko o tyle, o ile są przeniknięte jakąś indywidualną „siłą”, jakąś „jakością” wywołującą specyficzne stany uczuciowe.<sup>23</sup>

Borowy jako czytelnik – badacz liryki z uporem wraca (bo w sposób oczywisty r o z p o c z y n a od estetycznej empirii) w rejony zetknięcia dzieła z umysłowością odbiorcy, ten obszar zdaje się postrzegać jako suwerenne miejsce opisu wyłaniającego się również z perspektywy obserwacji historyka poezji.

<sup>22</sup> Tamże, s. 142.

<sup>23</sup> Tamże, s. 145.

Podobnie jak Ingarden widzi Borowy jako determinującą poezję element uczuciowości (nawiasem mówiąc, ta cecha, sposób jej wydobywania, opisu i definiowania, różni zarówno Borowego, jak i Ingardena od postaw formalistów i strukturalistów wobec poezji). Ta uczuciowość – symetrycznie – przekłada się na rozumienie sposobu poznawania poezji:

Jeżeli możemy mówić o obiektywizmie krytycznym w stosunku do nich [poetyckich przedmiotów poznania], to tylko w znaczeniu skupienia, wszechstronnego przygotowania, wyzbycia się uprzedzeń, oderwania się od wszelkich względów ubocznych, ale nie w znaczeniu obojętności: bo to by było tak, jak gdyby ktoś chciał np. poznać miłość, a nie zakochać się, albo zostać teologiem, nie wierząc w Boga. „Wszelka w tym względzie czynność «bezinteresowna» [...] wymagałaby karygodnej zdrady w stosunku do siebie samego i w stosunku do «przedmiotu» studiów.<sup>24</sup>

Wacław Borowy formułuje tak naprawdę zgrab chyba w dalszym ciągu nowego, zważywszy na ofensywność naszej współczesności (postkolonializmy, gendery i inne) w rozbijaniu wiedzy o dziele poetyckim (lirycznym), niezależnego podejścia do przedmiotu badań, jakim jest poezja.

<sup>24</sup> Tamże, s. 148.

Po strukturalistycznych i poststrukturalistycznych zawirowaniach trudno nie zatrzymać się na prostych konstatacjach:

Studia literackie jako dyscyplina obejmują teren szeroki; ogarniają wiele materij historyczno-kulturalnych; muszą kultywować różne umiejętności pomocnicze (przede wszystkim filologię: umiejętność postępowania z tekstami); zahaczają nieraz o zagadnienia socjologiczne. Ich jednak zadaniem naczelnym, ich celem „idealnym” jest „mówić prawdę” o dziełach poezji: stwierdzać ich istnienie, opisywać je, dociekać, w czym ich siła.<sup>25</sup>

albo

Poznać ten wyraz [chodzi o „ponadindywidualny, a uczuciem przepojony wyraz poezji”, wymowę], przeżyć w tym poznaniu dzieło poezji, opisać je, wypowiedzieć o nim sąd: oto nasze naczelne zadanie w dziedzinie studiów literackich.<sup>26</sup>

Jeżeli te oczywiste dyrektywy połączymy z początkowym przytoczeniem o religijności jako swoistej zasadzie poezji, do tego dodamy kilka zdań ze szkicu *Prawda w poezji*, np. o badaniach liryki,

<sup>25</sup> Tamże, s. 144.

<sup>26</sup> Tamże, s. 150.

które teoretycznie ujmują istotę doświadczeń danych w poezji i określają ich stosunek do innych form życia duchowego.<sup>27</sup>

albo wspomnimy teorię Crocego, w której poezja jest intuicyjną syntezą jednostkowego uczucia i wizją o charakterze uniwersalnym wiele znaczącą wśród form życia duchowego, wówczas teza, że liryka (poezja) stanowi swoiste centrum kultury, która ma charakter niematerialny, duchowy, wypłyne jako jedna z najważniejszych tez Wacława Borowego.

Zarzuty, że uczony ten nie rozróżniał i nie oddzielał historii literatury i krytyki literackiej, tłumaczą się, w świetle tego, co do tej pory powiedziano (paralele i podobieństwa z Ingardenem, obszary zainteresowań metodą i narzędziami opisu), w praktyce ustawicznym przechodzeniem Borowego na teren estetyki, przy czym punktem wyjścia pozostaje dla niego żywioł doświadczenia tekstu poetyckiego, ale i człowiek tego tekstu doświadczający.

W Ingardenowskiej definicji estetyki ważne miejsce zajmuje „analiza konkretnych dzieł sztuki, będąca wyrazem jego bezpośrednich reakcji na ich wartości estetyczne”<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Tamże, s. 142.

<sup>28</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka*, [hasło w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 68–72.



W ten sposób właśnie, jako czytelnik liryki, zachowuje się Wacław Borowy. Zarówno sfera przeżycia estetycznego, jak i to, dokąd przeżycie takie prowadzi – nierelatywistyczny świat wartości – pozostają ustawiczną troską uczonego. Granice tej, dość oczywistej, uwagi przekracza fakt, że estetyczna ścieżka badawcza doprowadziła Borowego, jak wynika z początkowych przywołań (np. stanowisko wobec Rilkego, wobec elegii rosyjskich Mickiewicza, marginesy polemiki z Żółkiewskim), do przeświadczenia o etycznej i religijnej (Bóg i „ja” wypowiadające się) zasadzie twórczości poezji.

Jerzy Snopek

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH PAN

## Wacław Borowy jako krytyk przekładu literackiego. Próba wstępnego przybliżenia

Problemy przekładu literackiego zawsze budziły zainteresowanie, ale przez wiele wieków poświęcali im uwagę głównie sami tłumacze i pisarze. Stosunkowo niedawno natomiast translatoologia stała się wiedzą świadomie systematyzowaną, ugruntowaną w badaniach naukowych, funkcjonującą w obrębie nauk humanistycznych. W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat pojawiły się liczne teorie przekładu jako specyficznego procesu twórczego (czy *quasi*-twórczego) i zarazem prace teoretyczne na temat kulturowych funkcji przekładów literackich, ich statusu ontologicznego (w porównaniu z dziełem oryginalnym) etc. Prace z tej dziedziny, podejmowane w kręgu rozmaitych inspiracji filozoficznych, powstawały – i powstają – przeważnie w dwóch środowiskach naukowych: językoznawczym i neofilologicznym. Tradycyjna historia literatury, a można powiedzieć, że w jakiejś mierze całe literaturoznawstwo, zajmowała się zagadnieniami przekładu literackiego sporadycznie, doraźnie, wycinkowo i pośrednio. Sytuacja zaczęła się zmieniać już w naszych czasach,

kiedy to ekspansja badań komparatystycznych zaowocowała naturalnym w tym kontekście zainteresowaniem tłumaczeniami literackimi i samym przekładem, co zresztą – w dalszej perspektywie – implikuje potrzebę innego, wzbogaconego oglądu dziejów i charakteru poszczególnych literatur narodowych. W ten sposób przekładowstwo stało się elementem komparatystyki literackiej.

Wacław Borowy odegrał na tej drodze rolę pionierską w Polsce. Był u nas (i jest) jednym z nielicznych historyków i krytyków literatury, którzy wypracowali własną koncepcję przekładu literackiego i jego znaczenia dla literatury i kultury literackiej. Nie można zapominać o wybitnych kompetencjach w tym zakresie niektórych literaturoznawców jego pokolenia, przede wszystkim Juliusza Kleinera, Wilhelma Bruchnalskiego, Mieczysława Gubrynowicza, ale żaden z nich nie pozostawił pracy dającej systematycznej i względnie całościowy wykład poglądów związanych z przekładem literackim.

Wacław Borowy uczynił to przede wszystkim w rozprawie *Boy jako tłumacz*. Charakter tej rozprawy, w której refleksja ogólniejsza i teoretyczna jest spleciona ściśle z analizą i interpretacją konkretnych tekstów, wydaje się nader reprezentatywny dla metody naukowej i nade wszystko – dla osobowości twórczej autora.

Godzi się zaznaczyć, że dopiero po pracach Borowego – druga z nich, zatytułowana *Dawni teoretycy tłumaczeń*, powstała tuż przed jego przedwczesną, nagłą śmiercią

w 1950 roku – ukazały się istotne, acz nieliczne, dzieła innych polskich literaturoznawców, przede wszystkim Zofii Szmydtowej (*Mickiewicz jako tłumacz literatur zachodnioeuropejskich*, 1955) i Stefanii Skwarczyńskiej (*Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej*<sup>1</sup>, 1972). Poprzednikami tych wybitnych badaczek byli Wincenty Ogrodziński i Stanisław Helsztyński w latach trzydziestych oraz Roman Ingarden i Zenon Klemensiewicz w latach pięćdziesiątych.

Sam Borowy był chyba świadomy swego prekursorstwa, skoro we wstępnych partiach rozprawy uznał za stosowne uzasadnić i niejako usprawiedliwić swoją pracę. Podkreślając istotne znaczenie przekładów dla literatury narodowej, zdawał sobie sprawę, że taka teza wciąż budzi wątpliwości. Przypominał, że oponenti mieli swych patronów i poprzedników już w pierwszych dekadach XIX wieku:

Sceptycyzmy tego rodzaju nie są nowe i mają u nas już swoją tradycję, która może się chlubić takimi nazwiskami, jak Maurycy Mochnacki i Stefan Witwicki. Ci romantyczni natchnieniowcy uważali przekłady za produkt lenistwa, za symptom stagnacji umysłowej w społeczeństwie i oceniali je jako zjawisko kulturalne wręcz szkodliwe [...].<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Praca ta oraz wspomniana wcześniej rozprawa *Boy jako tłumacz* są dostępne w edycji: W. Borowy, *Studia i szkice literackie*, wybór i oprac. Z. Stefanowska, A. Paluchowski, t. 2, Warszawa 1983.

<sup>2</sup> Tamże, s. 230.

(Nawiasem mówiąc, w tym konkretnym przypadku skrótowość ujęcia i polemiczny cel wyводу sprawiły, że poglądy Mochnackiego uległy nadmiernemu uproszczeniu.) Jakież tedy argumenty przemawiają – w opinii Borowego – za tłumaczeniami dzieł obcych? Aby odpowiedzieć na takie pytanie, przywołuje on – w charakterze swoistego kontrpunktu wobec też Mochnackiego i Witwickiego – poglądy przedstawicieli epoki przedromantycznej: „rozumne” sądy Ignacego Krasickiego czy „dobre słowa” Ludwika Osińskiego, a także „niezmożoną działalność przekładową literatów polskich”. Sięga też do znanego cytatu z Johanna Wolfganga Goethego: „każda literatura zanudza się w końcu samą sobą, jeżeli nie zaczerpnie orzeźwienia w jakimś obcym źródle”, by wreszcie w konkluzji wyrazić swe przeświadczenie o „zapładniającym działaniu wybitnych tłumaczeń”<sup>3</sup>. Dowodów na rzecz tego przeświadczenia dostarcza zresztą w obrębie tej samej rozprawy, dokonując mistrzowskiej, bezbłędnie zniuansowanej krytyki przekładów Boya.

Zastanawiając się nad nimi, stawia raz po raz – siłą rzeczy – również kolejne kwestie natury ogólniejszej, poniekąd teoretyczne. Wchodząc na teren aksjologii literackiej, w jej odniesieniu do przekładów, podejmuje problem ich wartości „wewnętrznej”. Miałaby ona być określana na osi samych przekładów tego samego dzieła (na dany język), niejako w oderwaniu od oryginału-podstawy. Chodziłoby bowiem – jak to Borowy ujmuje – o odpowiedź

<sup>3</sup> Tamże, s. 231.

na pytanie, czy dany przekład jest lepszy od tłumaczeń dawniejszych. Autor nie doprowadza tu swoich myśli do końca, ale jest oczywiste, iż w przesłankach takiego relatywnego postępowania aksjologicznego muszą zawierać się analityczne konfrontacje wszystkich wchodzących w grę przekładów z dziełem oryginalnym. Warto również zauważyć, że formułując kwestię „wartości wewnętrznej tłumaczeń”, niejako mimochodem dotyka Borowy jednego z istotnych – roztrząsanych potem przez teoretyków przekładu – aspektów ontologicznego statusu tłumaczenia jako tworu o bycie specyficznym, relatywnym, niepełnym, niesuwerennym, jednego z serii – potencjalnie nigdy niezamkniętej – tworów o analogicznym punkcie wyjścia i pretendujących do analogicznego celu.

Jaki to cel? Określano go na wiele sposobów. Najbliższe Borowemu było klasyczne ujęcie angielskiego „teoretyka tłumaczenia” Alexandra Tytlera, sformułowane przezeń w końcu XVIII wieku:

1. Przekład powinien dawać zupełną transkrypcję dzieła oryginalnego.
2. Styl i cały sposób napisania powinien w przekładzie mieć ten sam charakter, co woryginalie.
3. Przekład powinien mieć swobodę oryginalnej kompozycji.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> W. Borowy, *Dawni teoretycy tłumaczeń*, [w:] tegoż, *Studia i szkice literackie*, s. 414.

Borowy odkrył Tytlera dla Polaków<sup>5</sup>, niejednokrotnie się nań powoływał, a najszerzej przedstawił jego poglądy dotyczące przekładu w wymienionej już wcześniej przeze mnie, nieukończonyj pracy pt. *Dawni teoretycy tłumaczeń* z 1950 roku.

Adaptując „zasady Tytlera”, Borowy zajął się w szczególności zagadnieniem rozważanym po wielokroć, odkąd zaczęto formułować refleksje na temat przekładu literackiego, a mianowicie zagadnieniem „wierności przekładu”. Sformułowano na ten temat niemało błyskotliwych uwag i paradoksalnych tez, na ogół przy tym nietrafnych. Tym samym problem, rozwikłany mało satysfakcjonująco, ciągle pozostawał aktualny.

Kultura współczesna – pisze Borowy – doszła do pewnej sprzeczności. Z jednej strony dowodnie wykazała doniosłość i pożyteczność przekładów [...], z drugiej strony stwierdziła, że [...] przekłady dzieł artystycznych są właściwie niemożliwe.<sup>6</sup>

Odwołuje się do konkretnego, słynnego podówczas dzieła Benedetto Crocego, *Estetyki*, którego podrozdział

<sup>5</sup> Dzieło Tytlera ukazało się niedawno w przekładzie polskim: A. Fraser Tytler, *Esaj o zasadach sztuki przekładowczej*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył K. F. Rudolf, przekład nietłumaczonych tekstów greckich i łacińskich W. Waśniewska, Gdańsk 2014.

<sup>6</sup> W. Borowy, *Boy jako tłumacz*, s. 238.

został zatytułowany stanowczo: *Niemożliwość przekładu*. Notabene teza o niemożliwości przekładu artystycznego była w XX wieku powtarzana wielokrotnie i na różne sposoby, ale konsekwencja, z jaką ją formułowano, często kruszała w zderzeniu z konkretnym arcydziełem przekładowym. Tak było na przykład w przypadku wybitnego pisarza węgierskiego Sándora Máraia. Z kolei przekładoznawcy współcześni, snadź nie chcąc podcinać gałęzi, na której siedzą, posuwali się do paradoksu, który wszakże natychmiast unieważniali: przekład artystyczny jest niemożliwy, ale jest konieczny, a więc jest możliwy.

Wacław Borowy w młodszych latach nie unikał podejmowania problematyki *stricte* teoretycznej (pamiętamy jego polemikę z Ingardenem na temat *quasi*-sądów w dziele literackim). Polemizując tym razem z kategorię tezą włoskiego filozofa, Borowy utrzymuje, że to, co jest niemożliwe w sensie absolutnym, jest możliwe w sensie relatywnym. Skłaniał się zresztą ku temu również sam Croce, tyle że on skupiał się właśnie na „niemożliwości w sensie absolutnym”, podczas gdy pragmatyczny Borowy kładł zdecydowany nacisk na „możliwość w sensie relatywnym”: „ekspresja tłumacza zawsze będzie odmienna, ale można się zbliżyć do kształtu oryginału”<sup>7</sup>. Aby owo zbliżenie było jak najpełniejsze, aby obejmowało całe bogactwo rejestrów i aspektów dzieła, tłumaczenie – jak pisał Borowy – „zawsze jest i musi być twórczością”<sup>8</sup>. Tak więc bardzo

<sup>7</sup> Tamże.      <sup>8</sup> Tamże.



specyficzna analogia między przekładem a oryginałem nie sprowadza tego pierwszego do roli mechanicznej kopii, wymaga bowiem niejako powtórzenia aktu twórczego w innym tworzywie językowym i odmiennym, ale odmiennym w różnym stopniu, kontekście kulturowym. To godna uwagi, bardzo doniosła teza, sformułowana na gruncie refleksji przeciwstawnej zero-jedynkowemu schematowi myślenia o rzeczywistości jako kontinuum. To koncepcja sfery, w której cechy i wartości zjawisk są stopniowalne. „Dążnością nowoczesnej techniki przekładu – konkluduje Borowy – jest osiągnięcie maksimum upodobnienia do tekstu oryginalnego”<sup>9</sup>.

Przechodząc do analizy dokonań Boya, Borowy rozpoczyna ją od sformułowania hipotezy, że Boy jako tłumacz hołduje „zasadzie rygorystycznej wierności”<sup>10</sup>. (Zauważmy na marginesie, że zarysowuje się tutaj tak charakterystyczna metoda kompozycyjna Borowego, która klasyczną postać przybierze w słynnych rozprawach *Kamienne rękawiczki* i *Nescio quid blandum*.) „Cnota wierności” narzuca tłumaczowi pewne warunki. Borowy formułuje je za André Fontainasem: „dokładna znajomość języka, z którego się przekłada”, „znajomość wszelkich realiów kulturowych, które w nim odgrywają jakąkolwiek rolę”<sup>11</sup>. Należyte spełnienie tych warunków umożliwi właściwe „przetransponowanie treści obcojęzycznej na język

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże, s. 239.

<sup>11</sup> Tamże, s. 240–241.

własny”<sup>12</sup>. Ale, podkreśla autor: „Nie wystarczy poprawne władanie polszczyzną [w przypadku tłumacza polskiego, tu: Boya – J. S.] – trzeba mieć do dyspozycji rozległe bogactwo słów. A tego bogactwa nie zdobywa się inaczej, jak przez znajomość życia”<sup>13</sup>.

Dalszą cechą wierności tłumacza, która pojawia się (może się pojawić) po zaistnieniu tych wymienionych wyżej, jest „szacunek dla integralności tekstów tłumaczonych”<sup>14</sup>. Chodzi tu zarówno o zachowanie całkowitości dzieła, wystrzeganie się skrótów, a zwłaszcza amplifikacji, jak i wszelkich przeróbek, w tym – poprawiania „błędów” autora. Ale pochwalając taki rygoryzm, prowadzący do ideału, Borowy jest w pełni świadomy, że bywają problemy translatorskie nierozwiązalne, jak również takie, które wymagają radykalnych, niekiedy karłowatych decyzji, a ich zasadność i efektywność winny być oceniane indywidualnie. Ta symbioza rygoryzmu i elastyczności w myśli i praktyce krytycznej Borowego, ta naturalna dla niego niezdolność do dogmatyzmu jest chwalebna i ujmująca.

Boy, jako tłumacz Villona, sformułował swe credo: „najściślejsza wierność, ale przede wszystkim wierność ducha”<sup>15</sup>. Przytaczając te słowa, Waław Borowy poświadcza: „Czasem stworzy Boy nawet coś, czego i śladu nie ma

<sup>12</sup> Tamże, s. 242.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Tamże, s. 243.

<sup>15</sup> Tamże, s. 246.

w oryginale, ale zawsze będzie to doskonale odpowiadać duchowi tego oryginału”<sup>16</sup>. Podziw budzi zarówno trafność i subtelność tego sądu, jak też oparta na głębokim zrozumieniu istoty rzeczy ogólna perspektywa spojrzenia krytyka. Przypominają się słowa Mickiewicza, że tłumacz może w jednym miejscu stracić, a w innym odplacić, byleby tylko odplacał tą samą monetą. Aby dojść do takiej świadomości, należy najpierw zrozumieć, że – jak to ujmuje Borowy – „tłumacząc wierszem, musi tłumacz korzystać z większej swobody, bo przy skrzepowaniu rytmem i rymem znalazłby się w położeniu bez wyjścia”<sup>17</sup>.

W rozprawie swej Wacław Borowy nie pomija też innych aspektów sztuki tłumaczenia. Zwraca uwagę na problem, jaki dla tłumacza stwarza odrębny styl pisarza przezeń tłumaczonego, na zadanie (któremu niewielu potrafi sprostać, a wielu go nie dostrzega bądź je ignoruje) odnalezienia/stworzenia osobnego i adekwatnego idiomu stylistycznego we własnym języku, innego – dajmy na to – dla Flauberta niż dla Balzaca. Rozważa następnie zagadnienie swobody i siły oryginału oraz ekwiwalentu tych jakości w przekładzie, problemy stylizacji i archaizacji językowych, transpozycji gwar i dialektów, wreszcie wpływ ogólnego stanu języka w momencie tłumaczenia na jakość przekładów. Nie pomija także złożonych kwestii przekładu poetyckiego, związanych z artyzmem wiersza

<sup>16</sup> Tamże, s. 247.

<sup>17</sup> Tamże, s. 246.

i różnorodnymi, wieloaspektowymi, niekiedy migotliwymi i wręcz nieuchwytnymi (*nescio quid blandum!*) owego arcyzmu wyznacznikami.

Wszystkie te zagadnienia nie znalazły w rozprawie Borowego (bo też inny był jej charakter i cel) wyczerpującego rozwinięcia teoretycznego (ja z kolei nie mogę im tutaj poświęcić wystarczająco dużo uwagi), ale w żadnej mierze nie umniejsza to zasług Waława Borowego jako krytyka przekładu literackiego. Rozprawa *Boy jako tłumacz* wystawia mu zarazem najlepsze świadectwo jako pierwszemu spośród polskich literaturoznawców, który tak jasno widział rolę i znaczenie przekładów z literatur obcych w obrębie rodzimej literatury i kultury oraz tak dogłębnie przemyślał niemalże wszystkie specyficzne problemy związane z istotą i funkcją przekładu literackiego<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Dla porządku wskaźmy jeszcze inne rozprawy i szkice Borowego, ujmujące w różnym zakresie i z rozmaitych perspektyw zagadnienia przekładu artystycznego. Znajdują się one, podobnie jak prace wykorzystane w niniejszym szkicu, w 3 części 2 tomu *Studiów i szkiców literackich*.



O źródłach i wpływach w literaturze.  
Komparatystyczne stanowisko Wacława Borowego

Na tle długiej i niezwykle imponującej bogactwem podejmowanej tematyki badawczej listy bibliograficznej dokonań Wacława Borowego, historyka literatury i krytyka, pozycje stricte teoretycznoliterackie zdają się prawie niezauważalne. Myliłby się jednak ten, kto z prostego „ilościowego” zestawienia wyciągnąłby wnioski odmawiające Borowemu zasług na polu ustaleń teoretycznych. Miał bowiem autor *O poezji polskiej w wieku XVIII* nie tylko doskonałą orientację w kwestiach metodologicznych, ale w swojej pracy historyka i krytyka literatury nieustannie posługiwał się teorią jako subtelnym narzędziem oglądania i – zgodnie z greckim znaczeniem terminu – kontemplowania sztuki słowa. Teoria była dla Borowego perspektywą metodologiczną, stale synchronizującą i hierarchizującą rozproszone fakty, tworzące znaczenia i konteksty utworu literackiego. Wszelkie zaś – czy to historycznoliterackie, czy krytyczne – poznanie dzieła miało w założeniach Borowego doprowadzić do odsłonięcia i ukazania, ostatecznie – unaocznienia – prawdy tekstu. Było to więc za

każdym razem działanie poznawcze i w pełnym tego słowa znaczeniu teoretyczne. Borowy, obejmując badawczym spojrzeniem bardzo szerokie horyzonty literatury, patrzył zawsze przenikliwie i dostrzegał to, co inni często pomijali lub postrzegali *à rebours*, kreśląc obraz nie tyle prawdziwy, ile zaledwie do prawdy podobny. Umiejętność przeprowadzenia precyzyjnej analizy tekstu i mistrzowskiego posługiwania się teorią pozwoliła Borowemu zabrać głos jako jednemu z pierwszych polskich badaczy w kwestii, którą wedle dzisiejszej terminologii zaliczyć trzeba do dziedziny komparatystyki literackiej. Był to głos świadomego wagi swych argumentów teoretyka, starającego się zawsze w swych dociekaniach zachowywać równowagę sądów i niepopadającego tym samym w skrajności metodologiczne<sup>1</sup>. To zdecydowanie wyróżniało młodego przecież wiekiem badacza w pierwszej ćwierci XX stulecia spośród grona uczonych zajmujących się opisem dzieła literackiego. Rzetelność jego analiz tekstowych, idąca w parze z prawdziwie ugruntowaną wiedzą i doskonałym warsztatem filologa, wykluczała powierzchowność formułowanych konkluzji. Jednocześnie – co należy mocno podkreślić – umiejętność wnikliwego, a zarazem logicznego spojrzenia na system relacji łączących przestrzeń kultury literackiej rozwijała się u Borowego w perspektywie

<sup>1</sup> Por. Z. Szmydtowa, *Wacław Borowy jako teoretyk literatury*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, wybór szkiców i wspomnień A. Biernacki, Lublin 2005, s. 141–147.

refleksji rzeczowej i etycznej, stanowiącej skuteczną zapo-  
rę przeciwko powierzchownym i merytorycznie bezwar-  
tościowym orzeczeniom „wpływologicznym”. Kryterium  
sądu etycznego warunkowało zatem poszukiwanie prawdy  
o dziele. Borowy, dostrzegając i doceniając funkcję tradycji,  
jako komparatysta zawsze krytycznie badał jej obecność  
w strukturze konkretnych utworów. To, co łączne, a nawet  
identyczne, starał się więc przez analizę wyodrębnić i od-  
dzielić od tego, co niepowtarzalne i oryginalne w tekście.  
Badał proporcje i zależności poszczególnych składników,  
oceniając ich przydatność z punktu widzenia całości dzie-  
ła. Traktował je jako stop łączący to, co wspólne, z tym, co  
odrębne, autorskie. Celem analizy było ustalenie i opisa-  
nie „receptury” tak rozumianego utworu. To stanowisko,  
przypominające „technologiczne” podejście do dzieła lite-  
rackiego, pozwalało jednak wskazać i należycie ocenić jego  
rzeczywiste treściowe i artystyczne wartości. W kontekście  
mnożących się wówczas ogólnikowych i nie zawsze właści-  
wie umotywowanych konkluzji komparatystycznych, ogra-  
niczających się często do wskazywania na podobieństwa  
i „zbieżności frazeologiczne”, stanowisko Borowego było  
słuszne i nadawało polskiemu literaturoznawstwu porów-  
nawczemu rzetelną badawczo postać<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> O trudnej do przecenienia roli Wacława Borowego jako krytyka  
uproszczonej „wpływologii” w literaturze pisała Stefania Skwar-  
czyńska [w:] *taż, Kierunki w badaniach literackich*, Warszawa 1984,  
s. 115–116.



Niewielkiego formatu i licząca niewiele ponad siedemdziesiąt stron, wydana w miękkiej broszurowej okładce książeczka Wacława Borowego zatytułowana *O wpływach i zależnościach w literaturze*, która ukazała się nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej z datą 1921, naświetlała w sposób rzeczowy i precyzyjny problem „tak zwanych «źródeł», wpływów literackich, zapożyczeń i filiacji: czyli, najogólniej mówiąc, zależności jednych utworów poetyckich od innych”<sup>3</sup>. Stanowisko młodego, jak już wspomniałem, bo liczącego wówczas trzydzieści lat filologa, historyka literatury i tłumacza zostało wypracowane w konkretnej sytuacji sporu o wartości konstytutywne *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. Merytoryczna dyskusja wybitnych znawców historii literatury – między innymi Stanisława Windakiewicza – której przedmiotem była analiza literackich implikacji gatunkowych obecnych w Mickiewiczowskim poemacie, przekształciła się pod piórem publicystów w niebezpiecznie uproszczony spór o wartość narodowego dzieła. Brak należytych kompetencji, powodujący błędne rozumienie funkcji źródeł w ramach kultury literackiej, uniemożliwił właściwe przedstawienie sprawy

<sup>3</sup> W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921, s. 1. Skrócona wersja rozprawy, zawierająca wykład argumentów popartych przykładami analitycznymi (rozdziały I–VII), ukazała się w dzienniku „Rzeczpospolita” w grudniu 1920 w częściach, pod tytułem *Mania ścisłości*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 19; *Wpływologia*, tamże, nr 20; *Jeszcze o wpływologii*, tamże, nr 21.

oryginalności utworu literackiego<sup>4</sup>. Śmiało można zatem stwierdzić, że bezpośrednią przyczyną podjęcia przez Borowego próby uporządkowania problematyki wpływów w przestrzeni tejże kultury był szerzący się wśród czytelników chaos pojęciowy, zagrażający właściwemu rozeznaniu w oczywistych relacjach i związkach między utworami literackimi, prowadzący do takich nawet – jak pisał Borowy – wniosków „[...] że przez wywody o zawiśłości naszych arcydzieł poetyckich od arcydzieł obcych jakoby obniżają [badacze – W.K.] wartość literatury polskiej wobec cudzoziemców”<sup>5</sup>. Wychodząc poza horyzont tak jawnie artykułowanych kompleksów, Borowy kierował się w swych badaniach jedynie kryterium prawdy, która – jak słusznie zauważał – nie może opierać się tylko na odczuciach, emocjach i nastrojach odbiorców literatury, ale powinna wynikać z rzeczywistego rozeznania w układzie kierunków, stylów i prądów w sztuce literackiej.

O wiele istotniejszy był jednak podkreślany przez Borowego brak spójnej i usystematyzowanej metodyki badań porównawczych w polskiej nauce o literaturze. Obfitość materiału porównawczego nie znajdowała pełnego wykorzystania w analizach filologicznych lub pozostawała

<sup>4</sup> W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, s. 1. Historię sporu filologów o źródła *Pana Tadeusza* przybliży Kazimierz Wyka [w:] tegoż, *„Pan Tadeusz”. Studia o poemacie*, Warszawa 1963, t. 1, s. 44–72.

<sup>5</sup> W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, s. 2.

zaledwie na poziomie przyczynkarskiego wskazywania źródeł. Borowy postulował więc wzmocnienie i poszerzenie warsztatu filologicznego o nowy, rzeczywiście porównawczy aspekt. Wymagało to – nie tylko w szerokich kręgach odbiorców, ale także wśród niektórych badaczy – akceptacji tematyczno-ideowego wymiaru literatury oraz jej technicznej jakości. Na tej płaszczyźnie, tak dobrze znanej starożytnym Grekom, istniała i nieustannie poszerzała się sieć literackich relacji, tworząc szlaki przepływu form owocujących twórczymi zapożyczeniami. Ten obszar wpływów i zapożyczeń był dla Wacława Borowego najbardziej interesujący i godny badawczej eksploracji. Badacz nie mógł jednak w swej pracy nie zwrócić uwagi na ideowy rodzaj zależności. Dzieło, będące owocem pracy pisarza, jest jakby przez niego zanurzone w przestrzeni wspólnoty myślowej, tworzącej określoną historycznie kulturę, której on sam jest uczestnikiem. Ideowa zależność „młodszych (niekoniecznie wiekiem)” – jak powiada Borowy – pisarzy od „talentu starszych” zawsze określana jest stopniem otwartości i chłonności pojęciowej oraz artystycznej tych pierwszych. Powstaje w ten sposób sfera napięć rządząca zakresem intelektualno-emocjonalnych wpływów. Na tym poziomie zależności rejestry podobieństw wynikają wprost z oczywistych „oddziaływań w innych dziedzinach życia kulturalnego”<sup>6</sup>. Nie była to

<sup>6</sup> Tamże, s. 8.

zatem obiecująca przełomowymi wynikami perspektywa badawcza i Borowy trafnie skwitował ją cytatem z Shelleya: „Poeci, tak samo jak filozofowie, malarze, rzeźbiarze i muzycy, są w pewnym sensie twórcami, w innym zaś sensie tworamami swojej epoki”<sup>7</sup>.

Przechodząc natomiast do wyjaśnienia „wpływów i zależności technicznych”, Borowy wkraczał na grunt faktycznie obiecujących ustaleń. Dopiero bowiem tutaj, w kręgu formy powołującej temat do rzeczywistego gatunkowego istnienia, ujawnia się w pełni sens operacji literackich świadomie podejmowanych przez twórców. Sięganie do wspólnego zasobu gatunkowego, do skodyfikowanych reguł stylistycznych i wersyfikacyjnych oznaczało za każdym razem wyjątkową aktualizację tradycji. Schematy metryczne czy stroficzne – Borowy wskazywał na przykład na rolę trzynastozgłoskowca ze średniówką po siódmej sylabie czy rolę oktawy w historii poezji polskiej – łączą bogactwo artykułowanych w różnym czasie i w różnych okolicznościach treści. W tym miejscu należy wyraźnie powiedzieć, że szeroki i nowoczesny sposób rozumienia i uzasadniania roli badań wpływów i zależności literackich przedstawiany przez Borowego znacznie wyprzedzał w czasie krytyczne rozważania formułowane – pod adresem praktyki komparatystycznej – między innymi przez Welleka. Autor

<sup>7</sup> Tamże.

## *Kryzysu literatury porównawczej* obawiał się na gruncie badań porównawczych

[...] żądy gromadzenia aktywów po stronie własnego narodu przez dowodzenie, że czyjś naród wywarł największy wpływ na inne, lub co bardziej subtelne, że zasymilował i „zrozumiał” obcych mistrzów lepiej niż którykolwiek.<sup>8</sup>

Lęk badaczy przed dominacją jednej literatury nad drugą miał podłoże szersze, odnoszące się do koncepcji kultury uniwersalnej<sup>9</sup>. Borowy nie mieszał literatury z ideologią. Autor *O wpływach i zależnościach...* koncentrował się przede wszystkim na istocie i znaczeniu „technicznych” wpływów w literaturze. Mechanizm wpływu jednego ujęcia literackiego rzeczywistości na inne tłumaczył ponadto naturalnymi skojarzeniami i odwzorowaniami motywowanymi psychologicznie. Pamięć ludzka, a pamięć artysty szczególnie, „magazynuje” obrazy z różnych źródeł – także literackich – wykorzystując je następnie przy tworzeniu własnych przedstawień.

<sup>8</sup> R. Wellek, *Kryzys literatury porównawczej*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki” 1968, LIX, z. 3, s. 274.

<sup>9</sup> O kryzysie komparatystyki i stanowiskach krytycznych por. H. Janaszek-Ivaničková, *O drogach rozwojowych współczesnej komparatystyki literackiej*, „Pamiętnik Słowiański” 1978, XXVIII, s. 42 i n.

[...] pisarz – powiada Borowy – który przecież nigdy nie może odtwarzać rzeczywistości całkowitej, jak aparat fotograficzny, lecz zawsze musi dokonywać z niej wyboru pewnych rysów [...] pod sugestią tych dzieł wypatruje w życiu scen i obrazów wedle ich stylu.<sup>10</sup>

Pisarz ma zatem do dyspozycji rodzaj matrycy estetycznej – Borowy nazywa ją „kategorią estetyczną” – która wpływa znacząco na sposób przedstawiania i modelowania świata w dziele.

Dynamikę wpływów w literaturze Wacław Borowy rozumiał i definiował jako proces całkowicie uzasadniony i niejako wpisany w międzytekstowy charakter sztuki słowa. Literatura na przestrzeni swojej długiej historii wykształciła świat tematów i katalogi chwytów gotowych wesprzeć pisarza w jego pracy. Szczególnie wyraziście ta problematyka pojawia się w mającej antyczne korzenie perspektywie imitacyjnej. Zachęta do korzystania z doskonałych i sprawdzonych wzorców, będąca podstawą poetyk klasycznych, wynikała z troski o trafność przedstawienia. Tak powstawała i rozwijała się wspólnota słów i obrazów, to niezwykle uniwersum kultury śródziemnomorskiej, pozwalające odnajdywać się jej uczestnikom niezależnie od miejsca i czasu. Borowy nazywa to „zależnością tematową”. Bo temat był publiczny, był poza

<sup>10</sup> W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, s. 14.

tym materiałem edukacyjnym – „Wielka część literatury starożytnej – powiada badacz – ma przez to charakter książkowy”<sup>11</sup>. Na polu wspólnych tematów toczył się zatem swoisty agon o palmę pierwszeństwa w opracowywaniu tematu. Pisarz chciał być technicznie bardziej sprawny od swych wielkich poprzedników. Wspólne źródło tematyczne zachęcało do współzawodnictwa. Tym samym proces wpływów miał charakter emulacyjny. I na tym polu badania porównawcze miały dla Borowego istotny sens. „Wziąć temat cudzy i opracować go po swojemu, opracować lepiej od poprzedników – to było najwdzięczniejsze zadanie dla artysty”<sup>12</sup>. W tych kategoriach Borowy dokonał na przykład porównania kunsztu poetyckiego La Fontaine’a i Trembeckiego, sięgających po ten sam temat w bajkach, przyznając zdecydowane pierwszeństwo w bajkowym opracowaniu wątku lwa i muchy – „o ileż rzecz się pokazała jaskrawiej i bujniej” – Trembeckiemu<sup>13</sup>. Jakość opracowania tematu zależy wprost – powiada Borowy – od indywidualnego talentu poetyckiego, który sprawia, że przejęty temat zostaje nie tylko przedstawiony w zmienionej postaci, ale ujawnia pod nowym piórem ukryte dotąd wartości. Zyskuje nowe światło, implikując nowe sensy. Emulacyjne

<sup>11</sup> Tamże, s. 23.      <sup>12</sup> Tamże, s. 24.

<sup>13</sup> W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, wyd. 2, Warszawa 1978, s. 174–175.

rozwinięcie wspólnego motywu bezsprzecznie powoduje, że obcujemy z dziełem oryginalnym, a zarazem przynależącym do określonej kulturowo wspólnoty<sup>14</sup>.

Dynamika wpływów literackich obejmuje – co zrozumiałe – także „wpływy i zależności stylistyczne”. Tym zagadnieniom Waclaw Borowy poświęcił w swojej rozprawie osobny rozdział. Świadczy to wymownie o wadze, jaką badacz przykładał do problematyki stylu. Zasada łącząca, a więc swoiście „organizująca” obszar zapożyczeń stylistycznych i wpływów w tej warstwie artykulacji jednych pisarzy na drugich ma dwojakie przyczyny. Po części wynika ze świadomie przejmowanych rozwiązań stylistycznych, z poszukiwania tego, co najlepsze u najlepszych. Po drugie – i do tego Borowy w swym wywodzie sprowadza całą konkluzję – bierze się z nieświadomie przejmowanych wzorców utrwalanych w trakcie lektury, upowszechniających się w danym czasie w horyzoncie oczekiwań czytelniczych. Styl jest więc funkcją określonego w czasie procesu życia kulturowego

<sup>14</sup> Przy okazji tej sprawy Borowy wyraźnie odnosi się do pojęcia plagiatu: „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*”, tenże, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, s. 29.



zakotwiczonego w zbiorowej pamięci i wyobraźni. Częstotliwość występowania w utworach jakiegoś typu zwrotów czy wyrażeń tworzy wzór powtarzany potem i wykorzystywany przez następnych pisarzy. Borowy podbudowuje ten wywód przykładami, biorąc jako źródło stylu poematy Słowackiego, którego i w tym wypadku „zwycięstwo za grobem” okazało się faktem<sup>15</sup>. Przy czym tutaj także granica między imitacją a twórczym włączeniem w obręb własnej stylistyki wspólnych rozwiązań powinna być ostro wyznaczana. Trudno bowiem nie zauważyć – powiada Borowy – że jeśli ten typ zapożyczeń, podobieństwo tonu oraz imitacja stylistycznych ujęć treści niebezpiecznie zdominują język utworu, wtedy jego wartość oryginalna zostanie istotnie zagrożona.

W obrębie funkcjonowania i wpływów języka znalazła się także problematyka frazeologiczna. Skala zapożyczeń w tej warstwie bywa złożona i ma charakter zarówno świadomy, jak i nieświadomy. Borowy, wydzielając z granic wpływów stylistycznych frazeologię, dokonał – posługując się licznymi przykładami – istotnej konkretyzacji wpływów i zapożyczeń. Trzeba w tym miejscu podkreślić stanowisko badacza, że przytoczenia i cytaty wprowadzane przez pisarzy do ich utworów odzwierciedlają typy zależności i relacji właściwe dla komunikacji literackiej. Odsłaniają mechanizmy ważne z punktu

<sup>15</sup> Por. W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, s. 31–35.

widzenia odbioru dzieła. W naświetleniu i wypunktowaniu funkcji tych zapożyczeń widziałbym niewątpliwie prekursorską rolę Borowego w dziedzinie recepcji i komunikacji literackiej. Ta problematyka, niedefiniowana wówczas z taką mocą, podejmowana była przede wszystkim w perspektywie badań psychologicznych. Borowy tę perspektywę, dostrzegając jej mankamenty i niewystarczalność, rozszerza i kieruje się także ku badaniom rzeczywistych mechanizmów oraz warunków odbioru dzieła<sup>16</sup>. Analizując twórczą postawę pisarza – z wykluczeniem pozbawionych talentu plagiatorów – Waclaw Borowy widział w człowieku pióra szczególnego rodzaju odbiorcę. Widział kogoś, kto podejmuje świadomy – w części inspirowany nieświadomymi przejęciami – dialog z dziełem innego twórcy. Ten typ relacji opisywany jest w pracach z zakresu teorii komparatystyki powstających kilkadziesiąt lat po opublikowaniu rozprawy Borowego. I tak na przykład według Hansa Roberta Jaussa odbiorca, reagując na konkretny utwór,

może wreszcie odpowiedzieć na dzieło, sam tworząc nowe dzieło. Oto jak zamyka się obwód komunikacyjny historii literatury: wytwórca sam staje się „odbiorcą”, gdy przystępuje do pisania. Przez wszystkie te różnorodne

<sup>16</sup> Borowy krytykuje uproszczoną i tradycyjną metodę badań genetycznych na gruncie teorii literatury. Zob. tamże, s. 35–36.

działania konstytuuje się od nowa sens dzieła jako wynik współwystępowania dwóch czynników: horyzontu oczekiwania (czyli kodu pierwotnego) zawartego w dziele oraz horyzontu doświadczenia (czyli kodu wtórnego), którym uzupełnia dzieło jego odbiorca.<sup>17</sup>

Borowy doskonale rozumiał istotę napięcia rodzącego się w punkcie przecięcia owych płaszczyzn. Jego rozważania – z wykluczeniem całej późniejszej terminologii – uczyniły z powyższej problematyki przedmiot rzeczywistej filologicznej refleksji, kontynuowanej i poszerzanej przez badaczy w kolejnych studiach komparatystycznych.

Rozprawa Wacława Borowego *O wpływach i zależnościach w literaturze* powstała jako swoista obrona filologii porównawczej i filologii w ogóle przed intuicjonistami. Samo odczuwanie i odnoszenie wrażeń z lektury nie wystarcza do prawdziwego poznania sensu i układu elementów budujących dzieło. Borowy, opowiadając się za typem lektury analitycznej i porównawczej, dowodził, że: „Prowadząc swoje analizy, historia literatury szuka stosunków w funkcjach duszy”<sup>18</sup>. I – jakkolwiek brzmi to staroświecko – wywód Borowego zmierza do jasnego określenia zadań i celów badań filologicznych. Owe „stosunki w funkcjach

<sup>17</sup> H. R. Jauss, *Estetyka recepcji i komunikacja literacka*, przeł. B. Przybyłowska, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1997, s. 164–165.

<sup>18</sup> W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, s. 53.

duży” to nic innego jak zhierarchizowany układ oczekiwań odbiorcy wobec dzieła literackiego. Rozpoznawanie określonego stylu i formy spełnia warunki komunikacji literackiej. I – tak jak było powiedziane wyżej – wynikającą z tego rozpoznania odpowiedzią na dzieło może stać się wypływające z niego inne dzieło. W tym kontekście słowo „wpływ” ma u Borowego znaczenie jak najbardziej pozytywne i odnosi się do dynamiki procesu twórczego. Kiedy Borowy pisał:

Wszystko to jest wyrazem wzajemnego ustosunkowania się artysty i społeczeństwa. Artysta posługuje się nieraz ustalonymi formułami, bo to jest dla niego droga najmniejszego oporu, publiczność zaś przyjmuje to z wdzięcznym sercem, bo znajduje w tym zadowolenie ze spotkania rzeczy już znanej, sobie bliskiej.<sup>19</sup>

to wskazywał wprost na działania pisarskie zmierzające do zaspokojenia czytelniczych oczekiwań. A z kolei stwierdzenie: „wzajemne ustosunkowanie się artysty i społeczeństwa” antycypuje te ustalenia teoretyczne, które miały „służyć przewyciężeniu jednostronności, do jakiej poprowadziło ujmowanie tekstu literackiego w kategoriach ekspresji, a zatem – do uchwycenia go

<sup>19</sup> Tamże, s. 56.

w społecznym funkcjonowaniu”<sup>20</sup>. Borowy w swoich rozważaniach o wpływach literackich torował w sposób oczywisty drogę przyszłym ustaleniom teoretycznym. Interesował go problem przejmowania i rozpowszechniania się formuł literackich w przestrzeni społecznej, odbiorczej. Dzięki tym operacjom, a także dzięki przekładom, pogłębiała się kultura literacka owej przestrzeni<sup>21</sup>. Autonomia literatury, tak ważna jako przedmiot badań dla uczonego, nie zamykała autora *O wpływach i zależnościach w literaturze* na inne aspekty funkcjonowania dzieła. Rzeczywiste zbadanie utworu wymaga – zakładał Borowy – skrupulatnego i wszechstronnego oglądu wszystkich jego elementów i wymiarów. Tak szeroko zakreślony horyzont refleksji historycznoliterackiej stawał badaczom niewątpliwie wysokie wymagania. Historyk literatury powinien – według Borowego – łączyć kompetencje filologa z intuicją krytyka, powinien być znawcą i zarazem wrażliwym odbiorcą literatury, dobrze zorientowanym w tradycjach i kierunkach literatury jako „sztuki o swoistej technice”. Borowy w swoich stu-

<sup>20</sup> M. Głowiński, *Komunikacja jako sfera napięć*, [w:] tegoż, *Style odbioru*, Kraków 1977, s. 7.

<sup>21</sup> Trudno zgodzić się z twierdzeniem, że Borowy jako badacz „odrzucał i lekceważył metodę dociekań socjologicznych”. Z pola swoich obserwacji nigdy nie usuwał ról autora i odbiorcy. Por. P. Roguski, *Borowy jako komparatysta*, [w:] *Wacław Borowy (1890–1950) w 100-lecie urodzin i w 40-lecie śmierci*, Warszawa 1993, s. 68–69.

diach i rozprawach taki właśnie model badacza konsekwentnie realizował. Przykładem umiejętnego łączenia zdecydowanie odmiennych i zarazem komplementarnych perspektyw badawczych jest jego wciąż inspirująca książka *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Borowy starał się w niej – z powodzeniem – uchwycić specyfikę poezji osiemnastowiecznej. Na uwagę zasługuje sposób, w jaki potraktował kontekst historyczny. Dla autora *O poezji polskiej...* – inaczej niż na przykład dla Ignacego Chrzanowskiego czy Konstantego Wojciechowskiego – historia nie była prostym układem i splotem wydarzeń politycznych, które odnalazły swoje odbicie w poezji, ale – jak pisał – „[...] jest tu ciągle obecna jako zespół tradycji i środków ekspresyjnych przekazanych przez epoki wcześniejsze. Jest obecna jako zespół warunków twórczości”<sup>22</sup>. W ramach tak rozumianych historycznych uwarunkowań dokonywało się istotne pogłębianie tonacji i poszerzanie problematyki literackiej w polskiej poezji XVIII wieku. Zyskiwała ona niepowtarzalny wyraz i kształt stylistyczny dzięki kontekstom literackim zakorzenionym w procesie historycznych przemian. Borowy szukał w polskiej poezji XVIII wieku pierwiastków żywych, poruszających, obecnych jednocześnie w wielu źródłach, z których twórca mógł swobodnie czerpać, przenosząc poszczególne elementy do swoich utworów.

<sup>22</sup> W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, s. 7–8.

Borowy, pamiętając o znaczeniu roli literatury w budowaniu przestrzeni kultury narodowej, podkreślał także jej funkcję artystyczną, pobudzającą wyobraźnię, poruszającą wrażliwość zarówno odbiorców, jak i samych twórców. Autor *O wpływach i zależnościach w literaturze* traktował pracę pisarza jako rodzaj szczególnego pasa transmisyjnego, przenoszącego najcenniejsze wartości stylu i form ekspresji literackiej z dzieła na dzieło i z pokolenia na kolejne pokolenie. Ten sposób dziedziczenia artystycznego był dla Borowego dowodem na żywotność tradycji narodowej i kulturalnej. W literaturze fascynowała go jej zdolność przemawiania, zaciekawiania i przywoływania motywów ponad czasem i historią. Rolą badacza – podkreślał Borowy – jest dokładna analiza poszczególnych kwestii owego dialogu i właściwe zhierarchizowanie ich funkcji.

Opowiadając się za potrzebą prowadzenia badań rodzajów i charakteru wpływów w literaturze, Borowy formułował jednocześnie szereg ostrzeżeń przed zbyt lekkomyślnym stosowaniem tej metody. Orzeczenia o występowaniu wpływów mieszczą się w sferze „domniemywań” i nie zawsze ich wyniki dają się w pełni zweryfikować. Często także zbyt powierzchowne podobieństwa skłaniają badaczy do pochopnych wniosków. Tylko solidna i rzeczowa analiza stanowiła – zdaniem Borowego – gwarancję przedstawienia prawdziwych konkluzji na temat wpływów i zależności. Przy czym badacz nie odrzucał kategorycznie

zdobyczy krytyki „impresyjnej”, która mogła niejednokrotnie przyczynić się do wzbogacenia wniosków ściśle analitycznych.

Po impresji – pisał Borowy – może następować rozmyślanie analityczne, a po nim nowe impresje. Z szeregu takich stanów może się zrodzić utwór poetycko-krytyczny – taki, jak np. wiersze Gomulickiego o Krasickim albo Kochanowskim. Miłośnik poezji może zachwycać się nimi, jako dziełami sztuki, a historyk literatury musi skłonić przed nimi głowę jako przed doskonałymi formułami syntetycznymi.<sup>23</sup>

Wacław Borowy podjął i rozwinął kwestię zależności literackich szczególnie wyraźnie w ramach krytycznoliterackiej polemiki. W ten sposób powstała wydana ostatecznie w formie książki rozprawa *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Zarysowane w niej stanowisko nie uzyskało – niestety – w kolejnych pracach badawczych Borowego teoretycznego pogłębienia i ugruntowania. Trzeba jednak wyraźnie powiedzieć, że problematyka wpływów i zależności była stale obecna w polu jego obserwacji i badań. Analiza porównawcza służyła autorowi *Kamiennych rękawiczek* do pełnego wyświetlenia genezy utworu i opisu

<sup>23</sup> W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, s. 73.



jego cech<sup>24</sup>. Borowy traktował dzieło literackie jako efekt uaktualnienia przez twórcę wielu czynników, w tym także wykorzystania tematycznych i gatunkowo-stylistycznych źródeł. Te postulowane i podejmowane czynności sprawiają, że w Wacławie Borowym mieliśmy przenikliwego prekursora badań komparatystycznych.

<sup>24</sup> Do problematyki zależności Borowy wracał między innymi w rozprawie *Dawni teoretycy tłumaczeń*. Zob. tenże, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1983, t. 2, s. 410–431.

## Godność poezji – Borowy staropolski

Sięgam wysoko na półkę. Tam, gdzie sięga się rzadko. I to wcale nie dlatego, że to miejsce wygnania, miejsce dla książek niepotrzebnych i zapomnianych. Są przecież książki, które tak głęboko zapadają w pamięć, że nie trzeba do nich wciąż wracać. Można powiedzieć, że zawsze mamy je przy sobie. Dwa tomy w pośliskim kartonie – Wacław Borowy, *Studia i rozprawy*, wydane przez Ossolineum w roku 1952, dwa lata po śmierci autora<sup>1</sup>. Kupiłem je w czasach studenckich w jakimś antykwariacie. Otwieram tom pierwszy i nie bez wzruszenia patrzę na ślady lektury sprzed kilkudziesięciu lat. Podkreślenia, znaki na marginesach, nawiasy... Brzydki to zwyczaj mazania w książkach, ale o czymś to świadczy. Ta młodzieńcza lektura należała do tych, które określamy jako *e n t u z j a s t y c z n e*. Myślę, że to właśnie kilka studiów Borowego oraz słynna monografia

<sup>1</sup> W. Borowy, *Studia i rozprawy*, oprac. T. Mikulski, S. Sandler, J. Ziomek, t. 1–2, Wrocław 1952; nieco inny wybór ukazał się trzydzieści lat później; zob. W. Borowy, *Studia i szkice literackie*, oprac. Z. Stefanowska, A. Paluchowski, t. 1–2, Warszawa 1983.

Jana Błońskiego, poświęcona Sępowi Szarzyńskiemu<sup>2</sup>, zdecydowały o tym, że zostałem badaczem dawnej literatury. Trudno wyrazić, ile tym książkom zawdzięczam.

Dostałem zadanie napisania o pracach Borowego dotyczących literatury i kultury staropolskiej. Nie jest ich wcale tak mało, choć większość to tylko smakowite przyczynki. Za pierwszą można uznać krótki artykuł w warszawskim „Tygodniku Ilustrowanym”, poświęcony powrotowi do polski słynnych *Kazań świętokrzyskich*. Za ostatnią – szkic zamieszczony w „Problemach”, zatytułowany *Poezja staropolska*. W sumie w obszernej bibliografii badacza można wskazać co najmniej 20 pozycji dotyczących kultury staropolskiej, a także jej związków z kulturą angielską (wszak Borowy był także wybitnym anglistą!). Są wśród nich rozprawy, eseje, popularne artykuły, recenzje, wreszcie edycje<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967.

<sup>3</sup> Wymieńmy dla porządku: *Kazania świętokrzyskie w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, nr 30; *Odzyskane zbiory rękopisów i grafiki w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie*, Warszawa 1925 (wspólnie z Z. Batowskim); *Popiel, Piast i myszy*, „Kwartalnik Historyczny” 1925, t. 39, nr 179 (dotyczy artykułu K. Krotoskiego, *Echa historyczne w podaniu o Popielu i Piaście*); *Echa czarnoleskie*, „Warszawianka” 1925, nr 237 (dotyczy edycji *Pism zbiorowych* Jana Kochanowskiego przygotowanej przez A. Brücknera); *Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej*, Lwów 1930 (z kompetentnym wyborem tekstów dawnych); *Kamienne rękawiczki*,

Co z tego pozostało? Oczywiście nie wszystko, ale niektóre spośród tych tekstów wciąż są żywe i aktualne.

W roku 1930 obchodzono w Polsce czterechsetlecie urodzin Jana Kochanowskiego. Odbywały się wówczas liczne rocznicowe imprezy, Stanisław Windakiewicz opublikował

„Wiadomości Literackie” 1930, nr 23; *Kochanowski żywy*, „Przegląd Współczesny” 1930, nr 99 (potem przedrukowywane jako *Nescio quid blandum*); *Kochanowski jako marynista*, „Ziemia” 1930, nr 13/14 (trzy ostatnie studia weszły do tomu *Kamienne rękawiczki*, Warszawa 1932); *Langlade Jacques, Kochanowski*, „Slavonic Review” 1934, nr 36 (recenzja z francuskiej monografii Jacquesa Langlade’a); *Przez wieki idąca opowieść*, „Pion” 1935, nr 38 (recenzja *Dziejów obyczajów w dawnej Polsce* J. S. Bystronia); *Angielska relacja o Polsce z roku 1598*, „Przegląd Współczesny” 1936, nr 9 (tekst ma też wersję angielską w „Warsaw Weekly” 1937, nr 39); *Bakalarz z Cambridge w Polsce XVI wieku*, „Droga” 1936, nr 7–8 (wersja angielska: „Warsaw Weekly” 1 VI 1937, nr 34); *Goście polscy na dworze angielskim za Elżbiety*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 35; *Magnat polski i okultysta angielski: Olbracht Łaski i John Dee*, „Skamander” 1936, nr 75; *Polish Motifs and Allusions in Elizabethan and Jacobean Literature*, „Warsaw Weekly” 1937, nr 42; *Początki stosunków kulturalnych polsko-angielskich. Pierwsi scholarze, magistrzy i turyści*, „Wiedza i Życie” 1937, nr 3; *Stosunki polsko-angielskie w początkach reformacji*, „Wiedza i Życie” 1937, nr 10; *Angielscy komedianci w Polsce*, „Scena Polska” 1938, nr 4; *Z historii dyplomacji polsko-angielskiej w końcu XVI wieku*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 6; *An English Ambassador at the Court of John Sobieski*, „Warsaw Weekly” 1 VI 1939; *Poezja staropolska*, „Problemy” 1949, nr 8.

monografię poety, obrodziło różnymi tekstami o życiu i twórczości czarnoleskiego mistrza. Nie obrażając pokoleń znakomitych filologów, trzeba powiedzieć, że rzadko jednak się zdarza, by tzw. lata jubileuszowe przynosiły prace wybitne. Zwykle powstają wówczas teksty przypadkowe, pisane „z okazji”, być może cenne jako materiał do przyszłych studiów, ale istniejące tak krótko, jak same jubileusze, i szybko sprowadzane do bibliograficznych notatek. Wiem, że to być może krzywdzące, choćby dla Windakiewicza, ale kto dziś czyta jego książkę?

W roku jubileuszu Kochanowskiego Waclaw Borowy opublikował trzy studia, które są absolutną klasyką wśród Cochanovianów. W „Wiadomościach Literackich”, najważniejszym piśmie kulturalnym okresu międzywojennego, kształtującym opinie i gusta ówczesnej elity intelektualnej, ukazały się słynne i wielokrotnie potem przedrukowywane *Kamienne rękawiczki*. Jak określić ten tekst? Studium? Rozprawa? Czy raczej: esej? Powiedziałbym, że zdecydowanie to trzecie, czyli esej, ale esej łączący naukową precyzję z literackimi walorami. Esej typowy dla Borowego. Świetnego filologa, ale zarazem przenikliwego krytyka i wytrawnego mistrza słowa. Punktem wyjścia jest tu nagrobek poety w kościele w Zwoleniu. Nagrobek, którego wymowa pozostaje niejednoznaczna. Czy Kochanowski trzyma w ręku zwój papieru czy też rękawiczki? Dla Borowego ta kontrowersja staje się symboliczna. Kochanowski ze zwojem papieru

to konwencjonalny wizerunek uczonego męża, zastygła w kamieniu figura dostojnego klasyka, Kochanowski z rękawiczkami to ktoś, kto za chwilę dołączy do nas, wyjdzie z nami na przechadzkę, wmiesza się w tłum. Czyli: albo Kochanowski jest – niewątpliwie cennym, ale jednak martwym – zabytkiem, albo jest żywy i warto podjąć z nim poważną rozmowę. Oczywiście łatwo się domyślić, że Borowemu zdecydowanie bliższa jest ta druga interpretacja, choć, jak przystało na wytrawnego eseistę, nie rezygnuje także i z tej pierwszej, budując w dużej mierze swój tekst na dwuznaczności. Dwuznaczna w opinii Borowego jest figura nagrobna Jana z Czarnolasu, dwuznaczna – i to świadomie – jest jego twórczość. Borowy z finezją tropi sprzeczności w dziele Kochanowskiego lub – jak sam określa – odkrywa jego *n i e j e d n o r o d n o ś ć*. Oto zdeklarowany katolik w potrydenckim okresie namiętnych sporów religijnych drwi otwarcie z kultu świętych, publikuje elegie na małżeństwo biskupa apostaty Andrzeja Dudycza. Oto fraszki-nagrobki miesza poeta z frywolnymi żartami. Najciekawsze są jednak przypadki otwartych autpolemik, zabawnego (ale i bolesnego) spierania się z samym sobą. I tak w *Satyrze* tytułowy leśny bożek narzeka na zanik szlacheckich cnót wypłoszony z lasu odgłosem siekier, dawni rycerze wolą dziś bowiem handlować drzewem, bogacić się i żyć w spokoju. W tym samym niemal czasie w łacińskiej elegii pada zaś zdanie: „Rolniku!... zwoź z lasu

drzewo na budowę statków, choćby na to Satyr z gniewu zgrzytał zębami”<sup>4</sup>. I tak dalej, i tak dalej, i tak dalej.

Podwójny wizerunek Kochanowskiego, który Borowy dostrzega w jego nagrobku, potwierdzają mitologiczne figury dwoistości, tak charakterystyczne dla czarnoleskiej muzy: poeta, ze dwojej natury złożony (tzn. ludzkiej i ptasiej; Orfeusz, patron poetów, zmienił się po śmierci w łabędzia), Sfinks, Scylla, centaur, wreszcie nie tylko dwoisty, ale wieloraki czy nawet bezkształtny Proteusz. Owa zmienność poety jest dla Borowego czymś bardzo bliskim, czyni wręcz z Jana z Czarnolasu człowieka współczesnego. Renesansowy poeta, świadomy swego talentu, który wynosi go nad zwykłych ludzi, doskonale zarazem tych ludzi rozumie, wie bowiem, jaka jest prawdziwa rola sztuki. Nie chodzi przecież tylko o klasyczne *docere, delectare* czy *permovere*. Idzie o zaspokojenie „powszechnej potrzeby uczucia i wyobraźni”<sup>5</sup>, a siła prawdziwej poezji „wyrasta właśnie z jej powszechności”<sup>6</sup>, z tego, że jest potrzebna wszystkim.

Mistrzowski to esej, doskonale przemyślany i spójny, podejmujący przy tym problem podstawowy dla każdego historyka literatury. Jak uniknąć rutyny, erudycyjnych popisów, jak nie zamienić się w sprawnego antykwariusza

<sup>4</sup> W. Borowy, *Kamienne rękawiczki*, [w:] tegoż, *Studia i rozprawy*, t. 1, s. 5–6; jest to przekład T. Krasnosielskiego.

<sup>5</sup> Tamże, s. 12.      <sup>6</sup> Tamże.

albo entomologa opisującego kolekcję martwych motyli? Co zrobić, by nie zesłać poezji w piekło kartoteki? Ile mamy świetnych prac historyków literatury, które świadczą przede wszystkim o ich wiedzy i inteligencji, a dawna poezja, pozbawiona koloru, dostojna i martwa, jest tylko pretekstem, by zaprezentować ich badawcze talenty.

Borowy to czytelnik wrażliwy i partnerski. Niezwywają przy tym złudzeń. Następną rocznicową pracą o czarno-leskiej poezji otwiera zdanie: „W pismach Kochanowskiego nie wszystko jest poetycko żywe”<sup>7</sup>. Oczywiście poezja, jak wszystko, podlega działaniu czasu. Starzeją się (bądź przechodzą w stan hibernacji) konwencje i tematy. Nie tylko u Szekspira są „łaty purpurowe”<sup>8</sup>, miejsca słabsze, nieudane. Tekst zatytułowany *Nescio quid blandum*<sup>9</sup> to nie esej, lecz raczej studium, studium o charakterze rozpoznawczym, proponujące przy tym bardzo osobiste podejście do czarno-leskiej poezji. Borowy skupia się bowiem na tym, co fascynuje go w czarno-leskich wierszach, na tym, co – zdaniem badacza – jest silną stroną twórczości Kochanowskiego. Najpierw przywołuje tematy i motywy:

<sup>7</sup> W. Borowy, *Nescio quid blandum*, [w:] tegoż, *Studia i rozprawy*, t. 1, s. 13.

<sup>8</sup> Tamże, s. 14.

<sup>9</sup> Jest to cytat z listu Jana Kochanowskiego do Stanisława Fogelwendera, który brzmi w całości: „Poetica nescio quid blandum spirans”, zob. J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1972, s. 798.



obrazy natury, pory dnia i roku, opisy zmiennej aury, wielkiego kosmicznego widowiska, wspaniale przedstawione we fragmencie słynnej *Pieśni o potopie*:

Ziemia ku słońcu pełne ciężkiej rosy  
Rozwiła włosy<sup>10</sup>

Badacz zwraca przy tym uwagę, że Kochanowski potrafi zderzać te obrazy z dalekimi od renesansowego optymizmu rozważaniami o słabości człowieka. Borowy przeczuwa bowiem w czarnoleskim poecie zarazem klasycznego mistrza, jak i zwiastuna schyłku europejskiego odrodzenia, artystę, który nie zna już prawd absolutnych i nie wierzy, że uda mu się przeniknąć tajemnice świata i życia.

*Nescio quid blandum* to jakby subiektywna monografia Kochanowskiego w pigułce. Badacz potrafi na kilkunastu stronach wskazać najcenniejsze skarby czarnoleskiej muzy. Z wprawą wytrawnego eseisty swoim nieporównanym (choć z pozoru skromnym) piórem umie je też opisać, znajdując celne, zapadające w pamięć lapidarne formuły<sup>11</sup>. Kochanowski Borowego to: „Poeta wielkich igrzysk natury i wielkości Boga, poeta znojących prac i słodkich

<sup>10</sup> Tamże, s. 275.

<sup>11</sup> Na walory pisarskie twórczości Borowego wskazuje A. Biernacki; zob. tegoż: *Zatajony artysta. O Waławie Borowym 1890–1950*, wybór szkiców i wspomnień A. Biernacki, Lublin 2005.

odpoczynków, poeta rozterki i sumienia, poeta morza i snu”<sup>12</sup>, ale także poeta miłości.

Fragment dotyczący czarnoleskich erotyków jest szczególnie ważny. Oto Borowy, z temperamentu raczej krytyk niż historyk, broni Kochanowskiego przed największymi ówczesnymi badaczami dawnej literatury! To on, a nie Brückner czy Windakiewicz, dostrzega, że nie można zapominać o delikatnym i niezbędnym instrumencie, jakim w warsztacie czytelnika dawnej poezji powinien być czas! On, krytyk, zarzuca historykom anachroniczne myślenie! „Na poezję tę – pisze – nie można patrzeć jak na poezję pisarza romantycznego czy postromantycznego”<sup>13</sup>. Nie można więc oczekiwać po poecie XVI wieku romantycznego ekszibicjonizmu, otwartych wyznań, autobiograficznej dosłowności. Dlatego skrajnie krzywdzący wydaje mu się sąd Brücknera o czarnoleskiej muzie, może „poważnej, lecz nie powabnej (nie poezja, lecz proza to stroficzna i rymowana)”, podobnie jak za całkiem chybione uważa zdanie Windakiewicza, który zestawia dzieło autora *Fraszek i Pieśni...* z Mickiewiczowską Wielką Improwizacją<sup>14</sup>! Borowy krytykuje błąd wciąż popełniany przez kolejne pokolenia badaczy: „Nie porównujmyż Kochanowskiego nieustannie z poetami o odmiennych celach literackich. Zbliźmy się do niego z samą tylko bezstronną wrażliwością...”<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> W. Borowy, *Nescio quid blandum*, s. 20.

<sup>13</sup> Tamże, s. 22.

<sup>14</sup> Tamże, s. 26.    <sup>15</sup> Tamże.

Druga część studium *Nescio quid blandum* poświęcona jest warsztatowi poetyckiemu czarnoleskiego mistrza. Borowy przenikliwie wylicza główne cechy stylu Kochanowskiego: skłonność do apostrofy (*styl apostroficzny*)<sup>16</sup>, kontrastu, enumeracji, paralelizmu składniowego, powtórzeń, charakterystycznych epitetów. Mamy tu już *in statu nascendi* przysze studium Weintrauba<sup>17</sup> i wiele kolejnych prac, które wcale nie tak daleko wychodzą poza rekonesans Borowego.

Tekst kończy obraz alegorycznej patronki czarnoleskiego mistrza, Poetyki, tchnącej niewysłowionym czarem (*Poetica nescio quid blandum spirans*), prowokacyjny wobec zdania wielkiego Brücknera, który nie słyszał jej cichego szeptu, dostrzegał zaś w wierszach Kochanowskiego tylko „krok... zbyt ciężki...” i „formę... zbyt prostą”<sup>18</sup>.

Trzecie rocznicowe studium Borowego jest najkrótsze, ale równie fascynujące co poprzednie i pod wieloma względami nowatorskie. Tytuł jest nadzwyczaj skromny: *Kochanowski jako marynista*. Początek też nie zwiastuje żadnych rewelacji. Wygląda na to, że wszystko skończy się na solennym wyliczeniu wszystkich znanych kontaktów poety z morzem, co – w kontekście politycznym lat trzydziestych XX wieku, gdy świętowano powrót Polski nad

<sup>16</sup> Tamże, s. 28.

<sup>17</sup> W. Weintraub, *Styl Jana Kochanowskiego*, Kraków 1932.

<sup>18</sup> W. Borowy, *Nescio quid blandum*, s. 38.

Bałtyk – mogło zaspokajać oczekiwania patriotycznie nastawionych czytelników. Na taki charakter eseju/artykułu wskazywać by mogło już pierwsze zdanie:

„Jazem przez morze głębokie żeglował”; ten wiersz pięknej fraszki Kochanowskiego *Do gór i lasów* nie jest przenośnią poetycką, lecz ścisłym autobiograficznym wyznaniem.<sup>19</sup>

Dalej tekst rozwija się jednak niespodziewanie. Badacz śledzi bowiem pojawianie się motywów morskich (czy wodnych) w całej czarnoleskiej poezji. Dobrze wiedząc o wzorcach antycznych i literackich konwencjach epoki („Do rozbudzenia wrażliwości estetycznej Kochanowskiego przyczynili się niewątpliwie pisarze starożytni”<sup>20</sup>), dostrzega w morskich obrazach poety coś więcej („działało ono [tzn. morze] na jego wyobraźnię bardzo silnie”<sup>21</sup>). To już niemal zapowiedź krytyki tematycznej, zjawiska o kilkadziesiąt lat późniejszego<sup>22</sup>. Borowy śledzi nie tylko nieliczne opisy morza, takie jak np. fragmenty *Pamiętki Janowi na Tęczynie* czy *Proporca*, ale także migawkowe obrazy, alegorie, metafory i porównania (szczególnie często pojawiające się w *Pieśniach*). Nie traktuje więc morza jako zwykłego motywu, lecz raczej jako temat, który

<sup>19</sup> Tamże, s. 41.    <sup>20</sup> Tamże, s. 42.    <sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Zob. np. M. Głowiński, *Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 175–187.

jest [...] takim ujęciem literackim, którego egzystencja nie ogranicza się do jednej wypowiedzi, należy do tradycji, żyje w historii i w jej toku nasiąka różnymi znaczeniami i pełni rozmaite funkcje.<sup>23</sup>

Borowy nie idzie co prawda dalej, nie próbuje zinterpretować roli tego tematu w całej twórczości poety, ale – przynajmniej w moim mniemaniu – jego intuicja jest zadziwiająco trafna. Badacz wskazuje bowiem w krótkim szkicu na obraz kluczowy dla rozumienia poezji Kochanowskiego, której dominującym tonem jest poczucie braku stabilności, niepewność prawdy, chwili, jutra, bo przecież:

Wszyscy w niepewnej gospodzie mieszkamy...<sup>24</sup>

Kochanowski postrzega świat i siebie samego w ciągłym ruchu i zmianie. Jak morski żywioł i jego boga – wielokształtnego Proteusza – albo jak ślizgającą się na kole lub kuli stałą w swej zmienności boginię Fortunę.

Fortuna nawy na morzu sprawuje...<sup>25</sup>

Doświadczenie płynności bytu, lęk przed tym, co nadejdzie, nadaje klasycyzmowi Kochanowskiego niemal

<sup>23</sup> Tamże, s. 177.

<sup>24</sup> J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, s. 571.

<sup>25</sup> Tamże, s. 284.

manierystyczny charakter. A wszystkie te wnioski można wyprowadzić z morskich obrazów, tak ważnych, jak udo-  
wadnia Borowy, dla czarnoleskiej poezji.

Trzy rocznicowe teksty o Kochanowskim świetnie charakteryzują warsztat Wacława Borowego. Przede wszystkim badacz stawia się w pozycji zwykłego czytelnika i nie popisując się erudycją, próbuje po prostu rozmawiać z dawnymi poetami, traktować ich na serio, zadawać im pytania i żądać odpowiedzi. Wiersze Kochanowskiego nie są dla niego wyłącznie materiałem badawczym, szacownym dokumentem z przeszłości, lecz czymś żywym, poezją, która nadal może hojnie obdarzać mądrością i pięknem.

Szukam właściwej formuły, takiej jak te, które tak łatwo znajdował autor *Kamiennych rękawiczek*. Może więc zamknę ten tekst jednym zdaniem: Borowy przywraca staropolskiej poezji godność.



## Wacława Borowego wiek XVIII

Książka Borowego o wieku XVIII stanowi do dzisiaj jedno z najważniejszych osiągnięć w badaniach nad literaturą tego czasu, osiągnięć fundamentalnych, ciągle aktualnych i żywych – podkreśla to wielu uczonych, choć w praktyce wcale nie tak często sięgamy do niej, pisząc o poezji XVIII wieku. Wyjątkiem są książki i artykuły dotyczące literatury religijnej czasów Stanisława Augusta oraz uważnych analiz liryki oświeceniowej. Aż do lat osiemdziesiątych XX wieku nie było bowiem innych rozpraw poruszających tę tematykę, niewiele też było wnikliwych studiów interpretacyjnych, których autorzy wykorzystywaliby kierunki wcześniej zarysowane przez Borowego. A przecież książka *O poezji polskiej w wieku XVIII* doskonale ujawniała i odzwierciedlała artystyczną wartość poezji tego stulecia, była poparta bogatym materiałem analitycznym, przedstawionym w sposób rzetelny i ujmujący zarazem...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Kniaźnin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971, seria: „Z Dziejów Form artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. 25; *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego oświecenia*,



Zreferujmy zatem znane już ustalenia, sądy i opinie. Nie wiele da się do nich dorzucić, ponieważ zbyt wielu najwybitniejszych badaczy literatury wypowiadało się na ten temat<sup>2</sup>. Pierwsze wydanie książki *O poezji polskiej w wieku XVIII* ukazało się w 1948 roku w Krakowie, opublikowane w Polskiej Akademii Umiejętności. Było to najobszerniejsze i zarazem jedyne dzieło monograficzne Borowego wydrukowane za jego życia, efekt wykładów prowadzonych na Uniwersytecie Warszawskim – jak sam pisał – w roku akademickim 1938/1939<sup>3</sup>, badań podejmowanych przed wojną, podczas jej trwania i po zakończeniu. Zamyśl osobnej książki poświęconej tej problematyce powstał w roku 1937 w związku z pisaniem rozprawy o polskiej literaturze XVIII wieku przeznaczonej dla *Cambridge History of*

red. T. Kostkiewiczowa, Lublin 1995, seria: „Religijne Tradycje Literatury Polskiej”, t. 6. W tych tomach Waclaw Borowy należy do kilku najczęściej cytowanych autorów literatury przedmiotu.

- <sup>2</sup> Szczególnie dwa szkice są tu najistotniejsze: Z. Libera, *Waclaw Borowy jako badacz literatury Oświecenia*, [w:] *Waclaw Borowy (1890–1950). W 100-lecie urodzin i w 40-lecie śmierci*, red. Z. Sudolski, Warszawa 1993, s. 51–60 (przedr. [w:] Z. Libera, *Waclaw Borowy jako badacz poezji polskiej wieku XVIII*, [w:] tegoż, *Uczeni i nauczyciele*, Warszawa 1995, s. 73–84) oraz J. Starnawski, *Waclaw Borowy jako badacz literatury staropolskiej i oświeceniowej*, [w:] *Waclaw Borowy (1890–1950). Uczony humanista*, red. J. Maślanka, Kraków 2008, s. 9–16.
- <sup>3</sup> W. Borowy, *Wstęp do: tenże, O poezji polskiej w wieku XVIII*, wyd. 2, Warszawa 1978, s. 15. Wszystkie kolejne cytaty pochodzące z tego wydania opatruję jedynie numerem strony w nawiasie.

Poland<sup>4</sup>. Do pisarzy XVIII wieku Borowy sięgał już znacznie wcześniej – w 1920 roku ogłosił studium o Drużbackiej i jej *Fabule o księżęciu Adolfie*<sup>5</sup>, w 1921 – szkic o *Malwinie Marii Wirtemberskiej*, w 1925 – rocznicowy artykuł o Franciszku Karpińskim (w stulecie śmierci poety), w 1932 roku w tomie zbiorowym ukazały się przedruki lub nowe redakcje tych prac<sup>6</sup>, w latach 1933–1934 opublikował w „Wiadomościach Literackich” dwa szkice o pobycie Niemcewicza w Anglii i o „londyńskim” fragmencie jego pamiętników, w 1936 – błyskotliwe studium o *Erotykach* Franciszka Dionizego Książnina (*W Cypryjskim powiecie*), w 1938 – o Drużbackiej. W Klubie Literackim i Naukowym (KLiN) – elitarnym klubie inteligencji o profilu humanistycznym – Borowy kilkakrotnie referował przygotowane wykłady i powstające szkice. O *Erotykach* Książnina mówił w 1933 roku, o „opuszczonych dziedzinach” literatury polskiej XVIII wieku – w 1938 roku, a w maju 1939 roku przedstawiał Trembeckiego<sup>7</sup>. Zasadniczy rys monografii

<sup>4</sup> Por. Z. Stefanowska, *Posłowie do: W. Borowy, O poezji polskiej w wieku XVIII*, wyd. 2, Warszawa 1978, s. 372.

<sup>5</sup> Szczegółowy wykaz publikacji oświeceniowych tego autora w przypisach do wskazanego artykułu J. Starnawskiego, s. 11–16.

<sup>6</sup> W. Borowy, *Kamiennie rękawiczki i inne studia i szkice literackie*, Warszawa 1932.

<sup>7</sup> K. Górski, *Klub Literacki i Naukowy (KLIN)*, [w:] *Zatajony artysta. O Waławie Borowym 1890–1950*, wybór szkiców i wspomnień A. Biernacki, Lublin 2005, s. 436–437, seria: „Mistrzowie”,

powstał w latach 1940–1944. Krótko po zakończeniu wojny, 12 października 1945 roku, podczas posiedzenia Komisji Historii Literatury Polskiej Akademii Umiejętności, Borowy zreferował koncepcję całego tomu – na tym etapie książka nosiła tytuł *Ze studiów nad literaturą XVIII w.* – i przedstawił rozdział o Konstancji Benisławskiej. Jeszcze w tym samym roku ukazało się artykuł o Staszicu, w dwa lata potem wydrukował w „Zeszytach Wrocławskich” założonych przez Tadeusza Mikulskiego studium o Franciszku Karpińskim<sup>8</sup>, w kolejnym roku – szkic *Kniażniniana* w „Pamiętniku Literackim”, w 1948 roku opublikował w serii „Biblioteka Narodowa” wybór liryków *Kniażnina* ze wstępem, a jeszcze w 1950 roku w „Pamiętniku Literackim” i w „Tygodniku Powszechnym” ukazały się artykuły o wierszach Drużbackiej, zaś w „Pamiętniku Literackim” – *Pieśń o rozkoszach żołnierskich*, poruszający także kwestie XVIII-wiecznych redakcji znanej z rękopisu pieśni. Tom poświęcony poezji polskiej w wieku XVIII powstawał więc blisko 28 lat i był rezultatem znacznie szerszego zainteresowania, które ostatecznie znalazło swoje odbicie w wielu różnych wystąpieniach

t. 3. Wszystkie teksty poświęcone Borowemu, opublikowane wcześniej, a przedrukowane potem we wskazanym tomie, podaję za tą publikacją; w niej też informacje bibliograficzne o pierwodrukach.

<sup>8</sup> „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności” 46(1945), 8, s. 202–203. Por. także wstęp do: K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, wyd. T. Chachulski, Warszawa 2000, s. 1, seria: „Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia”, t. 2.

i publikacjach, niemieszczących się wyłącznie we wspomnianej już kilkakrotnie obszernej monografii. Rzadko zwracano uwagę, że najwcześniejszych źródeł zainteresowania literaturą czasów Stanisława Augusta trzeba szukać w pierwszej pracy seminaryjnej, jaką młodziutki Borowy napisał na zlecenie Ignacego Chrzanowskiego<sup>9</sup>.

Oddajmy głos uczonym: Juliuszowi Kleinerowi, Karolowi Wiktorowi Zawodzińskiemu, Konradowi Górskiemu, Marii Danilewiczowej, Wiktorowi Weintraubowi, Michałowi Głowińskiemu, Teresie Kostkiewiczowej, Andrzejowi Paluchowskiemu. Górski pisał, że Borowy „wiek XVIII obdarzał niekłamaną sympatią”<sup>10</sup>, Folkierski – że lubił go „ponad wszystkie inne”<sup>11</sup>. Kleiner zastrzegął się, że tom „jest niewątpliwie książką jednostronną. Ale jest także niewątpliwie – najpiękniejszą książką o poezji owego stulecia”, której „można śmiało przyznać rękojmię trwałości”<sup>12</sup>. „Niepodobna nie zauważyć [...] obiektywnych znamion jej niezwykłości” – dodawał Zawodziński<sup>13</sup>. Danilewiczowa

<sup>9</sup> W. Folkierski, *Klasycyzm Wacława Borowego*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, s. 395.

<sup>10</sup> K. Górski, *Wacław Borowy*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, s. 29.

<sup>11</sup> W. Folkierski, *Klasycyzm Wacława Borowego*, s. 395.

<sup>12</sup> J. Kleiner, *Wacław Borowy*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, s. 51–52.

<sup>13</sup> K. W. Zawodziński, *Borowy o poetach XVIII wieku*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, s. 365.

pointowała: to „Borowego *opus magnum*”<sup>14</sup>. Autor *Kamiennych rękawiczek* nie próbował jednak pisać historii literatury w taki sposób, w jaki była ona rozumiana w pierwszej połowie XX wieku. „Literatura to był dla Borowego zbiór dzieł wybitnych pisarzy”<sup>15</sup>, a tom o XVIII wieku jest „zbiorem portretów literackich najwybitniejszych autorów”<sup>16</sup>, cyklem studiów, galerią portretów literackich<sup>17</sup>, „zbiorem krótkich studiów monograficznych”<sup>18</sup>. Andrzej Paluchowski wspominał o swoistym, odkrywczym „rewizjonizmie” Borowego, przepatrującego na nowo poezję XVIII wieku, szczególnie odnosząc tę formułę do „czytania” poezji czasów saskich<sup>19</sup>. Michał Głowiński z późniejszej już perspektywy uzupełniał:

[...] zasadniczą formą wypowiedzi krytycznej Borowego jest interpretacja, żywioł interpretacji dominuje także w pracach obszerniejszych [...], cyklem interpretacji jest [...] praca *O poezji polskiej w wieku XVIII* [...]. Zafascynowany tym, co jednostkowe i niepowtarzalne, sięgał

<sup>14</sup> M. Danilewiczowa, *Wacław Borowy (1890–1950)*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, s. 85.

<sup>15</sup> W. Weintraub, *Wacław Borowy*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, s. 66.

<sup>16</sup> K. Górski, *Wacław Borowy*, s. 30.

<sup>17</sup> J. Kleiner, *Wacław Borowy*, s. 50.

<sup>18</sup> W. Weintraub, *Wacław Borowy*, s. 66.

<sup>19</sup> A. Paluchowski, *Borovianum*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, s. 272.

po te formy wypowiedzi krytycznej, które właśnie jednostkowości i niepowtarzalności oddać miały sprawiedliwość. [...]. W przeciwieństwie do wielu innych praktyków sztuki interpretacji, nie przejmuję języka, jakim napisany jest utwór [...]. Rekonstruuje świat pisarzy swoim własnym językiem.<sup>20</sup>

I dalej:

W portretach pisarzy [...] elementy biograficzne zostały podporządkowane rozważaniom o twórczości. Każdy z tych portretów ujawniać ma najistotniejsze elementy sztuki poetyckiej pisarza, jest charakterystyką stylu rozumianą jako ekspresja tego, co niepowtarzalne i najbardziej dla poety właściwe.<sup>21</sup>

I jeszcze na koniec obszerniejszy cytat z wypowiedzi Teresy Kostkiewiczowej, jedynej w tym gronie uczonej zajmującej się w tak dużym stopniu literaturą XVIII wieku:

Choć wyrażał przekonanie o dominacji pierwiastka intelektualnego w literaturze XVIII wieku, to jednak z wielkim znawstwem, subtelnością i wrażliwością, jak również mistrzostwem warsztatu analitycznego wydobył i ukazał

<sup>20</sup> M. Głowiński, *Wacław Borowy – artyzm i umysłowość*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, s. 193–194.

<sup>21</sup> M. Głowiński, *Wacław Borowy – artyzm i umysłowość*, s. 197

najciekawsze dokonania w zakresie ekspresji lirycznej, a także swoistości i indywidualne cechy poetyki wybitnych, a nawet mniej utalentowanych autorów. Z kart książki wyłonił się – po raz pierwszy tak zarysowany – obraz twórczości zróżnicowanej, bogatej, posługującej się różnorodnymi metodami poetyckimi i będącej wyrazem odmiennych osobowości twórczych. Książka Borowego [...] zarysowała nowe perspektywy badań piśmiennictwa epoki. Do dziś stanowi ona źródło inspiracji badawczych. Żywa, odznaczająca się elegancją wywodu i urodą języka, może być przykładem publikacji humanistycznej o dużych walorach naukowych, stanowiącej zarazem ciekawą lekturę dla wszystkich zainteresowanych poezją i sposobami jej odbioru.<sup>22</sup>

Zarówno tytuł książki Borowego, jak i jej wskazywana wyżej zawartość wymagają kilku komentarzy, które znacznie łatwiej jest sformułować z dystansu siedemdziesięciu lat, jakie upłynęły od chwili jej opublikowania niż w czasie, kiedy powstawała lub niedługo później. Nie jest bowiem prawdą, że została ona poświęcona wyłącznie utworom poetyckim<sup>23</sup>. Odwrotnie – Borowy wielokrotnie nie tylko pisze

<sup>22</sup> T. Kostkiewiczowa, *Oświecenie. Słownik literatury polskiej*, Gdańsk 2007, s. 25. Hasło: *Borowy Waław*.

<sup>23</sup> Zwracał na to uwagę już Zdzisław Libera, *Waław Borowy jako badacz poezji polskiej wieku XVIII*, [w:] tegoż, *Uczeni i nauczyciele*, Warszawa 1995, s. 74–75. Pierwodruk [w:] *Waław Borowy (1890–1950). W 100-lecie urodzin i 40-lecie śmierci*, red. Z. Sudolski, Warszawa 1993.

o utworach innych niż liryczne – o wierszach będących wypowiedzią panegiryczną czy okolicznościową, o epice wierszowanej, o prozie (także powieściowej, dyskursywnej czy publicystycznej), o utworach dramatycznych przynależnych do różnych gatunków (komediach, tragediach, operach), o przekładach z języków obcych itp. – ale znajdziemy nawet rozdziały, w których pisze niemal wyłącznie o takich utworach, a poezja jest jedynie wspomniana na marginesie jako wątek niewart podejmowania. Aby nie szukać daleko – tak jest w przypadku szkiców o Wacławie Rzewuskim i Bohomolcu, czyli już na samym początku tomu, a później bywa podobnie. Poezja jest bowiem dla Borowego kwintesencją wszelkiej literackości o wartości niezmiennej, jej najwyższym osiągnięciem, szczytem możliwych dokonań, a nie formą wypowiedzi literackiej innej niż (w zależności od przyjętego porządku formalnego) epika czy proza lub dramat<sup>24</sup>. Nie przypadkiem Borowy zaczyna wstępne rozważania od stwierdzenia, że

W zarysie niniejszym chodzi wyłącznie o wartości artystyczne. Nie ma tu osobnych rozdziałów poświęconych tłu historycznemu, a chronologię wykładu wyznaczają tylko daty zjawisk literackich. (s. 7; podkr. moje – T. Ch.)

<sup>24</sup> Zwróciła już na to uwagę M. Rzeuska, *Czy mieliśmy poetów w XVIII wieku?*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, s. 339; przypomniał Jerzy Cieszkowski, *Wacław Borowy. Krytyk – historyk literatury – artysta*, Warszawa 1980, s. 112.



Walentory poetyckości towarzyszy zatem najdoskonalszym dziełom literackim XVIII wieku i początku następnego stulecia. Obojętne, czy jest to napisana wierszem tragedia, czy rytmiczna proza Karpińskiego albo publicystyczne rozważania Staszica. Przy omawianiu *Tragedii Epaminondy* napisze Borowy, że w niej „Literackich wartości [...] jest niewiele, o poezji nie ma co i mówić” (s. 31). O artyzmie literackim, doznaniu artystycznym (s. 318), wartości artystycznej utworów (s. 77) pisać będzie wielokrotnie, pewnie równie często, jak o „prostocie serdecznego uczucia” (s. 80) – czyli sile lirycznej ekspresji. W studium poświęconym Węgierskiemu cytuje przedmowę do *Organów*, wyraźnie podzielając sądy ich autora, w poezji poszukującego przede wszystkim geniuszu wyobraźni, głębi sensów, żywości metafor, nie zaś miałkiej, literackiej „prozy” (s. 292). Zawodziński wspominał, że Borowemu chodziło o całą literaturę XVIII wieku, z której chciał wyodrębnić część zasługującą na miano „literatury pięknej”, „sztuki słowa” ze względu na jej wartości artystyczne<sup>25</sup>. Folkierski zwrócił uwagę, że mimo tych wszystkich deklaracji odrobinę przekorny Borowy postanowił odnaleźć w literaturze „epoki rozumu” właśnie nie artyzm – ale poezję, a po dokładniejszej analizie wydaje się, że następuje tutaj pewne pomieszanie tych pojęć<sup>26</sup>. Być może jednak to Zawodziński, jeden

<sup>25</sup> K. W. Zawodziński, *Borowy o poetach XVIII wieku*, [w:] *Zatajony artysta. O Waławie Borowym 1890–1950*, s. 366, 368, 371.

<sup>26</sup> W. Folkierski, *Klasyczm Waławia Borowego*, s. 395, 397.

z najinteligentniejszych krytyków XX-lecia międzywojennego, rówieśnik i przez lata przyjaciel autora *Kamiennych rękawiczek*, lepiej zrozumiał Borowego niż Folkierski.

Jakie są w takim razie wyznaczniki poetyckości? W ślad za samym Borowym zwykło się pisać, że to „uczucie”, „serce”, „wyobraźnia”, przeciwstawiane poezji chłodnej, intelektualnej, rozumowej, moralistycznej, suchej. Zwróćmy jednak uwagę, że Borowy w całym tomie przyjął konwencję zbliżoną do wykładu i nie przypadkiem pierwszy zarys tej publikacji powstał jako cykl prelekcji dla studentów polonistyki. W tym porządku przedstawienia Borowy wykorzystuje wymienione wyżej charakterystyczne kategorie dla zasygnalizowania określonych wartości dzieła literackiego, takich jak osiągnięcia artystyczne, siła ekspresji, siła wyrazu, a zatem formuły dotyczące „poetyckości” tekstu najczęściej oznaczają jego artystyczną doskonałość, a „serce”, „uczucie” i „wyobraźnia” – jakość języka literackiego, poetyckiej wyobraźni, metaforyki, siły oddziaływania, „ekspresji uczuć”, jak w ślad za Benedetto Croce’em pisał Weintraub<sup>27</sup>. Nie przypadkiem, powołując się na autorytet Shelleya, postawi Stanisława Staszica na jednym poziomie z najwybitniejszymi poetami starożytności: Herodotem, Plutarchem czy Liwiuszem (*sic!*). I nie ma tu znaczenia, że żadne z najbardziej znanych ich dzieł nie zostało napisane mową wiążaną w dzisiejszym tego słowa znaczeniu.

<sup>27</sup> W. Weintraub, *Poezja i nie-poezja w literaturze polskiej XVIII wieku*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, s. 385.

Nie ma jednak wątpliwości, że dla jej autora tak rozumiana poezja jest kluczem do wszelkiego rodzaju twórczości literackiej, poezja uczy pisarzy wrażliwości, ekspresji, organizacji dzieła literackiego, budowania sensów itd. Utwory poetyckie są dla niego punktem wyjścia, ale wielokrotnie i niesporadycznie sięga po dramaty, po prozę. Przy twórczości Franciszka Karpińskiego Borowy podkreśla jego poetycką samodzielność, metaforykę gospodarską, rozwiązania z zakresu poetyki, ale wychwytuje też rytmiczność prozy, pokazuje organizację tekstu, a co za tym idzie – odkrywa nowe znaczenia utworów i zupełnie inne, nieznanne dotąd cechy twórczości tego sentymentalnego sielankopisarza.

W toku tych rozważań zwracaliśmy już uwagę na „wykładowy” charakter narracji naukowej Borowego. Jest to tym ciekawsze, że Borowy przez długi czas bronił się przed podjęciem pracy akademickiej i ostatecznie wykładał bardzo krótko – zaledwie po kilka lat przed i po wojnie. Przyjęta konwencja widoczna jest w wielu miejscach. Wyżej wskazywaliśmy pewną „potoczność” formuł wartościujących. Borowy pisze, że w jakimś utworze nie ma „uczucia” itp., sygnalizując w ten sposób swój sposób wartościowania. Ten sam sposób prowadzenia dyskursu jest dostrzegalny w „metodzie bezprzypiskowej”, jak ładnie ujęto ten system przekazu, w którym widoczny jest sam tok myślowy badacza, przywołującego w razie potrzeby tytuły i daty wydania poszczególnych utworów, ale nieprzywiązującego wagi do bibliograficznego aparatu, jeśli dla toku wywodu nie ma to

większego znaczenia. Widoczny jest też w organizacji retorycznej wypowiedzi, choć dla porządku trzeba zaznaczyć, że swada pisarska autora *Kamiennych rękawiczek* daje o sobie znać także w wielu innych jego wypowiedziach historycznoliterackich, a tym bardziej krytycznych. Pokolenie, do którego należy piszący te słowa, urodziło się kilka bądź kilkanaście lat po śmierci Wacława Borowego i nigdy nie słyszeliśmy jego wykładów, a przecież rozpoczynając lekturę poszczególnych rozdziałów wielokrotnie mamy ochotę je uzupełnić, dodając oczekiwany zwrot do słuchaczy („Szanowni Państwo”), rozpoczynający kolejny wykład. Tak bowiem „opowiedziane” zostały studia tego wykładowcy, że wrażenie żywej mowy narzuca się nieodparcie.

Talent Kajetana Węgierskiego jest jedną z legend historii literatury polskiej. Legendę tę podtrzymuje jego biografia. Żył krótko i niezwykle, skończył nieszczęśliwie: tym wzbudza zainteresowanie i współczucie. Jako rymotwórca jednak jest mniej ciekawy. (s. 288)

– rozpoczyna Borowy wykład o Węgierskim albo:

Naruszewicz – to pierwszy z tych pisarzy, których się powszechnie uważa za znamienitych przedstawicieli literatury czasów Stanisława Augusta. Spółcześnie był wysoko stawiany. Jego popiersie włączone zostało do serii portretów znakomitych osobistości na Zamku

Królewskim w Warszawie. Widziano w nim zarówno niepospolity i wielostronny talent, jak charakter. (s. 82)

A przecież nazwisko Naruszewicza jest tytułem wykładu i właściwy tekst zaczyna się dopiero od słów „To pierwszy z tych pisarzy...”. Retorycznych sygnałów wykładu jest też sporo w samym toku narracji. Jeden z fragmentów wykładu o ks. Józefie Bace Borowy rozpoczyna od słów:

Takeśmy sobie wyobrażali oblicze literackie autora *Uwag* aż do r. 1936, w którym Stanisław Estreicher ogłosił w „Pamiętniku Literackim” rewelacyjny artykuł *Nieznane wiersze księdza Baki*. [...] Oto szlaki, po których krążyła wyobrażania autora *Uwag*... (s. 69, 74)

Podobnie w przypadku studium o Niemcewiczu:

„Niedbalcem” nazwał go po prostu Mickiewicz (1823), choć równocześnie dodawał, że ma on „zawsze coś ujmującego”. Wszystko to prawda.

Czymże ujmował? (s. 347)

Albo z rozdziału o Beniślowskiej:

Proszę sięgnąć do pism jej [Drużbackiej – T. Ch.] i zobaczyć, czy da się z nich wynotować tyle bodaj i tak długich ustępów o jakim takim poetyckim pięknie, a bodaj o jakim

takim i jako tako jednolitym poziomie artystycznym, ile ja choćby tutaj przytoczyłem z *Pieśni Benisławskiej*. (s. 207)

Czesław Zgorzelski – który tak wiele wydobył z dokonania Borowego, a później, pisząc o Benisławskiej czy Naruszewiczu, kontynuował jego drogę – wskazywał także na należącą do tego samego porządku wykładowego „sztukę doboru cytatów” i dodawał, że zdania uczonego są „zawsze swoiście ukształtowane, tętniące jakby naturalną informacją słowa wygłaszanego bezpośrednio do słuchaczy”<sup>28</sup>. Ale tę cechę nosi wiele wypowiedzi historycznoliterackich i krytycznych Borowego, nie tylko te poświęcone poezji XVIII wieku.

Wielu badaczy piszących niegdyś o Borowym podkreślało, że jego studia mają charakter „portretów literackich”, a sam autor pisał, że nie będzie się zajmował tłem historycznym itp. Oczywiście – tak jest w przypadku Naruszewicza, Benisławskiej, Karpińskiego i Książnika, Węgierskiego, Staszica i wielu innych. Ale systematyczna, pełna lektura wykładu Borowego wskazuje bardzo wyraźnie, że jego przedmiotem jest rzeczywiście literatura XVIII wieku jako całość. We wskazanych portretach literackich Borowy dba o kompletność przedstawień, zarysy są całościowe,

<sup>28</sup> Cz. Zgorzelski, *Poeci XVIII wieku – na „cenzurowanym”*, [w:] *Zatajony artysta. O Waławie Borowym 1890–1950*, s. 381. Podobnie W. Weintraub, *Poezja i nie-poezja w literaturze polskiej XVIII wieku*, s. 391.

twórczość pisarza zostaje przedstawiona w pełnym jej wymiarze, nawet jeśli poezja zajmuje w tym przedstawieniu miejsce zgoła marginalne. Partie początkowe i końcowe tomu z konieczności powinny w jakiś sposób wyznaczać kształtowanie się tej literatury, a później jej stopniowe zanikanie i trzeba było znaleźć taki sposób przedstawienia, który pozwoliłby nie naruszać poetyki przyjętej w zasadniczej części książki. W ostatnich rozdziałach, które jednoznacznie prowadzą do zamknięcia całości, a szczególnie w studium zatytułowanym *Schylek wieku*, Borowy dokonuje przeglądu form literackich, pozostaje zatem w wewnętrznym obszarze literatury i jej przekształceń. Nie społeczne usytuowanie, nie tło historyczne ani nawet nie prądy literackie, formacje kulturowe lub inne większe całości, według których zwykliśmy porządkować układ dzieł literackich, wyznaczają tutaj kolejność przemian, lecz to, co dla wewnętrznego porządku literatury najistotniejsze – powtórzmy: kształtowanie się form literackich (artystycznych). Borowy pisze o różnych rodzajach satyry, o poezji sielankowej, o liryce jako takiej („czystej liryce”, s. 297–300), o formach teatralnych, powieściowych, o przekładach z języków obcych, wreszcie o „pojęciach krytycznych”, czyli ówczesnych kryteriach poetyckości i literackości, w kontekście wypowiedzi teoretycznych pisarzy, szczególnie Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Wyznacza w ten sposób jeden z najważniejszych nurtów późniejszych badań literackich i pisania o literaturze.

Jaki jest „wiek osiemnasty” Wacława Borowego? Przede wszystkim – nie jest to wyłącznie formacja oświeceniowa, którą łatwo wskazać, lecz trudno jednoznacznie wyodrębnić, ale przegląd najwybitniejszych dokonań literackich od schyłku literatury staropolskiej do początku XIX wieku. Najwcześniejszy z omówionych tu utworów to Wojciecha S. Chrościńskiego *Job cierpiący z dóbr i fortun wyzuty* z 1705 roku, z późniejszych, prócz kolejnych Chrościńskiego, także utwory Stanisława Konarskiego, Józefa Aleksandra Jabłonowskiego, Elżbiety Drużbackiej, Franciszki Urszuli Radziwiłłowej i Franciszka Bohomolca; z końca stulecia – prace literackie Staszica, Woronicza i Niemcewicza. Weintraub napisze, że jest to „pełny obraz poezji [ ... ] w tych granicach, w jakich autor rozumie to słowo”<sup>29</sup>. Nadaje tym samym poezji XVIII-wiecznej cechę wielkości, wynikającej z mocnego osadzenia jej we własnym kontekście. Późniejsze badania i zarysy literackie przyzwyczyły nas do tego, że oświecenie sięga daleko w głąb XIX wieku, chcąc nie chcąc wskazując dokonania literackie niemal równoległe z poezją Mickiewicza, Antoniego Malczewskiego, a nawet Krasińskiego i Słowackiego, jednocześnie dość jednoznacznie odcina się od czasów saskich. O ile jest to zabieg zupełnie zrozumiały z punktu widzenia historii literatury i dziejów wiedzy o polskim

<sup>29</sup> W. Weintraub, *Poezja i nie-poezja w literaturze polskiej XVIII wieku*, s. 383.



oświeceniu, wskazuje na faktyczne przenikanie się i współistnienie poszczególnych prądów i epok, to jednak prowadzi on do mimowolnego obniżania rangi poetów późnego oświecenia, a pośrednio całej formacji. Trudno zachować poczucie wartości i ważności późnooświeceniowych wierszy i poematów powstających równolegle z *Balladami i romansami, Marią, Dziadami* drezdeńskimi, a nawet *Panem Tadeuszem* czy *Nie-Boską komedią* i *Snem srebrnym Salomei*. Borowy starannie unika takich konfrontacji, zwracając uwagę, że poza nielicznymi wyjątkami literatura XVIII wieku kończy się wraz z odejściem pisarzy ukształtowanych w tyglu epoki Stanisława Augusta. Dlatego nie ma w tomie poetów *minorum gentium*, tak licznie zapelniających pierwsze dziesięciolecia XIX wieku: Jana Drozdowskiego, Ludwika Adama Dmuszewskiego, Wincentego Reklewskiego, Brunona Kicińskiego i ich dzieł, „które należą już w pełni do późniejszych czasów i owiane są ich odmienną atmosferą” (s. 322). Raz za ledwie wymienia *Sielanki* Ludwika Osińskiego, *Treny* Józefa Morelowskiego czy Adama Jerzego Czartoryskiego z *Bardem polskim*. Znamienne, że studia poświęcone *Malwinie* i późnej twórczości Niemcewicza znalazły się poza granicami tomu *O poezji polskiej w wieku XVIII*.

Przyjmując optykę stulecia Borowy uzyskuje pełnię obrazu – przestaje być istotne, na ile poszczególni pisarze łączyli się w grupy, prądy, formacje, zatem i język opisu ich dokonań nie musi odzwierciedlać właściwych im

tendencji partykularnych, a uczony może pozwolić sobie na obiektywizację sądów i na tym polu, tworząc właściwą, „pełną” historię literatury. Dwadzieścia lat później napisane *Oświecenie* Mieczysława Klimowicza (1972) zakładało zupełnie inny punkt widzenia, powodując wyeliminowanie niektórych pisarzy tak cenionych przez Borowego – jak chociażby Beniśławskiej. Późniejsze, nie w pełni udane próby uzupełnień, wprowadzane do syntezy Klimowicza w edycjach po 1990 roku, uwypukliły zasadność metodologicznych wyborów Borowego.

W dwóch ważnych omówieniach jego badań nad literaturą XVIII wieku – Zdzisława Libery i Jerzego Starnawskiego – autorzy starali się uwypuklić zmiany w obrazie literatury stulecia, jakie Uczonemu udało się uzyskać. Nie wchodząc w szczególności przypomnijmy jedynie najważniejsze osiągnięcia.

Przede wszystkim Borowy odsłonił – po raz pierwszy na taką skalę – liryczny wymiar poezji XVIII wieku. Nie jest w tym obrazie ważne, który z ówczesnych pisarzy „zyskał”, a który „stracił”, istotne staje się odsłonięcie wszystkich naprawdę znaczących miejsc w twórczości poetów XVIII stulecia, wyłuskanie utworów, które mogą stać w jednym ciągu historycznego rozwoju polskiej liryki (i literatury w ogóle) między Kochanowskim a Mickiewiczem, Słowackim czy Norwidem. Stąd tak znamienne przesunięcia w ocenie poszczególnych utworów, zaniechanie analizy wszystkich okoliczności wobec dzieła literackiego

zewnątrznych – społecznych, historycznych, politycznych, dydaktycznych, nawet należących do obszaru ówczesnego życia literackiego – i wprowadzenie obok elementów wartościowania także kryteriów – jak nazwalibyśmy je dzisiaj – dotyczących ludzkiej egzystencji w najgłębszym wymiarze: miłości, śmierci, uczuć narodowych czy patriotycznych, wynikających z emocjonalnego stosunku do ojczyzny, a przede wszystkim – odczucia i świadomego zetknięcia z transcendentnym wymiarem rzeczywistości. To właśnie pozwoliło Borowemu wydobyć z powodzi oświeceniowych wierszy cały autentyzm i siłę lirycznej ekspresji Książnina, dostrzec tak istotne wątki w piarstwie Krasickiego, potwierdzić rangę poetyckich dokonania Franciszka Karpińskiego, zakwestionować wartość wierszy, ale docenić metapoetycką świadomość Węgieckiego. Autor *Kamiennych rękawiczek* doskonale rozumiał wagę pieśni konfederatów barskich, w których ujawniało się z jednej strony myślenie nacechowane ksenofobią i nietolerancją, z drugiej – niekwestionowana wartość ostatniego przejawu duchowej polskiej kultury szlacheckiej „przed wielką jej katastrofą i przemianą” (s. 81). Zmienia się też klasyfikacja poszczególnych wątków polskiej poezji i Borowy w swoim rozumieniu klasycyzmu staje się bliższy późniejszemu pojmowaniu tego nurtu, pozwalając docenić wskazywane wyżej wątki tematyczne, współgrające z formą poetycką i dzięki temu wynoszące poszczególne utwory poza granice historycznej doraźności.

Wiadomo, że Borowy był znakomitym komparatystą. Przy omawianiu poetów wieku światła wydawałoby się, że powinien sięgnąć po Woltera, Diderota, d'Alemberta czy Jana Jakuba Rousseau. Tak się jednak dzieje tylko czasami i autor *O poezji polskiej...*, chcąc pokazać walory poetyckie pieśni Konstancji Benisławskiej, zestawia jej wiersze z fragmentami utworów Teresy z Ávili. To znamieny zabieg. Oto nie mamy już do czynienia z prowincjonalną poetką z zapadłych na północno-wschodnich kresach Inflant, która tkwi jeszcze korzeniami swojej formacji intelektualnej i artystycznej w czasach saskich czy późnobarokowych, a tematycznie w modlitewnej monotonii uparcie powtarzanych wersetów *Modlitwy Pańskiej* i *Pozdrowienia Anielskiego*, lecz z poetką należącą do tego samego nurtu duchowego i literackiego co najwybitniejsi mistycy hiszpańscy XVI wieku – św. Ludwik z Granady, św. Jan od Krzyża, św. Teresa z Ávili. Historycy literatury uzyskują nieraz podobne efekty poznawcze, ale opierają się one na żmudnym poszukiwaniu filiacji, stopniowym odnajdywaniu źródeł. Borowy uzyskuje ten sam efekt błyskotliwym i trafnym zestawieniem, pozwalającym nadać poezji Benisławskiej cechę najgłębszego lirycznego autentyzmu.

Książka Wacława Borowego pod pewnymi względami przeszła bez większego echa. Właściwie można by rzec, że w swoich zasadniczych wątkach i możliwych inspiracjach nadal czeka na podjęcie i poprowadzenie toku myślowego autora. Na pewno zainspirowała wielu wybitnych badaczy

poezji XVIII wieku, piszących o Naruszewiczu, Karpińskim, Książninie, Krasickim. Być może nadal jesteśmy zbyt przywiązani do panoramy uwzględniającej szeroki kontekst życia literackiego i wydarzeń historycznych, w których gubi się to, co istotne w inspiracjach Borowego. Z tak wnikliwych, głęboko idących interpretacji autor *Kamiennych rękawiczek* zbudował syntezę historycznoliteracką o zupełnie innym charakterze niż przyjęty dotąd model.

Studia autora *O poezji polskiej w wieku XVIII* – głęboko przemyślane, doskonale napisane, poruszające – mają także inny jeszcze wymiar obecności w dorobku polskiej nauki o literaturze, wyznaczając pewien model twórczości naukowej. Jak pisał Michał Głowiński:

Trwają jako teksty. Istotne są nie tylko idee interpretacyjne i teoretyczne, istotny jest sam kształt ich literackiego bycia.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> M. Głowiński, *Wacław Borowy – artyzm i umysłowość*, s. 199.

Maria Prussak

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH PAN

## Wacław Borowy o sztuce teatru

W 1916 roku Wacław Borowy, dwudziestosześcioletni nauczyciel gimnazjalny, autor erudycyjnej rozprawy o Ignacym Chodźce, miał za sobą lekturę czytanych w oryginale dramatów Szekspira i najnowszych angielskich prac o tym pisarzu. Już samo to zdanie brzmi dzisiaj jak fragment opowieści *science fiction* jeśli pod słowem „science” rozumieć sposób uprawiania nauki. Istnieją jednak dokumenty potwierdzające jego prawdziwość. W przekazanym do zbiorów Biblioteki Narodowej archiwum uczonego znajduje się siedem kart rękopisu *O Szekspirze. Odczyt dla Kursów dla dorosłych w Warszawie*. W kwietniu 1917 Borowy opublikował artykuł *Tragizm szekspirowski w świetle nowszej krytyki angielskiej*, w którym skrupulatnie przedstawił najważniejsze tezy jednej z przełomowych dla nowoczesnego rozumienia tego poety pracy Andrew Cecila Bradleya *Shakespearean Tragedy* i od razu zwrócił uwagę na podobieństwo koncepcji rozwoju postaci Hamleta w książce Wyspiańskiego, choć z przekąsem mówił równocześnie

o „dziwackiej” manierze pisarskiej krakowskiego dramaturga<sup>1</sup>.

Borowy nie tylko czytał Szekspira, ale wiele obrazów poetyckich zapadło mu w pamięć. Jedynie dzięki temu był w stanie rozpoznać tłumaczenie czterowersza z *Juliusza Cezara* w brulionowych fragmentach pierwszej redakcji *Anhellego*. Tłumaczenie na tyle dokładne, że badacz nie miał wątpliwości: „trudno myśleć, aby to była bezwiedna reminiscencja. Raczej przypuścić trzeba, że Słowacki piękny gnom Szekspirowski przełożył zupełnie świadomie – sposobem poetyckiego ćwiczenia”<sup>2</sup>. Te uwagi pochodzą z 1918 roku. Szekspir był dla Borowego punktem odniesienia niemal we wszystkim, co pisał i później. Czytał Kochanowskiego tak, jak Anglicy zaczęli wtedy czytać Szekspira. O randze kilku zaledwie prac, jakie poświęcił temu autorowi, świadczy to, że w najlepszej, jeśli nie jedynej polskiej antologii rozpraw o Szekspirze, opracowanej przez Witolda Chwalewika w 1984 roku, spośród polskich autorów poza samym Chwalewikiem znalazł się tylko Wacław Borowy. Rzecz jasna, nie tylko dlatego że autor antologii był jego uczniem. Przede wszystkim dlatego, że rozprawa Borowego *Jak słuchać „Otella”* pisana jest w zgodzie z tendencjami najnowszej krytyki szekspirowskiej i kontynuuje problematykę znakomitego eseju George’a

<sup>1</sup> W. Borowy, *Tragizm szekspirowski w świetle nowszej krytyki angielskiej*, „Rok Polski” 1917, nr 4, s. 81.

<sup>2</sup> W. Borowy, *Echo Szekspira w „Anhellim”*, „Pamiętnik Literacki” r. XVI, 1918, s. 105.

Wilsona Knihgta *Muzyka „Otella”*. Prace przedstawicieli tej szkoły Chwalewik zamieścił w dużym wyborze. Znaleźli się tu również autorzy starsi, Bradley i Stoll, często cytowani przez Borowego równoległe z angielskimi pierwodrukami.

Pozostałe eseje o dramacie i teatrze mogą się wydawać w jego dorobku czymś zupełnie marginalnym w zestawieniu ze wspaniałymi rozprawami dotyczącymi arcydzieł literatury polskiej i angielskiej. Myslę jednak, że znaczenie tego nurtu w jego pisarstwie jest dużo głębsze, niż mogłoby to wynikać ze szczupłości tekstów zapisanych, spośród których zaledwie nieliczne zostały opublikowane. Pozostałe to użytkowe notatki – jak celne recenzje dramatów sporządzane w latach 1928–1930 dla Rady Repertuarowej Miejskich Teatrów Dramatycznych w Warszawie (wydrukowane dopiero w roku 1983) lub szkicowe zapisy pomysłów interpretacyjnych. W tych szkicach, często krótkich i fragmentarycznych, widać szczególnie wyraźnie umiejętność zapamiętywania obrazu poetyckiego, wrażliwość na rytm tekstu i na okoliczności, w jakich odbierane i interpretowane są dramaty i przedstawienia. Najwcześniejsze wrażenia teatralne zapisał Borowy w artykule najpóźniejszym, poświęconym *Igrzysku* Leopolda Staffa. Zamieścił w nim króciutką, ale bardzo dokładną charakterystykę sztuki reżyserskiej Tadeusza Pawlikowskiego i najważniejszych właściwości kierowanego przez niego teatru. Zaczął swoje wspomnienie od granych w 1908 roku *Straconych zachodów miłości* Szekspira – program tego przedstawienia



z pisanymi na gorąco notatkami i dotyczące go wycinki Borowy do śmierci przechował w swoim archiwum. Po latach wciąż pamiętał szczegóły inscenizacji. Choć jako dorosły człowiek bywał w teatrach Wiednia, Berlina, Paryża i Londynu, tak o niej pisał:

Nigdy i nigdzie już później nie widziałem tak doskonałego jak wtedy we Lwowie przedstawienia *Straconych zachodów miłości* – na płytkiej scenie, z jedną (nie przeciążoną szczegółami) dekoracją ogrodową, na której tle dowcip Szekspirowski zaiste kipiał.<sup>3</sup>

Odnowiona przez Pawlikowskiego sztuka teatru i premiera *Igrzyska* stały się bodźcem do przypomnienia i przeanalizowania duchowej sytuacji własnego pokolenia, wchodzącego w życie już u schyłku Młodej Polski

Staff się wtedy wydawał właśnie gloryfikatorem takiego chłonięcia bez wyboru, takiego upajania się różnorodnością, takiego encyklopedycznego marzenia, jakim wszyscyśmy mniej więcej wówczas żyli. (t. 1, s. 632–633)

W tym wspomnieniu, spisany po czterdziestu latach, zwraca uwagę precyzją pamięci w odtwarzaniu sztuki tea-

<sup>3</sup> W. Borowy, *Studia i szkice literackie*, oprac. Z. Stefanowska i A. Paluchowski, Warszawa 1983, t. 1, s. 631. Dalej wszystkie cytaty z Borowego na podstawie tego wydania, w nawiasie tom i numer strony.

tru i umiejętność skrótowego nazywania najistotniejszych problemów przywoływanego czasu. Te dwie cechy, rozwijane przez całe życie, Borowy wspierał lekturami, które pomagały mu formować warsztat czytelnika świadomego. Tak definiował swoje zadanie, co potwierdza wspomnienie Stefana Treugutta, który nazywał go „czytelnikiem o najwyższych kwalifikacjach” i dodawał:

zagadnienie podstawowej identyczności dzieła literackiego mimo różności odczytań pasjonowało go nie jako pytanie z zakresu czystej ontologii literatury, ale jako zagadnienie praktyczne [...] jeżeli podległy różnorodnym przypadkom czytelniczym tekst stawia określony „opór”, a to w zakresie możliwych interpretacji, [jeśli] posiada zespół cech trwalszych od zmiennych gustów i odmienności umysłów u czytających, to tkwić musi w tekście jakość nie ulegająca zmianom – przynajmniej na przestrzeni historycznych doświadczeń ludzkości – jakość identyczna we wszystkich możliwych odczytaniach, oczywiście jakość potencjalna, której żadna lektura pojedyncza zrealizować nie potrafi. I to Borowego interesowało nade wszystko jako badacza literatury – i, co bez wątplenia ważniejsze, jako człowieka przeżywającego stale od nowa, nieustannie, spotkanie z poezją.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> S. Treugutt, *Wacława Borowego sztuka czytania*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, wybór szkiców i wspomnień A. Biernacki, Lublin 2005, s. 281.

W liście do Karola Wiktora Zawodzińskiego uczony tak samo opisywał własną postawę badawczą:

Nic mnie nie obchodzą arbitralne podziały na historyków literatury, krytyków literatury itd. Faktem niezaprzeczonym jest tylko to, że są książki, że są pisane nie dla żadnych historyków literatury, uczonych o literaturze ani maniaków, ale po prostu dla ludzi i że ludzie chcą, żeby im o nich mówiono rozumnie i zgodnie z ich przeznaczeniem.

„Zgodnie z przeznaczeniem” to znaczy nie wyszukując rzeczy, o których śnić się nie mogło autorowi, i nie oceniając dzieła z punktu widzenia intencji, których autor mieć nie mógł.<sup>5</sup>

Kiedy pisano o metodzie krytycznej Borowego, wielokrotnie przywoływano szeroki i niejednorodny kierunek badań literaturoznawczych, który określa się wspólną nazwą „nowa krytyka”. Uczony jest przecież autorem rozprawy o T. S. Eliocie, jednym z najwybitniejszych reprezentantów tego kierunku. Najpełniej tę postawę Borowego scharakteryzował Michał Głowiński, kiedy pisał:

Jak się zdaje, dla krytyki Borowego szukać można paralele w tych zjawiskach anglo-amerykańskiej refleksji literackiej,

<sup>5</sup> Cyt. za: K. Papierkowska, *Postawa badawcza Wacława Borowego. (Próba charakterystyki)*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, s. 91.

jakie bezpośrednio poprzedzały uformowanie szkoły, która zdobyła sławę pod nazwą „New Criticism”. Wyraża się to przede wszystkim w nakierowaniu na interpretację. Zadaniem podstawowym krytyka jest analiza arcydzieł. Analiza oddająca historii, co jej należy, ale w żadnym razie nie ograniczona do wyjaśniania wyłącznie historycznego, nie może w niej bowiem zabraknąć odwołań do współczesnego smaku. W postawie takiej wyraża się fascynacja pojedynczością faktu literackiego, a także – programowy empiryzm, całkiem zresztą różny od empiryzmu proweniencji pozytywistycznej.<sup>6</sup>

Głowiński podkreślał równocześnie, że czerpanie z angielskich źródeł było w dwudziestoleciu czymś odosobnionym.

W swoich esejach Borowy rzeczywiście często odwołuje się do lektur reprezentantów tej szkoły – Richardsa, Eliota, Knighta. Żeby prześledzić inspiracje i ewentualne wpływy, trzeba by dokładnie zbadać archiwum uczonego – pisany przez kilkadziesiąt lat dziennik, bardzo bogatą korespondencję, księgozbiór i notatki na marginesach, także listy książek, które po wojnie ofiarował Seminarium Anglistycznemu Uniwersytetu Warszawskiego, a nawet rewery książek wypożyczonych z Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, które przechowywał do śmierci.

<sup>6</sup> M. Głowiński, *Wacław Borowy – artyzm i umysłowość*, [w:] *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950*, s. 186.

Myślę jednak, że trudno mówić o wpływach lub o czerpaniu wzorców. Najczęściej cytowani autorzy byli jego rówieśnikami, tylko szekspirolog Elmer Edgar Stoll był o pokolenie starszy. Trzeba by raczej mówić o tym, że eseje Borowego powstawały równoległe z tekstami tej szkoły, są przykładem nie tyle bezpośrednich inspiracji, ile podobnego sposobu formułowania problemów i przenikliwego czytania dzieł literackich. Istotnym i specyficznym nurtem w obrębie tego kierunku były studia nad dramatami Szekspira odkrywające nowoczesność tego pisarza i równocześnie wypracowujące odrębne zasady czytania tekstów dramatycznych, uwzględniające konwencje epoki, ale i specyfikę języka poetyckiego. Po raz pierwszy położono nacisk na poezję Szekspira, co stało się podstawą uogólnionej Eliotowskiej koncepcji „trzeciego głosu”. Weryfikacji poddano rozumienie kategorii akcji, postaci i konfliktu dramatycznego. Podstawową zasadą było szukanie czynników kształtujących spójność tekstu, odnajdywanych w strukturze wiersza, metaforyce i obrazowości języka utworu. Zaczęto zwracać uwagę na wielopłaszczyznowość konstrukcji dramatu, na sposób kształtowania przestrzeni i warstwy dźwiękowej. Borowy często pisze o muzyczności tekstu i nie ma na myśli wersyfikacji, tylko rytm zdażeń, emocji i zmieniających się obrazów.

Z takiego sposobu stawiania pytań wyniknął pierwszy ważny esej poświęcony utworowi dramatycznemu, czyli *Łazienki a „Noc listopadowa” Wyspiańskiego*.

Esej powstawał niemal równocześnie z pierwszym tekstem o Szekspirze. W kwietniu 1917 roku Borowy wygłosił w Warszawie odczyt pod takim tytułem, następnie fragment zatytułowany *Boscy aktorzy „Nocy listopadowej”* opublikował w „Gazecie Porannej 2 Grosze”. Odczyt rozrósł się w końcu w dość obszerną broszurę, wydaną po raz pierwszy w 1918 roku. Wychodząc od konkretnego, od sprawdzenia przestrzennej topografii utworu, badacz odtwarza logikę zdarzeń i specyfikę języka poetyckiego Wyspiańskiego. Zbyt mało uwagi zwraca się na metodologiczny wstęp do tej rozprawy. Borowy próbuje w nim określić, co składa się na poezję dramatów Wyspiańskiego, i wskazuje elementy wykraczające poza środki tylko językowe. Mylący, często cytowany aforyzm o „wielkim poecie, który jednocześnie nie był wielkim pisarzem”, którym krytyk próbował wyjaśniać chropowatość języka Wyspiańskiego, bywa interpretowany jako wyraz jego niechęci do poety. Borowy przede wszystkim szukał tu odpowiedzi na pytanie, jak to się dzieje, że tekst, którego nie akceptuje wrażliwy czytelnik, oddziałuje w teatrze z tak wielką siłą. Był bodaj jednym z pierwszych, którzy dostrzegli bogactwo rytmów muzycznych różnych rozmiarów wiersza, intonacji i znaków interpunkcyjnych kształtujących „dynamikę mowy aktorów”. Po latach we wspomnieniu poświęconym Romanowi Dyboskiemu podkreślał znaczenie kontekstu teatralnego w badaniach dramatu:

Mistrz żywego słowa był też wielkim miłośnikiem teatru i doskonale sobie zdawał sprawę z tego, czym dla poezji dramatycznej jest jej wykonanie sceniczne. W jego wykładach o Szekspirze na równi z poglądami znakomitych krytyków były uwzględniane interpretacje wielkich aktorów. Nazwiska Kainza czy Ellen Terry były jego uczniom równie dobrze znane jak nazwiska Otto Ludwiga czy Swinburne'a. Wpajał też Dyboski i w słuchaczy, i w czytelników swoich przekonanie, że teatralne dzieje utworu Szekspira są równie ważne jak koleje jego sławy w krytyce i historii literatury.<sup>7</sup>

W szkicu o *Nocy listopadowej* uczony jako pierwszy na polskim gruncie w sposób nowoczesny posługuje się kategoriami akcji i konfliktu dramatycznego, inne pytania stawia więc tekstowi dramatu i gdzie indziej niż tradycyjni badacze odkrywa jego dynamikę. Pisze tak:

Akcja tu właściwie nie rozwija się, nie postępuje. Dramatyzm nie stąd wynika, aby w każdej scenie było coś nowego, ale przeciwnie – stąd, że w każdej jest właściwie to samo. Wszędzie poryw, a przy nim lub za nim widmo nieszczęścia. W dziesięciu scenach dziesięć razy czujemy grobowy wiew kłęski; a przecież to dopiero jedna noc; co myśleć o całym roku? (t. 1, s. 327)

<sup>7</sup> W. Borowy, *Pamięci Romana Dyboskiego*, [w:] tegoż, *Wspomnienia*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 1995, s. 166.

Swój sposób lektury dramatów Wyspiańskiego, pogłębiony interpretacją jego rozumienia tragizmu, rozwinął Borowy w angielskim eseju, przedrukowanym następnie jako wstęp do tłumaczenia *Protesilasa i Laodamii*. Nawiasem mówiąc, esej ten, nigdy nieprzetłumaczony na polski, zawiera wciąż inspirującą i aktualną charakterystykę dramaturgii Wyspiańskiego i z pewnością zasługuje na przekład i przypomnienie.

Jednym z istotnych elementów lektury tekstu dramatu, jak można się było przekonać na przykładzie Staffa, są dla Borowego konteksty – innych dzieł, sytuacji społecznej, w jakiej utwór się pojawia. Po raz pierwszy tak wyraziście ten problem stanął w rozprawie o *Nocy listopadowej* i od razu ukazał talent krytyka do konstruowania syntetycznego skrótu. Wypada tylko żałować, że nikt nie próbował rozwijać pełnego rozmachu wniosku, jakim Borowy kończy swoją broszurę, wniosku wyznaczającego miejsce dramatu tak bardzo krakowskiego poety wśród dzieł specyficznie warszawskich, zestawionych w sposób niezwykle:

Dzieł o podobnym piętnie niewiele posiadała Warszawa. Opiewano stolicę niejednokrotnie i na różne tony, opisywano rozmaite jej widoki i zakątki – z niepospolitym częstokroć artyzmem (dość wspomnieć Gomulickiego), przeważnie jednak była to realistyczna lub nastrojowa *Kleinmalerei*. Na wysokości monumentalnej dwie bodaj tylko rzeczy z poezji Warszawy oprócz *Nocy listopadowej*



można umieścić: *Uspokojenie* Słowackiego – z przejmującą wizją Starego Miasta – i zakończenie *Ozimy* (1911) Berenta – z rozbudowanym obrazem *trivium* przed kościołem Św. Krzyża i melancholijnym widokiem równinnych brzegów wiślanych. (t. 1, s. 350)

Konteksty lektury są też punktem wyjścia dla nowego odczytania dwu dramatów Słowackiego. Borowy postanowił poddać gruntowej rewizji utarte poglądy na temat *Lilli Wenedy* i *Fantazego*. Tylko pierwszy esej opublikował w 1949 roku. Zakwestionował w nim wszystkie wcześniejsze koncepcje rozumienia dramatu, konfrontując je z tekstem, który nie wytrzymuje uwznioślających interpretacji historyków literatury. Bezwzględnej krytyce poddał też obserwowaną na wielu poziomach poetycką niespójność języka w tym utworze. *Lilla Weneda* odsłania jeden jeszcze problem. Ani cały bagaż historii literatury, ani nowoczesne reguły czytania tekstu, analiza akcji, charakterów i działań postaci, metafor poetyckich nie pozwalają odkryć pozytywnego elementu, wokół którego można by zbudować próbę interpretacji dramatu. Przeciwnie, prowadzą do wniosku, którego Borowy nie jest w stanie przyjąć jako świadomej konstrukcji Słowackiego. Dramat – w jedynej możliwej dla krytyka negatywnej interpretacji – pokazuje społeczność podporządkowaną symbolicznemu myśleniu, podporządkowaną szalonej kobiecie, która narzuca całemu narodowi wizję przyszłego odrodzenia przez śmierć

i katastrofę. Absurd działań całego narodu, który poddaje się tej wizji, jest dla krytyka konstrukcyjną wadą utworu. Borowy nie jest w stanie pogodzić się z myślą, że poeta mógłby chcieć tak mówić o swoim narodzie.

Dwie krótkie notatki o *Fantazym* są przykładem rewizji własnego stosunku do analizowanego tekstu. Pierwsza, datowana na rok 1941, wydobywa fabularne i charakterologiczne niespójności, które mają stanowić o słabości i niescenicznosci utworu. Druga jest niedokończonym szkicem z roku 1948 i punktem wyjścia czyni podstawowy paradoks, wokół którego Słowacki skonstruował intrygę dramatyczną – abstrakcyjny romantyzm słów, póż i gestów, zderzony z brutalnymi realiami codzienności i brutalnością nieporozumowanych zachowań. W swojej szkicowej interpretacji Borowy odkrywa niewystępującą na scenie postać Dziadka, który okazuje się osiã intrygi – zostawia spadek i uwalnia Dianę od wymuszonego małżeństwa. I w konfrontacji z nieobecny, a przecież dominującym w tle Dziadkiem wydobywa krytyk dwuznaczność i ironię w przedstawianiu postaci, co pozwala zniwelować zarzut niespójności. Nie wiadomo, na ile Borowy pogłębił swoje rozumienie dramatu pod wpływem pracy ze studentami. Jak wspomina Maria Straszewska, w czasie wojny profesor prowadził seminarium poświęcone Szekspirowi, a na seminarium literackim omawiano dramaty Słowackiego. Uczestnicy pierwszego powojennego seminarium profesora, które rozpoczęło pracę już 11 kwietnia 1945 roku, nie

zapisali nic oprócz tematu. Była nim „analiza *Fantazego* Słowackiego i *Dożycia* Fredry, jako że przypadkowo posiadano kilkanaście egzemplarzy obu tych utworów”<sup>8</sup>. Przygoda Borowego z dramatami Słowackiego jest kolejnym potwierdzeniem jego pasji lektury, nawracającej, niezatrzymującej się przy raz zapisanych wnioskach.

We wstępie do wydanej po polsku antologii najważniejszych prac twórców „nowej krytyki” Zdzisław Łapiński pisał o tym kierunku jako o zjawisku już tylko historycznym i przeciwstawiał mu nowoczesność poglądów Harolda Blooma:

Tylko czytanie agresywne, gwałcące oryginalny sens utworu, zdolne jest zapłodnić nowy utwór. Nie *reading*, lecz *misreading*, czytanie omyłne, niewierne, rządzi i powinno rządzić literaturą, a w następstwie – i samą krytyką.<sup>9</sup>

Michał Głowiński twierdził w przywoływanej rozprawie, że Borowy nie był inspiratorem i nie ukształtował własnej szkoły badaczy literatury. Oba wnioski wydają się zbyt pochopne, na pewno jeśli chodzi o czytanie dramatu. Sam Borowy opublikował wprawdzie niewiele szkiców

<sup>8</sup> M. Czapska, *Wacław Borowy*, [w:] *taż, Ostatnie odwiedzin i inne szkice*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2006, s. 100.

<sup>9</sup> Z. Łapiński, *Nowa krytyka po latach*, [w:] *Nowa krytyka. Antologia*. Wybór H. Krzeczkowski, wstęp i oprac. Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 15.

poświęconych dramatowi i teatrowi, ale jest wśród nich na przykład klasyczny już i bardzo nowoczesny opis *Burzy* zrealizowanej przez Leona Schillera. Opis, w którym Borowy jak mało kto w historii polskiej krytyki teatralnej zdołał zinterpretować scenografię Władysława Daszewskiego i utrwalić fenomen sztuki aktorskiej Ryszardy Hanin w roli Ariela. Warto się przyjrzeć, jak to jest zrobione i przez aktorkę, i przez recenzenta:

Ariel nie chodzi jak ludzie: on się rytmicznie posuwa po pomoście, niby gimnastyk odbywający mistrzowsko ćwiczenia równowagi na wąskiej kładce, ale zarazem twarzą zwrócony nie w kierunku swojej drogi, lecz do widzów. Jego mały spiczasty kapelusik, jego ramiona zawsze wzniesione i zgięte w łokciach wpisują w falisty rytm jego płynięcia dodatkową rytmikę zmieniającego się ciągle układu trójkątów. Pajęczynowej cienkości welon narzucony na jego obcisły ciemnozielony ubiór nadaje tej fudze ruchów i samej postaci (zważmy: ciągle przebywającej na wysokości) charakter nieziemski, nierealny, dla Ariela wymarzony. (t. 1, s. 604)

Fuga ruchów i samej postaci – z recenzji Borowego dziś jeszcze można się uczyć, jak należy opisywać przedstawienie teatralne, znajdując w języku adekwatne środki wyrazu.

Maria Czapska wspominała jeszcze, że seminarium Borowego, prowadzone już po oficjalnym otwarciu Uniwersytetu Warszawskiego w roku szkolnym 1945/1946, „było

zatytułowane *O tragedii*<sup>10</sup>. Wśród jego uniwersyteckich notatek zachowały się i takie: Rozbiór wybranych dzieł teatru polskiego XIX i XX w. i pokrewnych im utworów literatury powszechnej. Seminarium 1945/1946. W tym ostatnim seminarium uczestniczył Stefan Treugutt, który nazwał Borowego „Nauczycielem nieprześcignionym”<sup>11</sup>. Sam Treugutt był jednym z najwybitniejszych powojennych autorów piszących o dramacie i teatrze, mistrzem interpretacyjnych miniatur, których w czasach świetności Teatru Telewizji słuchała co tydzień milionowa widownia. Ta nić tradycji nie została zerwana. Z pewnością można wskazać kontynuatorów tej szkoły nieodrzucających zasady *close reading* i szeroko rozumianej tradycji myślenia filologicznego.

<sup>10</sup> M. Czapska, *Wacław Borowy*. Swoje wspomnienie Czapska kończyła kodą, którą warto zacytować: „Kto podejmie prace tych, co rokrocznie odchodzą, a którzy byli chwałą naszego piśmiennictwa i naszych uniwersytetów? Kto będzie bronił wolności i bezstronności uczonego? Kto nie wymieni prawdy na taktykę?” (tamże, s. 110).

<sup>11</sup> S. Treugutt, *Wacława Borowego sztuka czytania*, s. 283.

## Weto „neoromantycznym znudzeńcom”, czyli o Conradianach Waława Borowego

Studia stricte conradystyczne zajmują w dorobku naukowym Waława Borowego miejsce marginesowe, niemniej, zwłaszcza dla polskich badań twórczości Josepha Conrada, margines ten stanowi źródło inspiracji, wyznacza nowe perspektywy analiz wciąż oczekujących na podjęcie. Twierdzenia o aktualności literaturoznawczych refleksji Borowego formułował w pięćdziesięciolecie jego śmierci Michał Głowiński i wypada tylko za nim powtórzyć:

na pytanie, co powoduje, że dane pisarskie i naukowe dzieło zachowało swą aktualność i wartość, stając się niekwestionowaną klasyką, nie ma racjonalnej odpowiedzi. Pozostaje tylko konstatowanie faktów. A ten fakt wątpliwości budzić nie może: Waław Borowy stał się klasykiem polskiej nauki o literaturze, klasykiem, którego dzieła nie uległy niszczącemu działaniu czasu i cieszą się pełnią życia.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M. Głowiński, *Interpretator i portrecista. O Waławie Borowym w 50-lecie śmierci*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 46, s. 14

Borowy odnosił się do Conrada wielokrotnie, poświęcając mu następujące teksty:

- Uwagi o „Trzy po trzy”<sup>2</sup>,
- Conrad krytykiem polskiego przekładu swojej noweli „Il Conde”<sup>3</sup>,
- „Szaleństwo Almayera” (Czy „tragedia małości”?)<sup>4</sup>,
- O „Lordzie Jimie”<sup>5</sup>,
- O Conrada „W oczach Zachodu”<sup>6</sup>,
- O „Zwycięstwie” Conrada<sup>7</sup> (pisane 27 VII 1942),
- Fredro i Conrad. Z tajników sztuki pisarskiej<sup>8</sup>,
- Hołd pamięci Conrada [Hommage à Joseph Conrad 1857–1924, „La Nouvelle Revue Française”, 1 XII 1924]<sup>9</sup>,
- Conradiana [Uwagi na marginesie publikacji franc. i ang., m.in. Ford Madox, J. Conrad – A Personal Remembrance]<sup>10</sup>,
- Czy Conrad przedstawił polskiego górala?<sup>11</sup>,
- J. Conrad sędzią polskiego przekładu swojej noweli „Il Conde”<sup>12</sup>,
- Conrad krytykiem polskiego przekładu swojej noweli „Il Conde”<sup>13</sup>.

<sup>2</sup> W. Borowy, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1983, t. 1, s. 174–205.

<sup>3</sup> Tamże, t. 2, s. 398–409.      <sup>4</sup> Tamże, s. 494–500.

<sup>5</sup> Tamże, s. 501–504.      <sup>6</sup> Tamże, s. 505.      <sup>7</sup> Tamże, s. 506–509.

<sup>8</sup> „Tygodnik Wileński” 1925, nr 16.

<sup>9</sup> „Warszawianka” 1925, nr 8.

<sup>10</sup> „Warszawianka” 1925, nr 45.

<sup>11</sup> „Wiadomości Literackie” 1934, nr 38 (565).

<sup>12</sup> Sprawozdania PAU 1947, nr 7 s. 289–290.

<sup>13</sup> „Zeszyty Wrocławskie” 1950, nr 3/4, s. 36–47.

Tematy tych publikacji oscylują wokół problemów, takich jak: przekład i jego rola, warsztat pisarski i jego konteksty, wreszcie schematy i wzorce recepcji. Lektura artykułów i opublikowanych notatek Borowego dotyczących Conrada nakłania do podjęcia dwutorowej refleksji. Po pierwsze, Borowy bronił Conrada przed instrumentalizacją w polskim dyskursie o patriotyzmie. Wskazywał, że Conrada warto i należy czytać nie tylko ze względu na fakt, że jest Polakiem, potomkiem powstańców, dzieckiem etosu walki o niepodległość po kres ofiary z własnego życia<sup>14</sup>. Pośrednio w ten sposób obnażał prawdę życia literackiego – dzieła nie są (albo rzadko bywają) poczytne ze względu na genealogię ich twórców ani ze względu na ich patriotyczne dziedzictwo. Conrad nie zyskał popularności ani w Polsce, ani za granicą ze względu na to, że był synem Apollona Korzeniowskiego, ani ze względu na swą martyrologiczną biografię, ale dlatego że sam był mistrzem prozy, mistrzem w otwieraniu oczu czytelnikom, w czynieniu ich „widzącymi”. Borowy ukazuje wielopoziomowe sprzężenia zwrotne na liniach pomiędzy twórczością a życiem autora. Parafrazując słowa Borowego, można powiedzieć, że chciał on uwolnić Conrada od „słonia sprawy polskiej”, by uzyskać przestrzeń odbioru dla wartości tworzonej przez autora *Lorda Jima* literatury.

<sup>14</sup> O stosunku Conrada do spraw polskich pisano wielokrotnie, m.in. *Polskie zaplecze Josepha Conrada Korzeniowskiego*, red. Z. Najder i J. Skolik, Lublin 2006; *Conrad a Polska*, red. W. Krajka, Lublin 2011.



Po drugie, poniekąd paradoksalnie, z niezwykłą intuicją i wnikliwością Borowy wskazywał na te aspekty twórczości Conrada, które w sposób zdecydowany i niepodważalny manifestowały jego indywidualizm, a zatem i polskość, dając tej ostatniej szansę na uzyskanie nowego statusu obecności w kontekście europejskim. Polskość nie manifestuje się w rozpoznawalnych czy wręcz stereotypowych rekwizytach, chwytach, szeroko rozumianych cytatach, aluzjach, powinnościach historycznych, ale głęboko zinterioryzowana przejawia się w oryginalności, w trudności odnalezienia porównań. Nie jest ideą wyrażaną przez pisarza, egzemplifikowaną, opisywaną, wyraża się w pisarzu, w tym, jak on tworzy, buduje, myśli. Broniąc prozy Conrada przed instrumentalizacją, Borowy nie stawiał pytań o to, czy Conrad spełnił testament ojca zawarty w *Piosnce na dzień chrztu świętego*, czy też wybrał łatwiejszą drogę. Motywy decyzji Conrada rozpoczynającego żywot marynarza stanowiły już wtedy osobne pole badań i do dziś mają całkiem pokazną bibliografię<sup>15</sup>, dlatego na potrzeby niniejszych rozważań pragnę jedynie zwrócić uwagę na fakt, że Conrad nigdy od Polski się nie odcinał. Podobnie rzecz się miała z decyzją o zejściu na ląd i rozpoczęciu pracy pisarskiej.

W roku 1902 Conrad przesłał swój świeżo wydany tom *Youth: a Narrative, and Two Other Stories* (zawierający *Heart*

<sup>15</sup> A. Adamowicz-Pośpiech, *Joseph Conrad. Spory o biografie*, Katowice 2003.

of *Darkness*) na adres chwalonego w Europie pisma „Chimera”. Dwa lata później entuzjastyczną ocenę jego pisarstwa zamieściła Maria Komornicka w recenzji odnoszącej się do przekładu *Lorda Jima* na język polski przez Emilię Węslawską. Przekład ten jednak nie zapewnił powieści rozgłosu. Jeszcze w 1902 roku Ignacy Matuszewski w artykule *Słowacki i nowa sztuka* autorytatywnie odnosił się do egzotyki w pisarstwie Wacława Sieroszewskiego, a słowem nie wspominał o Conradzie, co ze współczesnej perspektywy może zaskakiwać. Kazimierz Waliszewski opublikował artykuł *Polski pisarz w angielskiej literaturze* („Kraj” 1904, nr 3), będący przeróbką jego pracy w języku francuskim („Revue des Revues” 15 XII 1903), wspartej informacjami samego Conrada (list z 27 X 1903). Większe znaczenie miał jednak głos Wiktora Gomulickiego, który sugerował symboliczną ideę polskości Conrada w powieści *Lord Jim* („Kraj” 1905, nr 1):

Już zamykałem książkę Conrada z zupełnym zniechęceniem, już mówiłem sobie: „nie! Ten pisarz nie oderwał się od Polski – on nigdy do niej nie należał...” – gdy nagle coś we mnie krzyknęło: – A może to wszystko tylko symbol? Ten okręt skazany na zatonięcie... Ci podróżni, zmorzni snem, z nerwami wyczerpanymi ekstazą religijną... ci samolubi, którym żądza życia każe uciekać ze statku ich opiece powierzonemu... a zwłaszcza ten zbłąkany między nikczemników szlachetny z gruntu młodzieniec,

któremu przecież resztę życia szarpie serce prometejski sęp wyrzutów sumienia... ten „szlachcic” znajdujący na obcej ziemi dobrobyt, miłość, zaufanie, a jednak szukający ostatecznej ulgi w śmierci dobrowolnej – to wszystko jestże w głębi swej tym tylko, czym się angielskiemu czytelnikowi wydaje? ...<sup>16</sup>

Miało to być może zatuszować niefortunne wypowiedzi Orzeszkowej piszącej o emigracji talentów jako o procesie degradacji narodu („Kraj” 1899, nr 16). Uwagi Gomulickiego stały się podstawą przedmowy Stefana Żeromskiego do *Szaleństwa Almayera* w przekładzie Anieli Zagórskiej, wydanego w 1923 roku. Wstęp ten zwrócił uwagę samego Conrada, który dziękował autorowi *Popiołów* za „szczerne świadectwo od Ojczyzny przemawiającej głosem Kochanego Pana – największego Mistrza jej Literatury!” (list z 23 marca 1923). Głos Żeromskiego stanowił według Stefana Zabierowskiego przełom w krytyce polskiej, wyznaczający zasadniczy kierunek interpretowania prozy Korzeniowskiego.

Barbara Koc<sup>17</sup> zwróciła uwagę, że jeden z najbardziej zaangażowanych polskich conradystów Stefan Zabierowski w swoich pracach dokumentujących recepcję *Lorda*

<sup>16</sup> Por. W. Gomulicki, *Polak czy Anglik*, [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, wyboru dokonał Z. Najder, Warszawa 1974, s. 734.

<sup>17</sup> B. Koc, „Lord Jim” Conrada i Joseph Conrad w krytyce, „Przegląd Humanistyczny” 2010, nr 1 (418) r LIV, s. 71–79.

*Jima* pominął znaczenie badań Wacława Borowego. Przypuszczalnie dlatego, że tezy uczonego nie zostały podjęte przez późniejszych polskich badaczy twórczości Conrada, być może dlatego że nie włączały się w dominujący nurt dyskusji. Warto przyjrzeć się im dzisiaj.

To analizy niezwykle precyzyjne, skupione, a zarazem ujmujące dzieło w szerokim, światowym kontekście, nie tylko intertekstualnym, także recepcyjnym, przez co przypominają dużo późniejsze, zasadnicze tezy koncepcji Itamara E. Zohara dotyczące polisystemowości literackiej, absorbowania i różnicowania literatur narodowych. Wacław Borowy znał literaturę przedmiotu dotyczącą powieściopisarstwa Conrada, natomiast generalnie się z nią nie zgadzał, a raczej nie robiła na nim wrażenia. Nie wchodził jednak w polemiki personalne, tylko prezentował swoje oryginalne pomysły w sposób czasami po ludzku rozbijający, jak w szkicu z 1942 roku wobec też Manfreda Kridla: „uderzająco głęboki i subtelny jest «komentarz» Kridla do tej powieści [ ... ] ależ nic w powieści nie uzasadnia takiego rozumienia rzeczy”<sup>18</sup>.

Procedury interpretacyjne Kridla podsumowuje jako nadawanie rangi przygodnym uwagom Marlowa krytykującego *Jima* za wychodzenie z szeregu. Borowy stwierdza niezaprzeczalność winy *Jima* oraz fakt, że pokuta warunkowana jest jego charakterem – nie może żyć tam, gdzie

<sup>18</sup> W. Borowy, *O „Lordzie Jimie”*, s. 501.

nie szanuje się jego ludzkiej godności, odsuwa się aż po dziki Patusan i Malajów.

Kiedy dokonuje się ekspiacja, nieoczekiwanie pojawia się europejska banda pod dowództwem Browna, który mówi: „jestem tutaj, ponieważ się zląkłem raz w życiu”. Te słowa determinują postawę Jima, nie może potępić Browna, bo on sam też „zląkł się raz w życiu”. To, że bandyci przyjechali do Patusanu, to żadne zrządzenie losu, według Borowego to przypadek, jakich w życiu wiele, i nie można doszukiwać się w tym motywacji metafizycznych. W moim przekonaniu jest to bardzo bliskie stanowisku Conrada, który nie koncentrował się na poszukiwaniu cudowności i nadzwyczajnych zdarzeń, bo rzeczywistość sama w sobie stanowiła dla niego wystarczającą tajemnicę. Natomiast skoro zjawili się Europejczycy, nie jako przedstawiciele cywilizacji, ale jako jej zaprzeczenie, jej ciemna strona, karykatura, niejako produkt uboczny, to linia postępowania Jima musiała być właśnie taka. Po tylu latach, aktach ekspiacji, nie można było rachunku za sprawę Patny uznać za zamknięty. Czas nie zmienia zaistniałych zdarzeń ani konsekwencji dokonanych czynów, to tylko człowiek może zmienić siebie w czasie. „Póki więc życia, póty trwają konsekwencje winy: to jest rzeczywista – a nie iluzoryczna – prawda katastrofy patusańskiej”<sup>19</sup>. Borowy z chirurgiczną precyzją ujawnia Conradowskie

<sup>19</sup> Tamże, s. 503.

rozdzielenia: pamięć o czynach nie jest równoznaczna z ich konsekwencjami, to dwa porządki, z których porządek konsekwencji jest prymarny. Do irytacji doprowadza go stwierdzenie Kridla, że Jim nie mógł mieć piękniejszej, bardziej romantycznej śmierci.

Gdyby rzeczywiście opowiadanie wzbudzało w nas takie myśli, gdybyśmy w Jimie wyczuwali materiał na jakiegoś neoromantycznego znudźca, bardzo by to nas w stosunku do jego losów zubożyło. W istocie Jim nas głęboko interesuje, bo staje przed nami jako człowiek o naturze zasadniczo zdrowej, człowiek zdolny działać i kochać, człowiek czerpiący z pracy i miłości rozkosz i afirmację sensu życia. Jego „romantyzm”, o którym kilkakrotnie w toku powieści mówią Stein i Marlow, najmylniej jest interpretowany w duchu nowoczesnych definicji romantyzmu (i to literackich): należy go brać raczej w tradycyjnym znaczeniu: kultu dla przeszłości z jej ideałami rycerskimi, tak jak go określa np. Stopford A. Brooke, mówiąc o „romantic feeling” Waltera Scotta (w *Studies in Poetry*, London 1920): „To uczucie romantyczne, które się składa z uwielbienia, czci i podziwu – uwielbienia dla piękna przeszłości [...]; czci dla jej szlachetnych czynów i poświęceń, jej rycerskich przygód w walce o miłość lub honor, jej wielkiego męstwa i wierności w wojnie i pokoju, jej pogardy dla życia niskiego lub czysto materialnego, jej obojętności na bogactwo, ból, nawet śmierć, kiedy honor ma być z nimi

porównany”. Czyż nie tym ideałom hołduje Jim (m.in. – pamiętajmy – czytelnik tragedji Szekspira)?<sup>20</sup>

Borowy nie godził się z postrzeganiem bandytów pojawiających się na Patusanie w kategoriach metafizycznej kary za odsunięcie się od Europy. Uważał, że postępowanie bohatera było zgodne z postępowaniem ludzi wywodzących się z tej samej co on płaszczyzny kulturowej. W swoim studium przedstawił romantyzm Jima jako taki, który należy „brać raczej w tradycyjnym znaczeniu: kultu dla przeszłości z jej ideałami rycerskimi”<sup>21</sup>. Zdaniem badacza Jim jest ukłonem Conrada w stronę przeszłości z kultem typowych cech romantycznych: uwielbienia i czci dla etycznych norm postępowania<sup>22</sup>. Nie szukał polskości, szukał płaszczyzny porozumienia, etosu, uniwersalizacji doświadczenia, odwołując się do angielskiego rozumienia romantyzmu, które różniło się znacząco od polskiego paradygmatu. Przede wszystkim angielskim humorem. Owo poczucie dystansu i potrzeba uśmiechu mają znaczenie wychowawcze, co zauważał już Stanisław Brzozowski<sup>23</sup>, który w syntetycznym szkicu *O znaczeniu wychowawczym literatury angielskiej* pisał, że jest ona wzorem ciągłości literackiej tradycji, wzorem rozwojowej harmonii, w której wszystko posiada głęboki sens

<sup>20</sup> Tamże, s. 504.      <sup>21</sup> Tamże, s. 503.      <sup>22</sup> Tamże, s. 503–504.

<sup>23</sup> Por. S. Brzozowski, *Sam wśród ludzi*, oprac. M. Wyka, Wrocław 1979, s. XCIII.

historyczny. Warto zacytować zdanie następujące: „Żyje się tu na podstawie potężnego zwycięstwa jego ciągnącej się poprzez stulecia ciągłości”<sup>24</sup>. Borowy zdaje się takie podejście dzielić.

Anglia w konfrontacji z literaturą polską była modelem kultury o charakterze zdecydowanie antyromantycznym, w którym ważną rolę odgrywały humor i dystans do siebie samego, na jaki mogli sobie pozwolić przedstawiciele imperium, tworząc jednocześnie określony wzór klasycyzmu, jaki Stanisław Brzozowski pragnął zaszcześcić na polskim gruncie. Conrad świetnie nadawał się do roli pomostu w zidentyfikowaniu i zrozumieniu tej specyfiki.

We współczesnym piśmiennictwie angielskim Józef Conrad należy do najwybitniejszych postaci. Po śmierci Mereditha on, obok Tomasza Hardy’ego, Kiplinga i H. G. Wellsa, którego twórczość rośnie nam w oczach i jak gdyby z dnia na dzień nieustannie się pogłębia – reprezentuje w powieści angielskiej kierunek, pozostający w ścisłym związku z tym, co stanowi najgłębszą wartość nowoczesnej literatury angielskiej, co czyni ją w pewnym szacownym i rzadkim znaczeniu tego słowa klasyczną dla naszych czasów. Mam tu na względzie przeniknięcie się wiarą, że budowa myślowa, wytwarzana w danym społeczeństwie w różnych jego klasach, warstwach,

<sup>24</sup> S. Brzozowski, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, Lwów 1912, s. 306.



typach, jednostkach, stanowi najgłębszą rzeczywistość danego społeczeństwa, że wszystkie tragizmy nowoczesne rozgrywają się w żywole modyfikowanym i określonym przez umysł, że zakres, charakter, siła, rodzaje załamania i ograniczeń procesów myślowych wytwarzających codzienność zbiorowego życia stanowią właśnie to, co jest w życiu zbiorowym i osobistym najbardziej charakterystycznym, najistotniej twórczym [podkr. A. S.-W.].<sup>25</sup>

Borowy sprzeciwiający się akcentowaniu słabości Jima, jego rozchwiania, „znudzenia”, wtóruje tej opinii, dostrzega w Jimie afirmację życia, niełatwą, ale jednak afirmację. Jego decyzje opiera na tej budowie myślowej, którą są ideały rycerskie, zdradzone czy zachowane, ale obecne, konstytuujące tę postać. Co interesujące, przez krytyków angielskich sobie współczesnych Conrad był postrzegany jako poeta elżbietański – ze względu na wierność ideałom, lojalność i powściągliwość stylu.

Lord Jim według Borowego kochał życie tak bardzo, że nie potrafił kłamać na temat jego ceny, nie potrafił nim frymarzyć. Chylił czoło przed nieodwracalnością, przed ostatecznością konsekwencji, nieuchronnością losu, ale nie stylizował się, nie przybierał póz.

<sup>25</sup> S. Brzozowski, *Józef Conrad*, [w:] tegoż, *Głosy wśród nocy*, Lwów 1912, s. 369.

By powrócić do wątku znaczenia angielskiego humoru i dystansu – Borowy ukazał swoje rozumienie tych pojęć, dokonując porównania *Trzy po trzy* Fredry z *Personal Records* Conrada przez nawiązanie do *Tristrama Shandy’ego* Lawrence’a Sterne’a.

Napisana jest ta rzecz tym samym fragmentarycznym, bezchronologicznym, skaczącym, krótko mówiąc: „sternowskim” systemem, co i „pamiętniki” fredrowskie. Dzieli się wprawdzie na rozdziały, ale ten podział formalny niewiele ma wspólnego z wewnętrzną strukturą książki. [...] Mamy tu do czynienia z wstydlivością i obawą przekroczenia własnej miary: tych samych motywów domyślano się w genezie formy kompozycyjnej fredrowskiego *Trzy po trzy*. Natury wstydlive mogą traktować swoje przejścia życiowe jako ciekawy dokument ludzki, mogą chcieć zostawić po sobie wspomnienia, ale mają wstręt do egotycznej rozlewności, do pamiętnikowej autocelebracji literackiej. Nieforemna, humorystyczna w charakterze swoim kompozycja może stać się dla nich jakby osłoną, która ich pozbawia uczucia otwartościowego bezwstydu: daje im pewne kwantum depersonalizacji, takiej samej, jakiej inną miarę daje rytmiczno-stylistyczny konwenans liryki, fikcja powieści lub dramatu. Zważmy, że kompozycja taka pozwala na wybór pewnych tylko epizodów z życia, a pominięcie innych, co przy opowiadaniu ciąglem może nie dałoby się

osiągnąć (a przynajmniej nie tak zręcznie). A przecież nie tylko dla Erosa w stosunku z Psyche pewna suma cienia bywa potrzebną! Zarówno u Fredry, jak u Conrada te przyćmienia w autobiografii mają charakter wewnętrznej konieczności. Któryś z poetów rosyjskich powiedział, że umiał układać pieśni tylko w kostiumie błazeńskim; podobnie zdaje mi się, że drażliwość wewnętrzna Fredry i Conrada nie pozwoliłaby im była mówić o sobie inaczej niż trybem humorystycznym i bez ciągłości.<sup>26</sup>

Humor ocalający przed bezwstydem, depersonalizacja jako wewnętrzna konieczność i narzędzie zachowania intymności – z perspektywy czasu uwagi Borowego zaskakują swą odmiennością, oryginalnością i prostotą. Dopiero na ich tle staje się widoczna polonocentryczna tendencja w dotychczasowej recepcji Conrada. Ćwiczone przez lata zaborów czytanie między wierszami, czytanie przez dopowiadanie fragmentów ocenzone w przypadku Conrada mijają się z prawdą, w istocie swej zamazując doniosłą wartość odniesień do Polski, którym Conrad nadał nową jakość. Przed Conradem stało inne zadanie – wejścia w literaturę światową bez kompulsywnego szyfrowania ukrytych przesłań, pozyskania światowego czytelnika, gotowego odkryć egzotyczną polskość.

<sup>26</sup> W. Borowy, *Fredro i Conrad*.

Zakładanie, że autor-rodak, pisząc o czymkolwiek, pisał o Polsce – alegorycznie, symbolicznie, aluzyjnie itd. – zamykało polskiego czytelnika na świat Conrada. Zamykało wrażliwość i zdolność dostrzeżenia tego, co z polskości zuniwersalizował, przetłumaczył, a może raczej uprzystępnił odbiorcom swego anglojęzycznego tekstu. Dostrzegał to jednak Waław Borowy, który czytał Conrada także w kontekście literatury angielskiej i angielskiej recepcji jego dzieł. To kolejna ważna, dystynktywna cecha badacza, który nie tylko interesował się literaturą europejską, światową, ale przykładał wielką wagę do tego, by zachodziła wymiana myśli pomiędzy różnymi obiegami literackimi, żeby wiedza o literaturze polskiej była popularyzowana i przekazywana. Domagał się jednocześnie, by w światowej recepcji Conrada znalazło się miejsce dla polskich badaczy:

Do tej stypy ducha na cześć Conrada zaproszono nie tylko pisarzy francuskich, ale i kilku angielskich. Zadziwia brak Polaków. A przecież mieliby chyba i oni coś do powiedzenia: bodaj o Apollonie Korzeniowskim i Bobrowskich, o tem, co o Conradzie pisał Żeromski, o ciekawym, conradowskim numerze „Wiadomości Literackich”... Czy Francuzi uznali, że nie warto się zwracać do polskich literatów w Paryżu, czy też ci uznali, że nie warto pisać?<sup>27</sup>

<sup>27</sup> W. Borowy, *Hołd pamięci Conrada*.

Borowy śledził z uwagą publikacje anglojęzyczne poruszające polskie tematy<sup>28</sup>, nawet te przygotowywane przez biura podróży, np. w „Wiadomościach Literackich” w 1934 roku w cyklu „O Anglii w Polsce”, podpisując się Titwillow, tak komentował wydawnictwa turystyczne reklamujące uroki Polski [*Here is Poland*, Thos Cook & Son oraz *See Poland Next Orbisu*]:

I nie wyobrażajmy sobie, że najciekawszym, najbardziej pociągającym typem polskim jest Papkin. A niestety, te najnowsze publikacje, które mają cudzoziemców do naszego kraju zachęcać, robią często wrażenie, jakby były pisane przez jakiegoś zbiorowego Papkina.<sup>29</sup>

Podobnie ironicznie odnosił się do wspomnień o Conradzie autorstwa Forda Madoxa, ujawniając jego naiwność i nieznajomość zarówno spraw polskich, jak i samego Conrada:

kiedy czyta się, że kiedyś zapisał się do jakiejś szaleńczej ekspedycji, która miała wyruszyć do niemieckiej Polski

<sup>28</sup> Por. M. Rozbicki, *The contribution of Waclaw Borowy to English Scholarship and Anglo-Polish cultural relations*, „Studia Anglistyczne Lubelskiego Ośrodka Naukowego” 1975, s. 9–18.

<sup>29</sup> Titwillow, *W Anglii o Polsce. Papkinada*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 4 (531), s. 2.

i tam bić Prusaków... Czy Conrad czasem nie opowiadał p. Huefferowi o Zagłobie?!<sup>30</sup>

Aktywność w tej sferze stanowiła jeden z kluczowych elementów warsztatu Borowego, co jest zrozumiałe w kontekście rozprawy *O wpływach i zależnościach w literaturze*.

Borowy we wszystkich niemal analizach poświęconych Conradowi wskazywał na nieustanną potrzebę weryfikacji odczytań i ponownej lektury powieści czy opowiadania. Właściwie pierwsza lektura Conrada była lekturą tego, co chcielibyśmy u Conrada przeczytać, była zwierciadłem oczekiwań. Borowy, sam przyznając się do naiwnych i zbyt uproszczonych pierwotnych odczytań tej prozy, uczył lektury tekstu, lektury autoweryfikującej się, uważnej, by nie powiedzieć: „podejrzliwej” – nie tylko wobec tekstu, ale i wobec samej siebie. Dzięki temu procesowi Borowy demaskował system quasi-cenzury czytelniczej, według której szukano u Conrada tego, co było zakazane w kraju. Wiedza o zakazie była projektowana na zrozumienie twórczości Korzeniowskiego. Wychodzenie z założenia, że wszystko, co zakazane, musi się znajdować na kartach jego powieści, bo zwyczajnie może się tam znajdować, a skoro może – to powinno się znajdować, skazywało na rozczarowania.

<sup>30</sup> W. Borowy, *Conradiana*.

Porównajmy lekturę *Zwycięstwa* zaproponowaną przez Krzyżanowskiego i Borowego. Julian Krzyżanowski autorytatywnie stwierdzał, że w literaturze angielskiej trudno byłoby znaleźć takie ujęcie tragedii, natomiast

zarówno *Pożary i zgliszcza* Rodziewiczówny, jak *Dzieje grzechu* Żeromskiego zamykają się w sposób przypominający *Victory*, i to tak dalece, że gdyby się miało pewność, że Conrad romanse te czytał, można by mówić o jego od nich zależności.<sup>31</sup>

Uczony wskazywał również na romantyczny pierwowzór Leny:

Zdaje się jednak, że po metrykę literacką tragedii na Samburanie sięgnąć trzeba jeszcze głębiej wstecz, bo aż do młodzieńczej poezji Mickiewicza, do dobrze znanej Conradowi *Grażyny*.<sup>32</sup>

Krzyżanowski wskazywał na podobieństwo tematyczne, wątek złożenia ofiary z własnego życia za ukochanego mężczyznę, paralelizm kompozycyjny, jak również zakorzenienie Conrada w dziełach Mickiewicza.

<sup>31</sup> J. Krzyżanowski, *O tragedii na Samburanie*, „Pion” 1934, nr 50, s. 8.

<sup>32</sup> Tamże, s. 8.

Pragnąłem tu natomiast uwydatnić, obok uderzającego podobieństwa finałów *Victory* i *Grażyny*, coś innego, pochodzenie mianowicie owej znamiennej poetyczności w zakończeniu powieści angielskiej. Czyżby poetyczność owa była rezultatem bezwiednego odtworzenia tej koncepcji bohaterstwa, która pod wpływem rozczytywania się Conrada w Mickiewiczu wytworzyła się w psychice powieściopisarza, by po latach wynurzyć się na powierzchnię świadomości i znaleźć sobie tak niezwykle wyraz w zakończeniu jego romansu o tragedii samburańskiej? Odpowiedź twierdząca nie jest tu wprawdzie całkiem pewna, jednak wysoce prawdopodobna.<sup>33</sup>

Wacław Borowy zaproponował inną perspektywę odbioru. Zaskakuje zwrócenie przez niego uwagi na postać Leny. Nie szukał on dla niej paralelnej postaci w literaturze polskiej ani w biografii Conrada, dostrzegał inny wymiar Conradowskiej refleksji. 27 VII 1942 roku pisał:

Historia odczuwania i rozumienia tej książki ilustruje wybitne bogactwo i wielopostaciowość Conradowskiego obrazu świata. To bogactwo i ta wielopostaciowość sprawiają, że nawet „najsympatyczniejsi” czytelnicy myślą się w ujęciu intencji jego utworów. Mnie w lekturę Conrada inicjował Kołaczkowski i właśnie przy pomocy *Zwycięstwa*,

<sup>33</sup> Tamże, s. 9.



które nazywał „straszna i piękną książką”. Dziś czytałem na nowo szkic jego o tej powieści drukowany w „Wiadomościach Literackich” (1927, nr 49) i widzę w nim – obok pewnych bardzo bystrych uwag (np. o charakterze Heysta, o „męskiej” dyskrekcji w przedstawieniu miłości) głównie serię omyłek. Ale i ja czytając *Victory* po raz pierwszy, też bodaj mylnie sobie ten utwór interpretowałem, choć już wtedy było dla mnie rzeczą jasną, że sceną kluczowego znaczenia jest ta, w której Lena z niemą boleścią modliłtewnie wznosi ręce ku niebu.

Prawda, Conrad w niebo nie wierzy, daje to wyraźnie w różnych parabazach swojej narracji do poznania. Ale mimo to uznaje potęgę tych uczuć, które się składają na gest modlitewny. Dzięki nim przecież Lena jest zwyciężczynią. Boć to jej, nie czyje inne „zwycięstwo”. [...] Lena ginie jak bohaterka. Heyst natomiast ginie jak bankrut, który zmarnował najcenniejszy skarb, nie dowierzając do końca, że to skarb ze złota prawdziwego, a nie fałszywego.<sup>34</sup>

Interpretacja Borowego nie znalazła rozwinięcia i kontynuacji w conradystyce polskiej. Trudno powiedzieć, że znalazła ją w światowej, niemniej znacząca jest zbieżność analiz koncentrujących się na postaci Leny, potwierdzająca słuszność interpretacyjnej propozycji badacza. Ten gest wyrażający milczący ból, który sam w sobie zyskuje

<sup>34</sup> W. Borowy, *Szaleństwo Almayera*, s. 506–509.

większe znaczenie niż jakiegokolwiek słowa wypowiedziane przez Lenę czy któregokolwiek z bohaterów, dla Boro- wego ma charakter modlitewny, natomiast według ba- daczy współczesnych wiedzie do innych wykładni. Gest Leny jest gestem pustej wymiany symbolicznej. Lena jako kobieta nie jest stroną w walce pomiędzy mężczy- zniami – jest i pozostanie od nich zależna bez względu na to, który wygra, jest i pozostanie pozbawiona pra- wa do stanowienia o sobie, do wyrażania swoich opinii. Wyn Kelley<sup>35</sup> stwierdza, że przez wprowadzenie takiej właśnie postaci jak Lena: pracującej na swe utrzymanie kobiety samotnej, wyobcowanej, wyalienowanej (także rasowo), do męskiego, imperialistycznego świata Con- rad podaje w wątpliwość nadrzędny autorytet męskiego narratora. Kelley, koncentrując się na postaci Leny, wpro- wadza feministyczną perspektywę interpretacji, według której Lena zyskuje na znaczeniu tylko dlatego, że staje się przedmiotem męskiej rywalizacji. Nie ma wyraźnego zakazu, by zabierała głos, jednak nie ma nikogo, kto by jej słuchał, słuchał jakiegokolwiek kobiety, nie wspomi- nając żywego posągu pani Schombergowej. Słuchana jest jedynie muzyka, grana *nota bene* pod przymusem, jako odpowiednia rozrywka dla białych dżentelmenów, wśród

<sup>35</sup> W. Kelley, „Wreck Ho, a Wreck!” *Melodrama and the text of Muteness in Melville and Conrad*, [w:] *Secret Sharers. Melville, Conrad and Narratives of the Real*, eds. P. Jędrzejko, M. M. Reigelman, Z. Sza- tanik, Zabrze 2011, s. 297–307.

których znajdują się i tacy jak Schomberg, snujący erotyczne fantazje o muzykantce. Jedyne Heyst, który nie może znieść występów orkiestry Zangiacoma zwraca się do Leny bezpośrednio, łamiąc tym samym utrwalony kod zachowań. Manifestacyjnie lekceważy jej grę, do wartościowuje ją jako partnerkę dialogu, którego odmówił jej schemat kulturowy. Tym samym Lena staje się przykładem „tekstu stłumienia” (*text of muteness*) – jak określił to Peter Brooks<sup>36</sup>. Tekstu, który pokazuje, że gest fizyczny i pieśń są podświadomymi odpowiedziami na logocentryczne formy teatru w klasycznej tradycji literackiej. Brooks stwierdza, że ci, którym odmówiono prawa głosu, sięgają po formy melodramatyczne, pozwalające im na niewerbalną ekspresję. Dlatego też Lena pozostaje do końca tajemnicą dla logocentrycznego Heysta, i to ona – chociaż niezrozumiana – pozostaje zwyciężczynią. Borowy uważał, jak pisał Piotr Nowaczyński, „że dobre dzieło jest organiczną całością złożoną z elementów pozostających ze sobą w związkach funkcjonalnych”<sup>37</sup>. Zatem każdy element sceny jest czytany jako świadoma autorska konstrukcja, jako spójny przekaz, w którym wartości pozaestetyczne mogą przejawiać się o tyle, o ile przejawiają się estetycznie. Gesty uprzejmości i gesty dominacji mogą

<sup>36</sup> P. Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven 1995, s. 66–67.

<sup>37</sup> P. Nowaczyński, *O kryteriach wartościowania literatury. Przypadek Borowego*, *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004, s. 20.

być opacznie użyte bądź świadomie zmanipulowane. Tylko natychmiastowe, bezpośrednie doświadczenie może wymknąć się spod kontroli, zaskoczyć i takie sytuacje, takie wielopoziomowe napięcia potrafił budować Conrad.

Właśnie owa melodramatyczność, dostrzeżona przez Borowego, domaga się ponownej refleksji. Borowy dostrzegł tę dynamikę ciszy i słów, gestów i deklaracji wcześniej niż Brooks czy Kelley. Trudno nie zwrócić uwagi na czas, kiedy pisał tę analizę: 27 lipca 1942 w Polsce okupowanej przez nazistów. Czytelnicy wojenni potrzebowali słów, które potwierdzałyby wartości, takie jak godność, honor, odpowiedzialność. W świetle rozważań nad „tekstem stłumienia” – lektura *Zwycięstwa* sama w sobie staje się melodramatycznym gestem, zło staje się logiką działań, cisza śmierci demaskuje rozpad słów.

Podobnie Borowy odnosił się do odczytań *Szaleństwa Almayera*, zwracając uwagę na ich powierzchowność, polemizując zarówno z Konradem Górskim<sup>38</sup>, jak i ze Zbyszkiem Bednorzem<sup>39</sup>, którzy postrzegali Almayera jako uosobienie małości.

Gdyby Almayer był tylko małością i słabością, czyżbyśmy mogli jego śmierć odczuwać jako jakieś „zwycięstwo”?

<sup>38</sup> K. Górski, *Fantazja Almayera*, [w:] tegoż, *Literatura a prądy umysłowe*, Warszawa 1938.

<sup>39</sup> Z. Bednorz, *Kłęska Almayera*, „Odra” 1946, nr 5, s. 4.

Zapewne, śmierć wnosi do spraw ludzkich powagę metafizyczną. Ale przecież na ocenę człowieka nie wpływa. Jakże to Norwid powiedział?

Owszem – śmierć sama i jej piekiel krater

Cóż są? ... rzecz wielka lub licha:

W miarę do tego, jak? Jaki bohater?

Dopelnił swego kielicha –

Przepiękne poetyckie sformułowanie wielkiej prawdy.

Sama upostaciowana lichota nie poruszałaby tak naszego uczucia, nie pobudzałaby nas do medytacji o „zwycięstwach”, „wyzwoleniach” itp.<sup>40</sup>

Borowy wskazuje na dwa wymiary wielkości Almayera: cierpienie, przez które ujawnia się jego ojcowska miłość, i tragizm podjętej decyzji o rozstaniu z ukochaną córką. Zwraca uwagę, że bohater nie jest ofiarą wypadków, że akcja prowadzona jest tak, by wszystkie możliwości wyboru funkcjonowały realnie. Decyzja o rozstaniu z Niną nie wynika z uprzedzeń rasowych ani religijnych, ani etycznych, ani z patriotyzmu. Jeśli Almayer nie popełnia zła, to „raczej dlatego że jest z natury ospały, niż dlatego, żeby się w nim obudziły jakieś skrupuły moralne”<sup>41</sup>.

Skądże więc wynika katastrofa Almayera? W dużej mierze, niewątpliwie, z jego iluzjonizmu. Żyje on fantazją, ale to

<sup>40</sup> W. Borowy, *Szaleństwo Almayera*, s. 495.

<sup>41</sup> Tamże, s. 496.

jest fantazja fałszywa, która się trzyma mechanicznie niejakimi pewnymi schematami szczęścia, a zamyka oczy na prawdę rzeczywistego życia. Można by bodaj tu zastosować tradycyjne angielskie rozróżnienie i powiedzieć, że Almayer ma fantazję, ale nie ma wyobraźni, tzn. nie jest zdolny przewidzieć ani możliwych konsekwencji wydarzeń, ani możliwego działania pewnej atmosfery duchowej.<sup>42</sup>

Podejście Borowego można by określić mianem pragmatycznego. Był on świadomy głębokich różnic kulturowych:

Wprawdzie bowiem ludzie wszystkich kolorów skóry są jednakowo ludźmi, niemniej zachodzą pomiędzy nimi nie małe różnice. Najszlachetniejszy z Malajczyków, jakiego widzimy w powieści, staje osłupiały wobec zjawiska łez, nie rozumie, że można mieć serce rozdarte: iść za szczęściem, jednak równocześnie być pełnym żalu. Płacz wyrasta tu do symbolu różnic dwóch cywilizacji. [...] Nina, córka Almayera, płacze rozstając się z ojcem: to symbol. Nina, córka Malajki, jest dumna z tego, że narzeczony dużo za nią matce zapłacił: to także symbol. Almayer jest słabym i mizernym reprezentantem Europy na Borneo; przez swoją jednak tragiczną decyzję składa instynktowny hołd cywilizacji o specyficznym subtelny życiu uczuciowym,

<sup>42</sup> Tamże, s. 497.

stwierdza instynktowo, że do tej cywilizacji czuje się przynależny.<sup>43</sup>

To, co wymyka się przekładowi, wymyka się już w wymiarze epistemologicznym, nie tylko językowym. Szereg gestów, zachowań, dopiero potem słów pozostaje enigmatycznym sygnałem, którego odczytanie nigdy nie będzie jednoznaczne. Słowo, gest zapraszają do analizy, do rozumienia, jednak do niego potrzebny jest kontekst, który z kolei w dużej mierze pozostaje kwestią selekcji i interpretacji. Według Borowego takie ujęcie tłumaczy też głębiej dedykację „pamięci T. B.”, to jest Tadeusza Bobrowskiego, choć badacz zastrzega przy tym, że nie chodzi tu o słońia „sprawy polskiej”, tylko o różnice w podejściu do życia, do relacji międzyludzkich. Borowy krytykuje Conrada za schematyzm i sztuczność, jednak docenia sedno – los Almayera.

Ale już w wielkim stylu Conradowskim utrzymane jest ukształtowanie losu w charakterze głównego bohatera: bo Almayer jak inni bohaterowie Conrada – jak bohaterowie tragedji Szekspirowskich – ujawnia najważniejsze, najistotniejsze rysy swojego charakteru dopiero w związku z okolicznościami, w związku z konfliktem, który mamy „na scenie”.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Tamże, s. 498.

<sup>44</sup> Tamże, s. 500.

Wacław Borowy nie pozostawił osobnego tomu szkiców poświęconych Conradowi. Niemniej przywołane analizy wskazują konsekwentne powracanie do tej tematyki. Conrad był nie tylko pisarzem popularnym w czasach współczesnych krytykowi, ale był pisarzem dla niego istotnym. Wacław Borowy podkreślał konieczność wielokrotnej lektury, wielokrotnych analiz zarówno w kontekście biograficznym, jak i w kontekście polskiego dyskursu o Conradzie. Można by określić tę lekturę jako procesualną, obejmującą nie tylko interpretację osobistą w kontekście innych już istniejących, ale uwzględniającą dynamikę interakcji wyzwalanych przez te konfrontacje jako kolejny poziom metarecepcji. Dla Borowego to nie język twórczości stał się wykładnią tożsamości, lecz artyzm, literackie rzemiosło ujawniające system wartości i sposób myślenia.

Conrad zdobył pozycję w literaturze nie tylko angielskiej, ale i światowej ze względu na wagę problemów, jakie poruszał, a te uchylają się etnocentrycznej kwalifikacji. Uniwersalne problemy, uniwersalizacja osobistego, narodowego i kulturowego doświadczenia, świadoma gra z dystansem odautorskim pojawiały się w procesie tłumaczenia kulturowych kodów odkrywanych czy niejednokrotnie dopiero rozpoznawanych w zderzeniu z czymś zupełnie innym. Conrad w interpretacyjnej linii wyznaczonej przez Borowego zyskał rangę światową nie dlatego, że był pisarzem brytyjskim czy polskim szlachcicem z Kresów. Badacz wskazywał na znaczenie polskości w twórczości



Conrada, jednak postrzeganej i wyrażanej w sposób odmienny od utrwalonego paradygmatu, niejako tłumaczonej na inny kod, dlatego też nowe odczytanie Conrada jest szansą odczytania na nowo wartości tego, co kryje się pod pojęciem polskości. Być może z tego względu Borowy prowadził seminaria conradystyczne w okupowanej Warszawie, pod ruinami dotychczasowych wzorców, w nierycerskim czasie. Proponowana przez niego procesualna, wzajemna i metarecepcyjna lektura dzieł Conrada oraz ponowne odczytanie polskiego dyskursu o Conradzie stanowią szansę nie tylko pełniejszego zrozumienia fenomenu Conrada, ale zrozumienia Polaków w ich wyborach, decyzjach, sympatiach.

## O wpływach i zależnościach ...

### Wacława Borowego wpływ na recepcję i krytykę polskich przekładów Josepha Conrada<sup>1</sup>

Gdy 10 maja 1950 roku Wacław Borowy wygłosił swój referat na temat teoretyków przekładu w cyklu odczytów zorganizowanych przez PEN Club, zapewne nie przypuszczał, że przykłady, jakimi ilustrował tezy Aleksandra Tytlera, zawarte w jego *Szkicu o zasadach tłumaczenia* (*Essay on the Principles of Translation*, 1791), będą miały tak dalekosiężne skutki dla rozwoju krytyki przekładów Josepha Conrada w Polsce. Dzieło Tytlera uważane jest tradycyjnie za pierwsze w pełni teoretyczne studium poświęcone przekładowi, a Borowy w swej rozprawie analizuje szczegółowo różnorodne implikacje, jakie niosą ze sobą trzy zasadnicze tezy sformułowane przez szkockiego badacza i tłumacza, egzemplifikując je odwołaniami między innymi do polskich przekładów utworów Josepha Conrada.

<sup>1</sup> Artykuł rozwija tezy postawione w podrozdziale *Krytycy a przekłady utworów Conrada i ich seryjność*, zamieszczonym w studium *Marlow pod polską banderą. Tetralogia Josepha Conrada w przekładach z lat 1904–2004* E. Kujawskiej-Lis (Olsztyn 2011, s. 61–71).

Zanim studium *Dawni teoretycy przekładu* pojawiło się drukiem<sup>2</sup>, recenzje polskich wersji utworów Conrada miały często charakter subiektywny i impresyjny ze względu na to, że oryginałów nie porównywano z tłumaczeniami i opierano się na wrażeniach, jakie wywoływał przekład w zakresie „literackości”, a więc stosowania literackiej polszczyzny. O przekładach zwykle pisano jak o utworach autonomicznych, nie poświęcając uwagi ich wtórnej genezie i nie badając, czy i jakie przesunięcia semantyczne i stylistyczne różnią utwór oryginalny i jego polską wersję językową. Chlubnym wyjątkiem były prace Władysława Tarnawskiego (np. recenzja *Zwycięstwa* z 1927 roku<sup>3</sup>) czy Witolda Chwalewika (np. recenzja *Lorda Jima* z 1933 roku<sup>4</sup>). Tarnawski w swym omówieniu odwołuje się do maestrii językowej Conrada oraz dostrzega niedociągnięcia Anieli Zagórskiej jako tłumaczki w takich aspektach, jak zastracenie kolokwialności, zwłaszcza w dialogach, utratę onomatopieczności wyrazów czy zredukowanie efektu wulgaryzmów, co implikuje analizę porównawczą z teks-

<sup>2</sup> W. Borowy, *Dawni teoretycy tłumaczeń*, [w:] tegoż, *Studia i rozprawy*, t. 2, Wrocław 1952, s. 7–30; W. Borowy, *Dawni teoretycy tłumaczeń*, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 23–40.

<sup>3</sup> W. Tarnawski, „Zwycięstwo” Conrada po polsku, „Kurjer Poznański” 1927, nr 518.

<sup>4</sup> W. Chwalewik, *Literatura angielska i anglo-amerykańska* [recenzja *Lorda Jima*], „Rocznik Literacki” 1933 [pismo ukazało się w 1934 r.], s. 137–141.

tem wyjściowym. Chwalewik taką analizę przeprowadza otwarcie, wskazując z jednej strony na błędy popełnione przez Zagórską, z drugiej chwając kompletność tekstu jej przekładu w porównaniu z oryginałem, jak i przekładem wcześniejszym Emilii Węslawskiej z roku 1904. Pojawiały się także okazjonalnie pojedyncze recenzje wskazujące, że tekst przekładu porównano z tekstem oryginału pod względem kompletności. Ilustrować to może omówienie pierwszego znanego polskiego przekładu utworu Conrada zatytułowanego *Wygnaniec z wysp*. Tłumaczenie to ukazało się pod kryptonimem M. G. w warszawskim „Tygodniku Mód i Powieści” w roku 1897, a jego autorką była Maria Gąsiorowska, o której pracy Jan Dürr, jeden z pierwszych krytyków polskich przekładów Conrada, pisał:

Autor przekładu językiem angielskim władał biegle. Tekst tłumaczył umiejętnie, trafnie i swobodnie, mając duży zapas słów na oddanie kolorytu lokalnego powieści [...]. Przekład jest wierny, choć tłumacz nie starał się o dosłowność ścisłą przekładu, lecz przede wszystkim o poprawność literacką stylu polskiego. Nieznaczne zmiany (w części I–III) wynikają z pobudek artystycznych i zmierzają do zwiększenia efektu. W tomie drugim (od cz. III, r. IV) wprowadzono znaczne skróty i obcięto boleśnie całe nieraz ustępy.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> J. Dürr, *Józef Conrad na drodze do Polski*, „Ruch Literacki” 1932, nr 8, s. 238.

Tego typu omówienia, wskazujące na aspekty pozytywne i negatywne przekładów poprzez ich konfrontację, choćby tylko pobieżną, z oryginałami, należały jednak do wyjątków. Generalnie recenzenci gremialnie zachwycali się jakością pracy znanych i uznanych tłumaczy czy literatów przekładających utwory Conrada i już sam fakt posiadania znanego nazwiska w literackim świecie gwarantować miał wysoką jakość tłumaczeń. Typowym przykładem jest recenzja tomów *Sześć opowieści* i *Między lądem a morzem* pióra Marii Dąbrowskiej:

Ukazały się więc jedenasty i trzynasty tom pism Conrada w polskim tłumaczeniu. [...] Oryginałów nie mam w ręku, nie mogę więc pisać o wartości przekładów. [...] Na razie wolno zasygnalizować, że nazwiska tłumaczy mówią dużo i dobrze. Świetne pióro J. Lemańskiego, pietyzm i niezrównana sumiennosc Anieli Zagórskiej, głębokie znawstwo Conrada, jakim odznacza się Wilam Horzycy, zdają się poręczać, że tłumaczenia stoją na wysokości oryginału. Pozostali tłumacze: Rychliński, Piwiński i Pułjanowski, stoją, jak przypuszczam, również na poziomie solidności. Czyta się ich na ogół bez przykrego poczucia, że tu i ówdzie tłumacz chybił, że autor chciał inaczej lub co innego powiedzieć.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> M. Dąbrowska, *Nowe przekłady Conrada* [1924], [w:] *taż, Szkice o Conradzie*, Warszawa 1959, s. 27.

Szczególnie chwaleni za swą pracę byli Jan Lemański, twórca pierwszego przekładu *Murzyna z załogi „Narcyza”*, oraz Aniela Zagórska, która przybliżyła polskim czytelnikom wiele utworów Conrada, co zilustrować może inna recenzja Dąbrowskiej:

Niestety, nie mam oryginałów tych powieści, więc o tłumaczeniu nic prawie powiedzieć nie mogę prócz tego, że się to odczuwa jako piękne. Tłumaczenie *Fantazji Almayera* przez panią Anielę Zagórską tchnie dyskrecją i wdziękiem intymnej piękności. Tłumaczenie *Murzyna z załogi Narcyza* dokonane przez Jana Lemańskiego iskrzy się pięknnością mowy bogatej, strojnej i pysznej. W obu przypadkach przy znakomitej polszczyźnie zachowano przecież tajemniczy zapach egzotyizmu, który w każdym dobrem tłumaczeniu owiewa subtelną perfumą obcości dźwięki mowy rodzinnej tłumacza. Zachowano też – jakby powiedzieć – melodię stylu Conrada, na ile pamiętam ją z rzeczy, które czytałam po angielsku.<sup>7</sup>

O Lemańskim pisano wręcz, że swoim przekładem pomnik wystawił Conradowi<sup>8</sup>, o Zagórskiej, że po „Boyu-Żeleńskim jest to dziś bezsprzecznie najlepsza tłumaczka

<sup>7</sup> M. Dąbrowska, *Wśród książek: Joseph Conrad – „Fantazja Almajera” i „Murzyn z załogi Narcyza”*, „Bluszcz” 1923, nr 35, s. 310.

<sup>8</sup> P. Grzegorzcyk, *Joseph Conrad w Polsce. Materjały Bibliograficzne*, „Ruch Literacki” 1932, nr 8, s. 255.

naszej prozy”<sup>9</sup>, a o jej przekładach wielokrotnie, że są doskonałe. Choć okazjonalnie dawały się słyszeć głosy bardziej zrównoważone i krytyczne, to wciąż obracały się one głównie w sferze impresji niepopartych materiałem tekstowym, przykładowo:

Polskie tłumaczenie *Fantazji Almayera* jest bardziej udane, niż przekład *Murzyna z załogi Narcyza*. Ten ostatni przekład zawiera błędy językowe, nie mówiąc już o tem, że mało posiada plastyki i nie pobudza wyobraźni. Natomiast tłumaczenie *Fantazji Almayera*, dokonane przez Anielę Zagórską, dobrze oddaje zarówno opisy, jak i nastroje bohaterów, a w odmalowaniu niektórych stanów psychicznych [...] jest wprost doskonały.<sup>10</sup>

Recenzje takie można by mnożyć. Kultywowały one zwłaszcza wizerunek Zagórskiej jako niedoścignionej tłumaczki Conrada i stawiały wyraźną cezurę między dokonaniami tłumaczy przedwojennych a tymi przekładami, które ukazywały się w wydaniach zbiorowych: w *Pismach wybranych* nakładem wydawnictwa Ignis (1922–1925) oraz *Pismach zbiorowych* nakładem Domu Książki Polskiej (1928–1939). O ile o pierwszych przekładach (*Lord Jim*

<sup>9</sup> K. Czachowski, *Powieść o wzniosłym człowieku*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 35, s. 682.

<sup>10</sup> K. Górski, „*Fantazja Almayera*” (*Powieść Josepha Conrada*), „Gazeta Administracji i Policji Państwowej” 1924, nr 24, s. 500.

Emilii Węśławskiej, 1904; *Tajny agent* Marii Gąsiorowskiej, 1908; *Banita* Wili Zyndram-Kościałkowskiej, 1913; *Prowokator* Felicji Nossig, 1920; *Los* Barbary Beaupré, 1921–1922) pisano, że były „niedołężne, niewierne, niekompletne”, tyle o tłumaczeniach dokonywanych przez Zagórską, że godne są Conrada pod względem „integralności tekstu, wierności rzeczowej i staranności”<sup>11</sup>. Uwagi te nie były jednak poparte materiałem analitycznym. W zasadzie w odniesieniu do większości takich recenzji nie można mówić o krytyce przekładu we współczesnym rozumieniu.

Podjęcie Borowego do rozbioru tłumaczeń dzieł literackich wyróżniał znaczny pragmatyzm w porównaniu z pracami wcześniejszych recenzentów przekładów utworów Conrada. Badacz w mniejszym stopniu opierał się na wrażeniach i emocjach. W przywołanym tu studium skupiał się na egzemplifikacji tez Tytlera na podstawie przykładów polskich, a to wymagało podejścia systemowego, analitycznego i komparatystycznego. Dzięki temu opracowanie zaowocowało wnioskami wykazującymi niesłuszność wielu wcześniejszych poglądów na temat doskonałości przekładów utworów Conrada i zapoczątkowało nową jakość w ocenie dokonań tłumaczy. Borowy, omawiając pierwszą zasadę Tytlera, traktującą o tym, że przekład powinien dawać zupełną transkrypcję treści

<sup>11</sup> L. Piwiński, *Przekłady i studia z literatur obcych [recenzja „Fantazji Almayera”]*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 18, s. 413–414.



dzieła oryginalnego, zwrócił szczególną uwagę na to, że oprócz kompletności tekstu tłumaczonego w relacji do oryginału odnosi się ona do błędów rzeczowych wynikających z niedoskonałej znajomości języka oryginału bądź tematu poruszanego w dziele literackim. Przywołał przy tym potknięcia językowe i językowo-rzeczowe w tłumaczeniach Zagórskiej, Horzycy i Wyrzykowskiego<sup>12</sup>. Metoda opierająca się na szczegółowej analizie znaczenia sformułowań oryginalnych i zastosowanych w przekładach odpowiedników nie pozostawiała wątpliwości, że jakość przekładów nie była tak doskonała, jak twierdzono wcześniej. Borowy, choć z wielkim taktem – „Czasem i dobrym tłumaczom takie potknięcie językowe albo językowo-rzeczowe się zdarzy”<sup>13</sup> – i ogromnym poczuciem humoru obnażył luki w warsztacie tłumaczy Conrada związane z ich wiedzą językową. Podkreślał także, jak ważna jest znajomość tematyki zarówno dla realizacji postulatów Tytlera, jak i dla jakości przekładów. Powoływał się przy tym między innymi na kuzynkę twórcy *Lorda Jima*, stawiając ją za przykład tłumacza, który niezwykle rzetelnie podchodzi do swej pracy: „Wiadomo, ile troski włożyła Aniela Zagórska w przestudiowanie terminologii żeglarskiej przy tłumaczeniu morskich powieści Conrada”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Por. W. Borowy, *Dawni teoretycy tłumaczeń*, s. 12–14.

<sup>13</sup> Tamże, s. 13.      <sup>14</sup> Tamże, s. 14.

Uwagi Borowego zapoczątkowały prawdziwą lawinę tekstów nawiązujących do jakości pracy tłumaczy. Wskazanie rys na nieskazitelnym dotąd wizerunku uznanych postaci ze świata przekładu literackiego sprawiło, że kolejni recenzenci bardziej krytycznie spojrzeli na produkcję translatorską. Praca Borowego wyznaczyła pewien standard wymagający rzeczowej analizy komparatystycznej. Nie wszyscy zachowywali jednak zdystansowany stosunek do omawianych przekładów, typowy dla Borowego. Przykładem może być recenzja *Smugi cienia* przełożonej przez Jadwigę Kornilłowiczową:

[...] niedołęstwo przekładu i niechlujstwo redakcji łączą się w jedną żalospną całość. W powodzi nieporozumień, gaff lingwistycznych, opuszczeń pojedynczych zdań i całych fragmentów, niedostatecznej znajomości realiów – ginie piękny koloryt, styl i Conradowska znajomość opisywanego środowiska.<sup>15</sup>

Jerzy Herbst bezlitośnie obnaża rozliczne błędy tłumaczki, ogranicza się jednak do zestawienia wyrażeń oryginalnych, ich znaczenia w języku polskim i błędnego tłumaczenia. Tylko w jednym przypadku analizuje wpływ, jaki błąd przekładowy ma na świat przedstawiony utworu:

<sup>15</sup> J. Herbst, *Smuga cienia?*, „Trybuna Literacka” 1958, nr 25, s. 3.

„At seven bells in the forenoon”, tj. „godzinę jedenastą trzydzieści”, przetłumaczono po prostu jako „wybicie godziny siódmej rano”, przedłużając tym samym krótką agonię umierającego kapitana o prawie pięć godzin.<sup>16</sup>

O ile jednak Borowy traktuje pomyłki translatorskie jako naganne, jednocześnie odnosząc się do tłumaczy z szacunkiem, i w miarę możliwości równowazy oceny negatywne pozytywnymi, podejście Herbsta cechuje wyłącznie jadowita krytyka. Dla porównania: omawiając błędy w przekładzie Wilama Horzycy, Borowy krytykę łączy z błyskotliwym komentarzem:

W noweli Conrada *Bestia* [...] czytamy: „O, odpowiedziała z właściwym sobie, głębokim końskim śmiechem”. W rzeczywistości śmiech był nie „koński”, ale ochryply (*hoarse*). Wymawia się to co prawda tak samo jak *horse* (= koń), ale lepsza znajomość języka byłaby tłumacza ostrzegła, że w tym wypadku wyraz *horse* (koń) nie mógł być użyty przymiotnikowo. Ostrzegłaby go była także... lepsza znajomość konia. Niestety, nie pamiętał nawet o znanym *dictum*, które śmiech koński przedstawia jako możliwy do osiągnięcia chyba przez nadmiar absurdu.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> W. Borowy, *Dawni teoretycy tłumaczeń*, s. 12–13.

Choć zapewne cel Herbst jest podobny (wykazanie szkodliwości nieodpowiednich kompetencji tłumacza dla tekstu docelowego), to styl, w jakim sformułowana jest recenzja, sugeruje personalny atak, np. „Liczne żalodne gaffy lingwistyczne dopełniają dzieła spaczenia utworu Conrada”, „Brak znajomości idiomów i homonimów powoduje powstanie uroczych zdań w rodzaju ...”<sup>18</sup>, a nie rzeczową analizę i ocenę przekładu, uwzględniającą zarówno jego aspekty pozytywne, jak i negatywne. Droga, jaką wyznaczył Borowy, ilustrując zagadnienia teoretyczne materiałem tekstowym, podążyli chętnie krytycy, którzy skupili się wyłącznie na negatywnej ocenie przekładów i doszukiwaniu się w nich niepoprawności.

Zwrócenie przez Borowego szczególnej uwagi na zna-  
czenie kompetencji tłumacza tekstów literackich w zakre-  
sie znajomości poruszanego w utworze tematu i opisywa-  
nych realiów dla jakości przetłumaczonego dzieła znalazło  
swoje odbicie w licznych uwagach odnoszących się do ter-  
minologii morskiej w polskich wersjach utworów Con-  
rada. Naturalnie trudno wykazać bezpośrednią korelację  
między studium Borowego a publikacjami omawiającymi  
przekłady, niemniej jednak terminologia fachowa była ob-  
szarem językowym, który wzbudzał najwięcej kontrower-  
sji w latach sześćdziesiątych XX wieku. Aktywny na tym  
polu był Szymon Milewski, recenzujący między innymi

<sup>18</sup> J. Herbst, *Smuga cienia*, s. 3.

nowy przekład *Murzyna z załogi „Narcyza”*<sup>19</sup> oraz *Korsarza*<sup>20</sup>. Przeprowadzał wnikliwą analizę niepoprawności terminologicznych po zestawieniu fragmentów oryginału i tłumaczenia bądź tłumaczenia wcześniejszego ze współczesnym. Ton jego recenzji był stanowczo mniej napastliwy niż Herbsta, bardziej zbliżony do wyważonych sformułowań Borowego. Milewski zwykle pozostawiał ocenę czytelnikom, choć nie krył, jaki ma stosunek do jakości współczesnych przekładów:

A jak tym razem Państwowy Instytut Wydawniczy zaprezentował w przekładzie polskim ów umiłowany przez Conrada język ludzi morza? Niech czytelnicy osądzą, jeśli jeszcze tego nie zrobili. [...] Jednym słowem: z terminologią morską nie jest tu tak, jak być powinno. Przez niedbalstwo i indolencję cierpi na tym również i duch naszego marynarskiego języka.<sup>21</sup>

O tym, że sprawa niepoprawności terminologicznej, szczególnie w najnowszych przekładach utworów Conrada, jest zenująca, pisał szeroko Zygmunt Brocki. Językoznawca usprawiedliwiał potknięcia pierwszych tłumaczy, zwłaszcza Zagórskiej, w tej dziedzinie, wskazując, że gdy

<sup>19</sup> S. Milewski, *Skąd ten wokabularz?*, „Tygodnik Morski” 1964, nr 31, s. 7.

<sup>20</sup> S. Milewski, *O korsarzu pod piracką flagą*, „Tygodnik Morski” 1964, nr 13, s. 7. <sup>21</sup> Tamże.

przekładali utwory Conrada, terminologia morska nie była jeszcze w języku polskim całkowicie uporządkowana. Uważał jednak, że poziom przekładów, które ukazywały się od połowy XX wieku, był pod względem fachowości żargonu nie do przyjęcia<sup>22</sup>. Autorzy tych recenzji postulowali gruntowną poprawę funkcjonujących już tekstów pod względem terminologicznym, czemu z pewnością w pełni przyklasnąłby Borowy, dbając zarówno o pietyzm językowy, jak i realizację założeń Tytlera. Polski badacz za wzór podawał tych tłumaczy, którzy dążyli do tego, aby pod każdym względem tekst docelowy zgodny był z treścią oryginału:

Julian Brona [...] znalazłszy w tekście jakiś obcy sobie szczegół z zakresu budownictwa drzewnego, nie poprzestał na słownikowym wyjaśnieniu, ale poszedł na pobliską budowę, żeby rzecz na własne oczy zobaczyć i od cieśli się dowiedzieć, jak ją po polsku nazywają. Podobnie u muzycki informował się o wyrażeniach muzycznych. Oto postawa nowoczesnego tłumacza, realizującego nieświadomie postulat Tytlera.<sup>23</sup>

Ponieważ nie wszyscy polscy tłumacze brali sobie do serca uwagi Borowego dotyczące kompetencji przekła-

<sup>22</sup> Z. Brocki, *Po conradowskiej rocznicy*, „Dziennik Bałtycki” 1964, nr 188, s. 3–4.

<sup>23</sup> W. Borowy, *Dawni teoretycy tłumaczeń*, s. 14.

dowych, braki te natychmiast wychwytywane były przez recenzentów tłumaczeń. Tadeusz Filip pisał, że „Czytanie tych [dostępnych] przekładów nastrocza każdemu czytelnikowi, a zwłaszcza polskiemu marynarzowi, ustawiczne trudności i powody do irytacji”<sup>24</sup>. Podnoszone postulaty korektury przekładów pod względem terminologicznym zostały uwzględnione dopiero w edycji pod redakcją Zdzisława Najdera (PIW, 1972–1974), której konsultantem został kapitan żeglugi wielkiej Józef Miłobędzki. Wypowiadał się on wielokrotnie na temat terminologii morskiej w przekładach Conrada i opisał swoją pracę korektorską<sup>25</sup>. Choć i w tej edycji dzieł Conrada znaleźć można pewne uchybienia terminologiczne, to w ocenie globalnej jest ona zgodna z ideami Tytlera i Borowego pod względem analogicznego poziomu fachowości tekstów wyjściowych i docelowych.

Przejrzenie i korektę istniejących przekładów utworów Conrada, nie tylko pod względem terminologicznym, ale przede wszystkim stylistycznym, postulowała także Dąbrowska w artykule upamiętniającym stulecie urodzin pisarza:

Wypadałoby skontrolować wszystkie dawne przekłady, bo choć jest wiele dobrych, jedynie chyba przekłady

<sup>24</sup> T. Filip, *Polskie przekłady utworów Conrada*, „Za i przeciw” 1958, nr 9, s. 18.

<sup>25</sup> Zob. J. Miłobędzki, *Kilka wyznań korektora*, [w:] *Wokół tłumaczeń Conrada*, Gdańsk 1977, s. 22–24.

Anieli Zagórskiej można uważać za nienaganne, stanowiące nie tylko przyswojenie Conrada polszczyźnie, ale i cenny wkład w nasze piśmiennictwo piękne. Niektóre przekłady trzeba zrobić na nowo. Na przykład *Nostromo*, ta jedyna w swoim rodzaju pozycja w twórczości Conrada, przełożona została swego czasu przez zasłużonego skądinąd Stanisława Wyrzykowskiego mało wiernie i niemożliwym dla Conrada, pretensjonalnym językiem tzw. młodopolskim.<sup>26</sup>

Trudno nie dostrzec wpływu opinii Borowego na postulaty Dąbrowskiej. Drugą zasadę dobrego przekładu według Tytlera, mówiącą o tym, że styl i cały sposób pisania powinien w przekładzie mieć ten sam charakter, co w oryginale, Borowy ilustruje niezachowaniem inwariancji stylu właśnie w przekładzie *Nostromo* dokonany przez Wyrzykowskiego. Zwraca zwłaszcza uwagę na sztuczności młodopolskie, którymi Wyrzykowski wypełnił ten przekład<sup>27</sup>. Do tłumaczenia *Nostromo* wyjątkowo krytycznie Dąbrowska odniosła się w przypisie do artykułu z roku 1929, jaki pojawił się w przedruku z roku 1959:

Do zalet, wynoszących dzieło Conrada na niedościgłe wyżyny, zaliczyć trzeba przede wszystkim jego język,

<sup>26</sup> M. Dąbrowska, 1857–1957 [1957], [w:] *taż, Szkice o Conradzie*, s. 118.

<sup>27</sup> W. Borowy, *Dawni teoretycy tłumaczeń*, s. 20.



wspaniale muzyczny, a nadto tak dokładnie i szczerze „przylegający do treści”, że po nim każdy styl pisarski zdaje się wodnisty i gadatliwy [przypis dolny: „Mowa o oryginale. Przekład St. Wyrzykowskiego nastęrcza wiele zastrzeżeń”].<sup>28</sup>

Ponieważ w oryginalnej wersji tekstu *Prawdziwa rzeczywistość Conrada* przypisu tego nie ma<sup>29</sup>, zakładać można, że autorka dokonała uściślenia i rozróżnienia języka oryginału i przekładu znacznie później. Być może inspirację stanowiły jej własne przemyślenia. Po latach, na podstawie swej pracy przekładowej oraz jej ocen, Dąbrowska doszła do wniosku, że:

Pisarz-artysta o jako tako ukształtowanej osobowości nada zawsze przekładowi jakieś własne piętno. Dlatego nie uważam pisarzy-artystów za najlepszych tłumaczy, choć ich przekłady mogą niekiedy przysporzyć blasku rodzimej literaturze.<sup>30</sup>

Być może czytając tłumaczenie Wyrzykowskiego i znając oryginał, dostrzegala, jak duży wpływ na tekst

<sup>28</sup> M. Dąbrowska, *Prawdziwa rzeczywistość Conrada* [1929], [w:] *taż, Szkice o Conradzie*, s. 58.

<sup>29</sup> Por. M. Dąbrowska, *Prawdziwa rzeczywistość Conrada*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 24, s. 3–4.

<sup>30</sup> M. Dąbrowska, *Parę myśli o pracy przekładowej*, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, s. 199.

docelowy miał styl przekładającego. Jest jednak wielce prawdopodobne, że zarówno przypis, jak i komentarze o młodopolskich naleciałościach Wyrzykowskiego to echa pracy Borowego, który jako jeden z pierwszych otwarcie krytykował nieprzystawalność polskich wersji do języka, jakim posługiwał się Conrad. Wcześniej Dąbrowska nie zauważała pretensjonalności języka Lemańskiego w *Murzynie z załogi „Narcyza”*, swobodnie operującego młodopolskimi wyrażeniami. Typowym przykładem jest stosowanie zdrobniałych i rubasznych form rzeczowników i przymiotników, wyrażających stosunek emocjonalny mówiącego, zamiast form najczęściej neutralnych<sup>31</sup>: „blanket” [koc] (s. 23) – „kołdrzyna” (s. 40), „everlasting children” [dzieci] (s. 25) – „wiekuista dzia twa morza” (s. 42), „child” [dziecko] (s. 26) – „dzieciuch” (s. 43), „every insignificant turn” [w każdym mało znaczącym momencie] (s. 43) – „w ka ż d z i u t k i e j chwili” (s. 62), „rotten ship” [statek] (s. 76) – „zapowietrzona statczysko” (s. 98), „The *Narcissus* came gently into her berth” [miejsce postoju] (s. 165) – „Narcyz zajął uległe swoje ł o ż y s k o” (s. 203), „paddle-wheels” [kół] (s. 27) – „kolisk łopatowych” (s. 44)<sup>32</sup>. Przekład ten,

<sup>31</sup> Przykłady pochodzą z następujących wydań: J. Conrad Korzeniowski, *Murzyn z załogi Narcyza. Opowiadanie o kasztelu*, przeł. J. Lemański, Warszawa 1923; J. Conrad, *The Nigger of the „Narcissus” Typhoon*, Amy Foster, Falk, Tomorrow, London 1950.

<sup>32</sup> Przykłady te oraz kolejne, które pojawiają się w dalszej części studium, omawiam bardziej szczegółowo w pracy *O wpływie literatury*

obfitujący w tego typu sztuczności, nie doczekał się słów krytyki ze strony pisarki. Nie ulega zatem wątpliwości, że na ocenę *Nostromo* Wyrzykowskiego bardziej lub mniej bezpośrednio wpływ miały uwagi Borowego. Trudno zakładać, że Dąbrowska studium badacza nie знаła, tym bardziej że jej artykuł ukazał się w tym samym tomie *O sztuce tłumaczenia* (1955), co przedruk pracy Borowego.

Nie jest zatem zbiegiem okoliczności fakt, że Dąbrowska wnikliwszą uwagę zaczęła zwracać na jakość tłumaczeń dopiero w latach sześćdziesiątych, zatem już po ukazaniu się tomu *Studia i rozprawy* Borowego<sup>33</sup>. Pisarka, występując w roli krytyka przekładu, szczególnie surowo oceniła poziom tłumaczenia powieści *Oczekiwanie* (*Suspense*), dokonanego przez Jerzego Bogdana Rychlińskiego. Recenzja jest typowym przykładem krytyki korekcyjnej. Autorka podaje przykłady nieodpowiednio przetłumaczonych wyrażen i zdań, opatrując je nieprecyzyjnymi określeniami: „kulawe zdanie”, „dziwoląg” i proponując swoje wersje. Ostrze krytyki kieruje między innymi przeciwko polszczyźnie, nazwanej przez nią eklektyzmem stylistycznym, „mieszającym bezradnie co najmniej trzy epoki

*rodzimej na przekład. Kilka refleksji o wczesnych przekładach utworów Josepha Conrada na język polski, która ukazała się w serii „Przekład – Język – Kultura” pod redakcją R. Lewickiego, Lublin 2015, s. 163–181.*

<sup>33</sup> W tomie tym, obok omawianego studium, znalazły się także analizy polskich przekładów Szekspira oraz monograficzne opracowanie poświęcone przekładom Boya-Żeleńskiego.

językowe”, to jest łączącej wyrażenia archaiczne, zwroty młodopolskie i współczesne, nieadekwatne do przedstawionej w utworze epoki<sup>34</sup>. Pobrzmiwają tu ponownie echa uwag Borowego o nieprzystawalności języka Młodej Polski do stylu Conrada, a także odnoszących się do unikania w przekładzie wyrażen idiomatycznych, obcych atmosferze historycznej i lokalnej oryginału<sup>35</sup>. Dąbrowska rozszerza uwagi dotyczące idiomatyki na język jako taki, krytykując zwłaszcza zastosowanie stylizacji leksykalnej jako elementu naruszającego inwariancję stylu:

elementem tego mieszańca stylistycznego jest zastosowanie archaizacji w dialogach, chociaż u Conrada nie ma żadnej archaizacji. W dodatku tłumacz archaizuje w stylu chyba XVII wieku, gdy akcja powieści odbywa się w drugiej dekadzie wieku XIX.<sup>36</sup>

Niewątpliwie trzeba przyznać rację pisarce, że wytyka takie potknięcia translatorskie. Dodać natomiast należy, że w innych przekładach, omawianych przez nią zanim pojawiły się prace Borowego, usterki te jej nie przeszkadzały. Znowu przytoczyć można kilka przykładów z przekładu *Murzyna z załogi „Narcyza”* w wersji Lemańskiego, który wszak Dąbrowska chwaliła.

<sup>34</sup> M. Dąbrowska, *Pisane z przykrością*, „Życie Literackie” 1961, nr 10, s. 3.      <sup>35</sup> W. Borowy, *Dawni teoretycy tłumaczeń*, s. 16.

<sup>36</sup> M. Dąbrowska, *Pisane z przykrością*, s. 3.

Na młodopolską liryzację języka w przekładzie Lemańskiego wpływają rzeczowniki, takie jak: „nieboskłon” (s. 107), „pędząc po niebieskiej roztoczy” (s. 125), „na tle perłowej jaśni” (s. 107), metafory, zwłaszcza wykorzystujące elementy słowotwórstwa: „biały naki p fal” (s. 87), „Migotały tanecznie po ugrzywienu fal” (s. 108), „Bel-fast zatopił się w okrągłookiej zadumie” (s. 163), czy liczne inwersje „parzyła jamę ust łakomą” (s. 106). Często poetyckie opisy są na granicy śmieszności, na przykład: „wyzywającym gestem odkąsił kawalek” (s. 186). Jednocześnie Lemański swobodnie wprowadza wyrażenia archaizujące i książkowe, jak „atoli”: „Atoli Sigleton był tylko synem czasu” (s. 41), „snać”: „myśląc snąć, że już tonie” (s. 89), „skroś”: „skroś milowe przestrzenie rozkołysanych wód” (s. 97), przestarzały przyimek „gwoli”: „rozwieszali ją, gwoli wyschnięcia” (s. 172), czy archaizujące liczebniki zbiorowe samowtór i samotrzeć: „powlokła się „samowtór” i „samotrzeć” do izby kasztelu” (s. 156). Jeśli zatem razily Dąbrowską u Rychlińskiego przestarzałe czasowniki „suponować”, „tuszyć”, „imagineować sobie”, „konsyderować” czy młodopolskie rzeczowniki „pustać”, „gładź”, „dzwierze”<sup>37</sup>, to źródeł jej irytacji doszukiwać się można w optyce, jaką wyznaczały analizy Borowego.

Niewątpliwie jednak prace Borowego największy wpływ miały na wybitnego znawcę twórczości Conrada, redaktora *Dziela* tego pisarza, które ukazywały się w latach

<sup>37</sup> Tamże.

1972–1974 nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego, Zdzisława Najdera. Choć Borowy nie poświęcił osobnego studium pracom Zagórskiej, to jednak w swym opracowaniu przywołującym dawnych teoretyków przekładu poświęcił jej sporo uwagi. Analizując zasadę Tytlera dotyczącą inwariancji stylu, badacz nie pochwała stosowania przez Zagórską wyrazów potocznych obcego pochodzenia w celu „oddania filtrowanej naturalności Conrada”<sup>38</sup>. Postuluje używanie wyrazów o polskiej etymologii. Nawiązując do zasady trzeciej – osiągnięcia w przekładzie swobody naturalnej kompozycji – wskazuje na te aspekty przekładów Zagórskiej, które brzmią najbardziej naturalnie, i te, które naturalności nie osiągnęły. Najwyżej ceni zatem u niej „ustępy literacko-nastrojowe”, a w dalszej kolejności „ustępy psychologiczne”. Negatywnie ocenia fragmenty czysto narracyjne i dialogi, w których często pojawiają się literackie wyrażenia oraz imiesłowy, a więc formy leksykalne, jakimi „w żywej mowie posługujemy się tak oszczędnie”<sup>39</sup>. Według Borowego zmiana języka kolokwialnego, cechującego prozę Conrada w partiach dialogowych, na zbyt literacki jest największym problemem przekładów, w których narratorem jest Marlow; co za tym idzie, najlepszymi tekstami Zagórskiej są te, w których postać ta nie występuje<sup>40</sup>. Funkcją Marlowa jest uprawdopodobnienie wydarzeń, nadanie utworom

<sup>38</sup> W. Borowy, *Dawni teoretycy tłumaczeń*, s. 20.

<sup>39</sup> Tamże, s. 29.      <sup>40</sup> Tamże, s. 30.

gawędziarskiego charakteru, który w zbyt literackich ustępach zostaje utracony.

Najder w swoim najobszerniejszym opracowaniu na temat przekładów utworów autora *Jądra ciemności* zatytułowanym *Conrad w przekładach Anieli Zagórskiej* z roku 1975<sup>41</sup> rozwija tezy zawarte w *Nocie wydawniczej do Dzieł zebranych* pod jego redakcją<sup>42</sup>, a za punkt wyjścia uznaje ocenę dokonaną właśnie przez Borowego, którego był uczniem<sup>43</sup>. Nie tylko cytuje prace swego profesora, ale przede wszystkim analizuje przekłady Zagórskiej, podążając wytyczoną przez niego ścieżką. Szczegółowo omawia błędy semantyczne i rzeczowe na podstawie analizy komparatystycznej, zwraca szczególną uwagę na niezachowanie inwariancji stylu wynikające z pomijania stylizacji językowej wypowiedzi bohaterów bądź przesunięć w kierunku języka bardziej formalnego czy literackiego w dialogach. Podkreśla, że styl Conrada jest „inny, mniej literacki, bardziej potoczny, o wiele mniej abstrakcyjny. Zagórska wyniosła styl Conrada na wysoki szczebel uduchowienia, co najwyraźniej widać w dialogach”<sup>44</sup>. Niezwykle szczegółowe

<sup>41</sup> Z. Najder, *Conrad w przekładach Anieli Zagórskiej*, [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, red. S. Pollak, Wrocław 1975, s. 197–210.

<sup>42</sup> Por. Z. Najder, *Wstęp, Nota Wydawnicza*, [w:] J. Conrad, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1972, s. 5–29, zwłaszcza s. 24–29.

<sup>43</sup> Z. Najder, *Conrad w przekładach Anieli Zagórskiej*, s. 199.

<sup>44</sup> Tamże, s. 206.

studium Najdera, wskazujące, jak znacząco różni się Conrad oryginalny od Conrada Zagórskiej, może być uznane za doskonale rozwinięcie wątków poruszonych przez Borowego w studium o Tytlerze. W pracy Najdera widoczne są: jego dogłębna wiedza na temat twórczości Conrada, znajomość przekładów oraz podwaliny teoretyczno-krytyczne, jakie położył Borowy w swych pracach poświęconych przekładom. Teksty te są skarbnicą, z której czerpał nie tylko Najder, ale także późniejsi krytycy tłumaczeń.

Idee Borowego wciąż pozostają żywe, inspirują badaczy przekładów Conrada, którzy nadal powołują się na uwagi ze studium *Dawni teoretycy tłumaczeń*<sup>45</sup>. Współczesne przekłady, na przykład *Lord Jim* w wersji Michała Kłobukowskiego, chwalone są za swobodę językową, naturalność, operowanie „pojęciami obecnymi w świadomości współczesnego czytelnika polskiego”, a przede wszystkim uwolnienie ich od poetyckości cechującej tekst Zagórskiej<sup>46</sup>. Wśród zalet tego przekładu w porównaniu z wersją Zagórskiej wymienia się: dobór szyku wyrazów typowego dla języka mówionego przy zachowaniu skomplikowanej składni, rezygnację z archaicznie brzmiącego polskiego czasu zaprzeszłego, substytucję wyrażen anachronicznych ekwiwalentami współczesnymi, stosowanie

<sup>45</sup> Zob. A. Adamowicz-Pośpiech, *Lord Jim. Interpretacje*, Kraków 2007, s. 164–165.

<sup>46</sup> S. Zabierowski, „*Lord Jim*” po raz trzeci, „*Tytuł*” 2000, nr 3, s. 213–214.



współczesnych zwrotów potocznych i idiomów, przywrócenie stylizacji i indywidualizacji języka bohaterów, eliminację błędów w terminologii fachowej oraz wynikających z niezrozumienia tekstu<sup>47</sup>. Pobrzmiwają tu echa wszystkich postulatów Tytlera (dotykamy kwestii kompletności tekstu przekładu i wierności semantycznej, jego naturalności w dużym stopniu suponującej udomowienie oraz inwariancji stylu), jak również ewaluacja prac Zagórskiej dokonana przez Borowego. Utrwalone w polskiej krytyce przekładu przekonanie o naturalności i bezpośredniości stylu Conrada oraz młodopolskim nalocie literackim przekładu Zagórskiej to zasługa Borowego. To dzięki jego spostrzeżeniom i sposobie pisania o tłumaczeniu analizy przekładów ewoluowały od zbiorów uwag opierających się na subiektywnych wrażeniach, niepopartych rzetelną analizą komparatystyczną, po wnikliwe studia uwzględniające wtórną genezę tłumaczeń.

Wpływ studium Borowego o dawnych teoretykach przekładu, jak i inne jego monograficzne opracowania dotyczące zagadnień translatorycznych, można rozpatrywać na płaszczyźnie globalnej, odnoszącej się do krytyki przekładu, oraz szczegółowej, dotyczącej przekładów utworów Conrada. Wychwycenie zasadniczych mankamentów pierwszych przekładów dzieł tego pisarza przez Borowego,

<sup>47</sup> Zob. A. Adamowicz-Pośpiech, *Nowe oblicze „Lorda Jima”*, „Poradnik Językowy” 2002, z. 8, s. 60–65.

a następnie Najdera dzięki podwalinom teoretycznym i metodzie komparatystycznej doprowadziło do bardziej sceptycznej postawy wobec dokonań polskich tłumaczy Conrada, zwłaszcza Anieli Zagórskiej, wielokrotnie stawianej niemal na równi z czołową postacią przekładu literatury obcej w tamtym okresie – Tadeuszem Boyem-Żeleńskim. Skutkiem tego było zrewidowanie wszystkich przekładów i wprowadzenie do nich poprawek, które miały na celu wyeliminowanie błędów wskazywanych przez badaczy. Prace Borowego dały też impuls do rozważań dotyczących roli krytyka przekładu, która opierałaby się na fundamentach bardziej solidnych niż ulotne impresje. Współcześnie zadania stawiane przed krytykiem przekładu wymagają od niego gruntownej wiedzy. Krytyk przekładu powinien między innymi przeprowadzić analizę porównawczą wszystkich warstw dzieła oraz zagadnień pozatekstowych obejmujących czynniki emocjonalne, psychologiczne, społeczne czy polityczne. Oczekuje się, że „podobnie jak tłumacz prześledzi on wnikliwie poszczególne fazy analizy dzieła, od zrozumienia po interpretację tekstu, porównując przy okazji przekład z oryginałem”<sup>48</sup>. W wymiarze aksjologicznym krytyk ocenia przekład jako dzieło o wartościach artystycznych, ale nie może pominąć zagadnień związanych ze zbieżnością z semantyką i estetyką oryginału. Gdy

<sup>48</sup> M. Krysztofiak, *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*, Poznań 1996, s. 128.

dostrzega rozbieżności, podejmuje się funkcji interpretatora, wyjaśniając pominięte aspekty utworu lub takie, w których nastąpiło znaczne przesunięcie semantyczne, i tym samym przybliżając tekst oryginału czytelnikowi docelowemu, który obcuje z tekstem zdeformowanym przez tłumacza. Następuje tu multiplikacja ról od czytelnika, przez badacza zarówno dwóch języków, jak i systemów kulturowych i literatur narodowych, po interpretatora. Sposób, w jaki Waclaw Borowy dokonywał rozbiórów przekładów i analizował pracę tłumaczy, niewątpliwie przyczynił się do rozwoju badań nad przekładem w Polsce, wyznaczając standardy, które do dziś są aktualne i które często współczesnym badaczom trudno jest utrzymać.

## Bibliografia

Część pierwszą i drugą zestawienia podano w układzie chronologicznym, trzecią – w kolejności alfabetycznej.

### 1. Wybrane prace Wacława Borowego

*O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921.

*Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej*, ułożył W. Borowy, Łwów 1930, wyd. 2 ze zmianami: Londyn 1954; wyd. 3: Warszawa 1958, wyd. 4: Warszawa 1981.

*Kamienne rękawiczki i inne studia i szkice literackie*, Warszawa 1932.

*Dziś i wczoraj*, Warszawa 1934.

*O poezji polskiej w wieku XVIII*, Kraków 1948; wyd. 2: red. Z. Stefanowska, nota historycznoliteracka Z. Goliński, Warszawa 1978.

F. D. Kniaźnin, *Wybór poezji*, oprac. W. Borowy, Wrocław 1948 „Biblioteka Narodowa”, Seria I, nr 129.

*Studia i rozprawy*, przygotowali do druku T. Mikulski, S. Sandler, J. Ziomek, t. 1–2, Wrocław 1952.

*O poezji Mickiewicza*, przedmowę napisał K. Górski, t. 1–2, Lublin 1958; wyd. 2 uzupełnione: Lublin 1999.

*O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, oprac. Z. Stefanowska, konsultant naukowy S. Pigoń, Warszawa 1960.

*Studia i szkice literackie*, wybór i oprac. Z. Stefanowska, A. Paluchowski,  
t. 1–2, Warszawa 1983.

*Wspomnienia*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 1996.

## 2. O Waławie Borowym

Cieszkowski Jerzy, *Waław Borowy. Krytyk – historyk literatury – artysta*,  
Warszawa 1980.

*Waław Borowy (1890–1950). W 100-lecie urodzin i w 40-lecie śmierci*,  
red. Z. Sudolski, Warszawa 1993.

Nasiłowska Anna, *Waław Borowy i New Criticism*, „Teksty Drugie”  
2000, nr 5, s. 153–156.

Nowaczyński Piotr, *O kryteriach wartościowania literatury. Przy-  
padek Borowego*, [w:] tegoż, *Studia z literatury XX wieku*, Lublin  
2004, s. 5–36.

*Zatajony artysta. O Waławie Borowym 1890–1950*, wybór szkiców  
i wspomnień A. Biernacki, Lublin 2005, seria: „Mistrzowie”, t. 3.  
*Waław Borowy (1890–1950). Uczony humanista*, red. J. Maślanka,  
Kraków 2008. Polska Akademia Umiejętności. Komisja Historii  
Nauki. Monografie, t. 13.

Pelc Jerzy, *Waław Borowy w ostatnich latach życia*, Blok-Notes  
Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, [nr] 14 (2008),  
s. 425–439.

## 3. Bibliografia do tomu

Adamowicz-Pośpiech Agnieszka, *Joseph Conrad. Spory o biografię*,  
Katowice 2003.

Adamowicz-Pośpiech Agnieszka, *Lord Jim. Interpretacje*, Kraków 2007.  
*Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-  
Ivaničkova, Warszawa 1997.

- Błoński Jan, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967; wyd. 2 uzup. Kraków 1996.
- Brooks Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven 1995.
- Conrad a Polska, red. W. Krajka, Lublin 2011.
- Dąbrowska Maria, *Szkice o Conradzie*, Warszawa 1959; wyd. 2 uzup.: wstęp, redakcja i przypisy E. Korzeniewska, Warszawa 1974.
- Dudek Jolanta, *Granice wyobraźni, granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków 2002.
- Głowiński Michał, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
- Górski Konrad, *Literatura a prądy umysłowe. Studia i artykuły literackie*, Warszawa 1938.
- Ingarden Roman Stanisław, *Roman Witold Ingarden. Życie filozofa w okresie toruńskim (1921–1926)*, Toruń 2000
- „Komunikaty Polskiego Klubu Conradowskiego Towarzystwa Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku”: *Wokół tłumaczeń Conrada*, Gdańsk 1977.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Kniaźnin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971, seria „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. 25.
- Krysztofiak-Kaszyńska Maria, *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*, Poznań 1996.
- Kuczera-Chachulska Bernadetta, *Procent od kontemplacji. Marian Maciejewski i inne szkice o metodzie*, Warszawa 2016.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004.
- Kujawska-Lis Ewa, *Marlow pod polską banderą. Tetralogia Josepha Conrada w przekładach z lat 1904–2004*, Olsztyn 2011.
- Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Lublin 1995, seria „Religijne tradycje literatury polskiej”, t. 6.

- Nowa krytyka. Antologia*, wybór H. Krzeczkowski, wstęp i oprac. Z. Łapiński, Warszawa 1983.
- Nowaczyński Piotr, *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004.
- O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955.
- Opacki Ireneusz, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972, seria „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. 28.
- Ortwin Ostap, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. J. Czachowska, wstępem poprzedził M. Głowiński, Warszawa 1970.
- Polskie zaplecze Josepha Conrada Korzeniowskiego. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*, red. Z. Najder i J. Skolik, Lublin 2006.
- Poznawać (więc kochać!)*, red. A. Seweryn i D. Seweryn, Lublin 2010, seria: „Mistrzowie”, t. 4.
- Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia księga druga*, red. S. Pollak, Wrocław 1975.
- Secret Sharers. Melville, Conrad and narratives of the real*, ed. by P. Jędrzejko, M. M. Reigelman, Z. Szatanik, Zabrze 2011.
- Skwarczyńska Stefania, *Kierunki w badaniach literackich. Od romantyzmu do połowy XX w.*, Warszawa 1984.
- Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.
- Tytler Alexander Fraser (Lord Woodhouselee), *Esej o zasadach sztuki przekładowczej*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył K. F. Rudolf, przekład nietłumaczonych tekstów greckich i łacińskich W. Waśniewska, Gdańsk 2014.
- Weintraub Wiktor, *Styl Jana Kochanowskiego*, Kraków–Warszawa 1932.
- Wyka Kazimierz, „*Pan Tadeusz*”, t. 1: *Studia o poemacie*, Warszawa 1963.

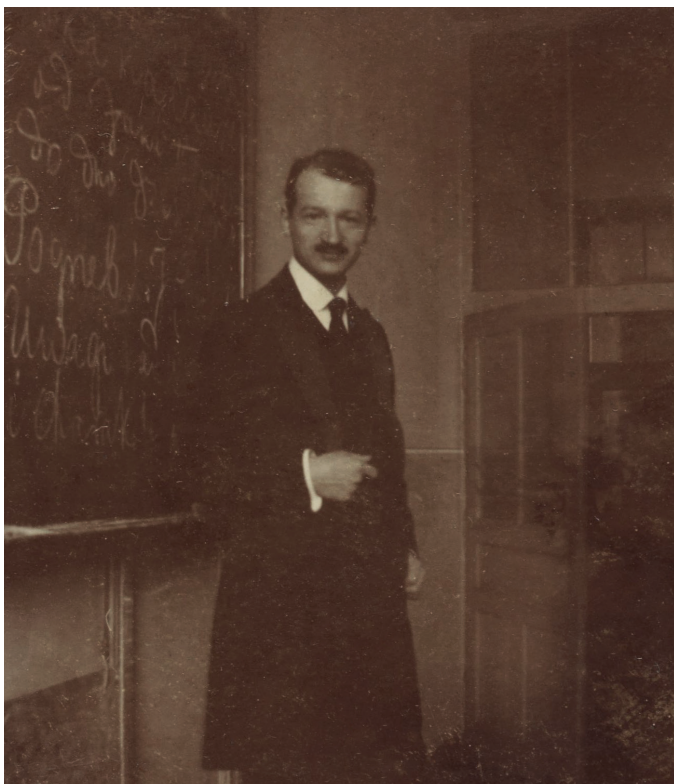
Ilustracje







1. Waclaw Borowy, 1913



2. Waclaw Borowy w Gimnazjum im. Jana Zamoyskiego  
w Warszawie, 1917



3. Z Włodzimierzem Antoniewiczem w Milanówku, 1923



4. Z Włodzimierzem Antoniewiczem (pierwszy z lewej)  
w Paryżu, Sorbona, 1923



5. Z żoną, Julią Baranowską-Borową, na plaży na Belle-Île w Bretanii (Francja), 1923





6. Na Górze Mendoga w Nowogródku, lipiec 1924



7. Z przyjaciółmi w Wołkowiczach koło Nowogródka, lipiec 1924





8. Skrzynie ze zbiorami polskich rękopisów, odzyskanych w wyniku działań Mieszanej Komisji Reewakuacyjnej, pracującej na mocy ustaleń traktatu ryskiego z 1921 roku. Od lewej stoją: Antoni Ryborski, Waclaw Borowy, Edward Kuntze (prezes polskiej delegacji), Witold Suchodolski, NN; ok. 1925



9. Waclaw Borowy w Milanówku, 1925



10. Wnętrze mieszkania Wacława Borowego, 1926. Warszawa,  
ul. Krucza 44



11. Wizyta Gilberta Keitha Chestertona w Polsce. Powitanie na dworcu. Widoczni m.in.: Wacław Borowy (pierwszy z lewej), rtm. Wacław Calewski (na prawo za W. Borowym), Ferdynand Goetel (drugi z lewej), pułkownik Bolesław Wieniawa-Długoszowski (na prawo za F. Goetlem), Gilbert Keith Chesterton (w środku, w kapeluszu), adiutant ministra spraw wojskowych Józefa Piłsudskiego, major Adam Grocholski (na prawo od G. K. Chestertona, z wąsami), Jan Lechoń (w głębi z prawej, w okularach), kwiecień 1927





12. Boruny, przed kapliczką obok słynnego sanktuarium  
wybudowanego w XVIII wieku; 1927, województwo wileńskie,  
powiat oszmiański, dziś Białoruś



13. Zjazd przedstawicieli bibliotek zrzeszonych w The International Federation of Library Associations (IFLA), czerwiec 1929, Florencja (Borowy stoi w tylnym rzędzie)



14. Jury państwowej nagrody literackiej przyznanej przez ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Ferdynandowi Goetelowi, siedzą od lewej: Stanisław Miłaszewski, Piotr Choynowski, prof. Józef Ujejski, Wojciech Jastrzębowski – dyrektor Departamentu Sztuki MWRIOP, Waclaw Grubiński, Juliusz Kaden-Bandrowski, Stefan Kołaczkowski, Waclaw Borowy. 15 grudnia 1929.



15. Londyn, maj 1934. Waclaw Borowy siedzi na trawniku po lewej stronie





16. Setne posiedzenie Klubu Literackiego i Naukowego (KLIN), 26 listopada 1936, godzina 20.00, siedziba Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, ul. Nowy Świat 19, 2. piętro. Na zdjęciu m.in.: Zofia Szmydtowa: siedzi pod ścianą, trzecia od lewej; dalej Leon Płoszewski, stoi jako pierwszy po lewej pod ścianą, obok niego Julian Krzyżanowski, dalej przed kotarą stoją od lewej Kazimierz Piekarski i Rafał Marcei Blüth, w głębi przy stole siedzi Wacław Borowy



17. Wacław Borowy, zdjęcie portretowe, styczeń 1938



18. Wacław Borowy podczas przemówienia przed mauzoleum Władysława III Warneńczyka w Warnie (Bułgaria), 7 sierpnia 1938

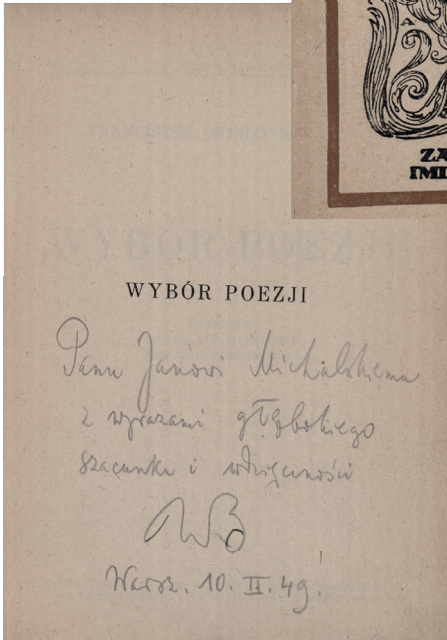
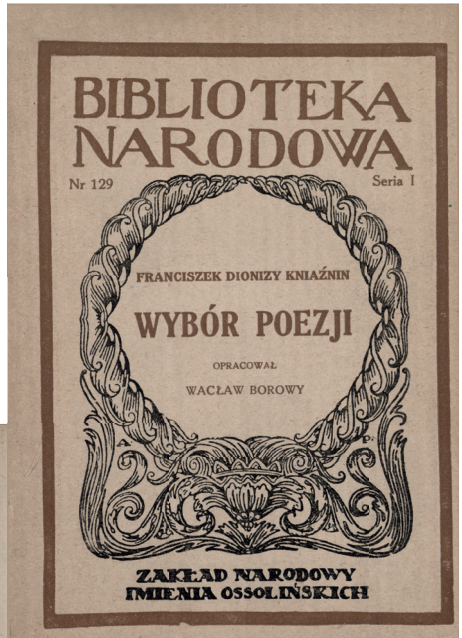


19. Wręczenie nagrody Waclawowi Borowemu przez ministra Wojciecha Świątosławskiego, widoczni również z tyłu, od lewej: Michał Rusinek, Władysław Zawistowski, Leopold Staff, Tadeusz Żeleński (Boy), wiceminister Jerzy Błęszyński (pierwszy z prawej), styczeń 1938



20. Waclaw Borowy w Rumunii, przed 1939





21 i 21a. „Panu Janowi Michalskiemu z wyrazami głębokiego szacunku i wdzięczności – W. B. Warsz. 10. II. 49.” Dedykacja Borowego dla Jana Michalskiego



22. Portret Waclawa Borowego, fot. Benedykt Jerzy Dorys (Rotenberg), kwiecień 1949



23. Portret Wacława Borowego, fot. Benedykt Jerzy Dorys (Rotenberg), 1950

## Spis ilustracji

Jeśli nie zaznaczono inaczej, ilustracje pochodzą z albumu W. Borowego (dziś w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie), dostępnego na stronach biblioteki cyfrowej „Polona”.

1. Waclaw Borowy, 1913
2. Waclaw Borowy w Gimnazjum im. Jana Zamoyskiego w Warszawie, 1917
3. Z Włodzimierzem Antoniewiczem w Milanówku, 1923
4. Z Włodzimierzem Antoniewiczem (pierwszy z lewej) w Paryżu, Sorbona, 1923
5. Z żoną, Julią Baranowską-Borową, na plaży na Belle-Île w Bretanii (Francja), 1923
6. Na Górze Mendoga w Nowogródku, lipiec 1924
7. Z przyjaciółmi w Wołkowiczach koło Nowogródka, lipiec 1924
8. Skrzynie ze zbiorami polskich rękopisów, odzyskanych w wyniku działań Mieszanej Komisji Reewakuacyjnej, pracującej na mocy ustaleń traktatu ryskiego z 1921 roku. Od lewej stoją: Antoni Ryborski, Waclaw Borowy, Edward Kuntze (prezes polskiej delegacji), Witold Suchodolski, NN; ok. 1925
9. Waclaw Borowy w Milanówku, 1925
10. Wnętrze mieszkania Waclawa Borowego, 1926. Warszawa, ul. Krucza 44



11. Wizyta Gilberta Keitha Chestertona w Polsce. Powitanie na dworcu. Widocznymi m.in.: Waław Borowy (pierwszy z lewej), rtm. Waław Calewski (na prawo za W. Borowym), Ferdynand Goetel (drugi z lewej), pułkownik Bolesław Wieniawa-Długoszowski (na prawo za F. Goetlem), Gilbert Keith Chesterton (w środku, w kapeluszu), adiutant ministra spraw wojskowych Józefa Piłsudskiego, major Adam Grocholski (na prawo od G. K. Chestertona, z wąsami), Jan Lechoń (w głębi z prawej, w okularach), kwiecień 1927. Narodowe Archiwum Cyfrowe, archiwum Ilustrowanego Kuriera Codziennego
12. Boruny, przed kapliczką obok słynnego sanktuarium wybudowanego w XVIII wieku; 1927; województwo wileńskie, powiat oszmiański, dziś Białoruś
13. Zjazd przedstawicieli bibliotek zrzeszonych w The International Federation of Library Associations (IFLA), czerwiec 1929, Florencja
14. Jury państwowej nagrody literackiej przyznanej przez ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Ferdynandowi Goetelowi, siedzą od lewej: Stanisław Miłaszewski, Piotr Choynowski, prof. Józef Ujejski, Wojciech Jastrzębowski – dyrektor Departamentu Sztuki MWRiOP, Waław Grubiński, Juliusz Kaden-Bandrowski, Stefan Kołaczkowski, Waław Borowy; 15 grudnia 1929. Narodowe Archiwum Cyfrowe, archiwum Ilustrowanego Kuriera Codziennego
15. Londyn, maj 1934. Waław Borowy siedzi na trawniku po lewej stronie
16. Setne posiedzenie Klubu Literackiego i Naukowego (KLiN), 26 listopada 1936, godzina 20.00, siedziba Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, ul. Nowy Świat 19, II piętro. Na zdjęciu m.in.: Zofia Szmydtowa: siedzi pod ścianą, trzecia od lewej; dalej Leon Płoszewski, stoi jako pierwszy po lewej pod ścianą, obok niego

Julian Krzyżanowski, dalej przed kotarą stoją od lewej Kazimierz Piekarski i Rafał Marceli Blüth, w głębi przy stole siedzi Waclaw Borowy

17. Waclaw Borowy, zdjęcie portretowe, styczeń 1938
18. Waclaw Borowy podczas przemówienia przed mauzoleum Władysława III Warneńczyka w Warnie (Bułgaria), 7 sierpnia 1938
19. Wręczenie nagrody Waclawowi Borowemu przez ministra Wojciecha Świętosławskiego, widoczni również, z tyłu, od lewej: Michał Rusinek, Władysław Zawistowski, Leopold Staff, Tadeusz Żeleński (Boy), wiceminister Jerzy Błeszyński (pierwszy z prawej), styczeń 1938. Narodowe Archiwum Cyfrowe, archiwum Ilustrowanego Kuriera Codziennego
20. Waclaw Borowy w Rumunii, przed 1939
- 21 i 21a. „Panu Janowi Michalskiemu z wyrazami głębokiego szacunku i wdzięczności – W. B. Warsz. 10. II. 49.” Dedykacja Borowego dla Jana Michalskiego. Ze zbiorów Biblioteki IBL PAN.
22. Portret Waclawa Borowego, fot. Benedykt Jerzy Dorys (Rotenberg), kwiecień 1949. Polona, własność prywatna
23. Portret Waclawa Borowego, fot. Benedykt Jerzy Dorys (Rotenberg), 1950. Polona, własność prywatna



## Indeks nazwisk

- Adamowicz-Pośpiech Agnieszka  
128, 175, 176
- Alembert Jean Le Rond d' 107
- Antoniewicz Włodzimierz  
187–188, 207
- Baka Józef 100
- Balzac Honoré de 50
- Baranowska-Borowa Julia 189,  
207
- Batowski Zygmunt 74
- Beaupré Barbara 159
- Bednorz Zbyszko 147
- Benisławska Konstancja 90, 100,  
101, 105, 107
- Berent Waclaw 120
- Biernacki Andrzej 11, 26, 54, 80,  
89, 113
- Bloom Harold 122
- Blüth Rafał Marceli 200, 209
- Błęszyński Jerzy 202, 209
- Błoński Jan 74
- Bobrowski Tadeusz 150
- Bohomolec Franciszek 95, 103
- Borowy Waclaw *passim*
- Bradley Andrew Cecil 109, 111
- Brocki Zygmunt 164, 165
- Brooke Stopford Augustus 133
- Brooks Peter 146, 147, 181
- Bruchnalski Wilhelm 42
- Brückner Aleksander 74, 81, 82
- Brzozowski Stanisław 134, 135, 136
- Bystroń Jan Stanisław 75
- Calewski Waclaw 195, 208
- Chachulski Tomasz 90
- Chesterton Gilbert Keith 195,  
208
- Chodźko Ignacy 19, 109
- Choynowski Piotr 198, 208
- Chróściński Wojciech S. 103
- Chrzanowski Ignacy 69, 91
- Chwalewik Witold 110, 111, 154,  
155

- Cieszkowski Jerzy 95
- Conrad Joseph 9, 126, 127,  
128, 129, 130, 132, 134, 135,  
136, 137, 138, 139, 140, 141,  
142, 143, 144, 145, 147, 150,  
151, 152, 153, 154, 155, 156,  
157, 158, 159, 160, 162, 163,  
164, 165, 166, 167, 168, 169,  
170, 171, 172, 173, 174, 175,  
176, 177
- Croce Benedetto 34, 39, 46, 47, 97
- Czachowska Jadwiga 26
- Czachowski Kazimierz 158
- Czapska Maria 122, 123, 124
- Czartoryski Adam Jerzy 104
- Danilewiczowa Maria 91, 92
- Daszewski Władysław 123
- Dąbrowska Maria 156, 157, 166,  
167, 168, 169, 170, 171
- Dee John 75
- Diderot Denis 107
- Dmochowski Franciszek Ksawery  
102
- Dmuszewski Ludwik Adam 104
- Dorys Benedykt Jerzy 205–206,  
209
- Drozdowski Jan 104
- Druzbacka Elżbieta 89, 90, 100,  
103
- Dudycz Andrzej, biskup 77
- Dürr Jan 155
- Dyboski Roman 117, 118
- Dygasiński Adolf 9
- Eliot Thomas Stearns 115
- Elzenberg Henryk 20
- Estreicher Stanisław 100
- Filip Tadeusz 166
- Flaubert Gustave 50
- Fogelweder Stanisław 79
- Folkierski Władysław 91, 96, 97
- Fontainas André 48
- Fredro Aleksander 9, 122, 126,  
137–138
- Frybes Stanisław 8
- Fryde Ludwik 11
- Gąsiorowska Maria 155, 159
- Głowiński Michał 12, 21, 26, 68,  
91, 92, 93, 108, 114, 115, 122,  
125
- Goethe Johann Wolfgang 44
- Goetel Ferdynand 195, 198, 208
- Gołaszewska Maria 39
- Gomulicki Wiktor 71, 129, 130
- Górski Konrad 89, 91, 92, 147,  
158
- Grocholski Adam 195, 208
- Grubiński Wacław 198, 208
- Grzegorzczak Piotr 157
- Gubrynowicz Mieczysław 42
- Guzek Andrzej Krzysztof 31

- Hanin Ryszarda 123  
 Helsztyński Stanisław 43  
 Herbst Jerzy 161, 162, 163, 164  
 Herodot z Halikarnasu 97  
 Horzyca Wilam, właśc. Wilhelm  
   Henryk Hořitza 156, 160, 162  
 Ingarden Roman Witold 23–25,  
   29, 30, 32, 33, 35, 37, 39, 43, 47  
 Ingarden Roman Stanisław 24  
 Jabłonowski Józef Aleksander 103  
 Janaszek-Ivaničková Halina  
   Aleksandra 60, 66, 180  
 Jan od Krzyża, św.; właśc. Juan de  
   Yepes y Alvarez 107  
 Jastrzębowski Wojciech 198, 208  
 Jauss Hans Robert 65, 66  
 Jędrzejko Paweł 145  
 Kaden-Bandrowski Juliusz 198,  
   208  
 Kainz Josef 118  
 Karpiński Franciszek 89, 90, 96,  
   98, 101, 106, 108  
 Kasprowicz Jan 20, 26  
 Kądziała Paweł 118, 122  
 Kelley Wyn 145, 147  
 Kiciński Bruno 104  
 Kleiner Juliusz 29, 42, 91, 92  
 Klemensiewicz Zenon 43  
 Klimowicz Mieczysław 105  
 Kłobukowski Michał 175  
 Książnin Franciszek Dionizy 19,  
   31, 32, 89, 90, 101, 106, 108  
 Knight George Wilson 111, 115  
 Koc Barbara 130  
 Kochanowski Jan 8, 9, 71, 74, 75,  
   76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84,  
   85, 105, 110  
 Kołaczkowski Stefan 143, 198,  
   208  
 Komornicka Maria 129  
 Konarski Stanisław 103  
 Kornilłowiczowa Jadwiga 161  
 Korzeniowski Apollon 127, 139  
 Kostkiewiczowa Teresa 87, 88,  
   91, 93, 94  
 Krajka Wiesław 127  
 Krasicki Ignacy 44, 71, 106, 108  
 Krasiński Zygmunt 103  
 Krasnosielski Teofil 78  
 Kridl Manfred 131, 133  
 Krotoski Kazimierz 74  
 Krysztofiak Maria 177  
 Krzeczkowski Henryk 122  
 Krzyżanowski Julian 79, 142, 200,  
   209  
 Kuczera-Chachulska Bernadetta  
   23  
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna  
   24  
 Kujawska-Lis Ewa 153  
 Kuntze Edward 192, 207

- La Fontaine Jean de 62  
 Lange Antoni 9  
 Langlade Jacques 75  
 Lechoń Jan 195, 208  
 Lemański Jan 156, 157, 169, 171,  
     172  
 Libera Zdzisław 7, 88, 94, 105  
 Liwiusz (Titus Livius) 97  
 Ludwig Otto 118  
 Ludwik z Granady, św.; właśc.  
     Louis de Sarría 107
- Łapiński Zdzisław 60, 122  
 Łaski Olbracht 75
- Madox Ford 140  
 Malczewski Antoni 103  
 Márai Sándor 47  
 Maślanka Julian 88  
 Matuszewski Ignacy 129  
 Melville Herman 145  
 Michalski Jan 204, 209  
 Mickiewicz Adam 9, 24, 25, 27,  
     28, 29, 30, 31, 32, 40, 50, 56,  
     100, 103, 105, 142  
 Mikulski Tadeusz 73, 90  
 Milewski Szymon 163, 164  
 Miłaszewski Stanisław 198, 208  
 Miłobędzki Józef 166  
 Mochnacki Maurycy 43, 44  
 Morelowski Józef 104
- Najder Zdzisław 127, 130, 166,  
     173, 174, 175, 177  
 Naruszewicz Adam 100, 101,  
     108  
 Niemcewicz Julian Ursyn 89, 100,  
     103, 104  
 Norwid Cyprian 9, 16, 19, 105  
 Nossig Felicja 159  
 Nowaczyński Piotr 146  
 Nowak Andrzej J. 39
- Ogrodziński Wincenty 43  
 Opacki Ireneusz 28, 30  
 Ortwin Ostap 26  
 Orzeszkowa Eliza 130  
 Osiński Ludwik 44, 104
- Paluchowski Andrzej 43, 73, 91,  
     92, 112  
 Papierkowska Krystyna 114  
 Pawlikowski Tadeusz 111, 112  
 Piekarski Kazimierz 200, 209  
 Pigoń Stanisław 27, 28, 30  
 Piłsudski Józef 195, 208  
 Piwiński Leon 156, 159  
 Plutarch z Cheronei 97  
 Płoszewski Leon 200, 209  
 Pollak Seweryn 174  
 Przybyłowska Barbara 66  
 Pułjanowski Tadeusz 156

- Radziwiłłowa Franciszka Urszula 103
- Reigelman Milton M. 145
- Reklewski Wincenty 104
- Richards Ivor Armstrong 115
- Rilke Rainer Maria 23, 24, 25, 40
- Roguski Piotr 68
- Rousseau Jean-Jacques 107
- Rozbicki Michał 140
- Rudolf Krzysztof Filip 46
- Rusinek Michał 154, 202, 209
- Ryborski Antoni 192, 207
- Rychliński Jerzy Bogdan 156, 170, 172
- Rzeuska Maria 95
- Rzewuski Wacław 95
- Sandler Samuel 73
- Schiller Leon 123
- Seweryn Agata 27
- Seweryn Dariusz 27
- Sęp Szarzyński Mikołaj 74
- Shakespeare William 109, 110, 111, 116, 117, 118, 121
- Shelley Percy Bysshe 59, 97
- Sieroszewski Wacław 129
- Skolik Joanna 127
- Skwarczyńska Stefania 43, 55
- Słoński Edward 9
- Słowacki Juliusz 28, 64, 103, 105, 110, 120, 121, 122
- Sosnowski Leszek 39
- Staff Leopold 74, 111, 112, 119, 202, 209
- Stanisław August, król polski 91, 99, 104
- Starnawski Jerzy 88, 89, 105
- Staszic Stanisław 90, 96, 97, 101, 103
- Stefanowska Zofia 7, 43, 73, 89, 112
- Stendhal, właśc. Marie-Henri Beyle 9
- Sterne Laurence 137
- Stoll Elmer Edgar 111, 116
- Straszewska Maria 7, 121
- Suchodolski Witold 192, 207
- Sudolski Zbigniew 88
- Swinburne Algernon Charles 118
- Szatanik Zuzanna 145
- Szmydtowa Zofia 43, 54, 200, 208
- Sztyrmer Ludwik 9
- Świętosławski Wojciech 202, 209
- Taborski Roman 7
- Tarnawski Władysław 154
- Teresa z Ávili, św.; właśc. Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada 107
- Terry Ellen 118
- Tolstoj Lew 9
- Trembecki Stanisław 62, 89
- Treugutt Stefan 19, 113, 124



- Tytler Fraser Alexander 45, 46  
153, 159, 160, 165, 166, 167,  
173, 175, 176
- Ujejski Józef 198, 208
- Villon François 49
- Voltaire, właśc. François-Marie  
Arouet 107
- Waliszewski Kazimierz 129
- Waśniewska Weronika 46
- Weintraub Wiktor 82, 91, 92, 97,  
101, 103
- Wellek René 59, 60
- Weronika, św. bibl. 16
- Węgierski Tomasz Kajetan 96, 99,  
101, 106
- Węsławska Emilia 129, 155, 159
- Wieniawa-Długoszowski Bolesław  
195, 208
- Windakiewicz Stanisław 56, 75,  
76, 81
- Wirtemberska Maria 89
- Witwicki Stefan 43, 44
- Wojciechowski Konstanty 69
- Woronicz Jan Paweł 103
- Wyka Kazimierz 57
- Wyka Marta 134
- Wyrzykowski Stanisław 160, 167,  
168, 169, 170
- Wyspiański Stanisław 9, 109, 117,  
119
- Zabierowski Stefan 130, 175
- Zagórska Aniela 130, 154, 155,  
156, 157, 158, 159, 160, 164,  
167, 173, 174, 175, 176, 177
- Zamącińska Danuta 27
- Zawistowski Władysław 202, 209
- Zawodziński Karol Wiktor 91,  
96, 114
- Zgorzelski Czesław 11, 27, 101
- Ziomek Jerzy 73
- Zohar Itamar E. 131
- Zyndram-Kościałkowska Wila  
159
- Żeleński Tadeusz, ps. Boy 42, 43,  
44, 46, 48, 49, 51, 157, 177,  
202, 209
- Żeromski Stefan 9, 19, 130, 139,  
142
- Żółkiewski Stefan 25, 26, 40