

przez tłumacza francuskiego Lucien Maury'ego. Zwłaszcza Łada-Cybulski przekładał starannie utwory dramatyczne polskiego dramaturga z zakonną pasją pracowitości, entuzjazmu, poświęcenia, urzeczony nowatorskimi urokami i głębią tych utworów. *Wesele* Wyspiańskiego doczekało się nawet wystawienia na miniaturowej scenie doświadczalnej w Paryżu w „Théâtre de Madame Lara”. Obecny na tym przedstawieniu prof. Sorbony Bon pod wpływem finezji kunsztu literackiego Wyspiańskiego i potęgi wizyjności, która biła i ze scen *Wesela* starannie zagranych na scenie paryskiej, wypowiedział o Wyspiańskim słowa, które obiegly paryskie koła literatury i teatru: „Jest to talent na miarę Szekspira”⁴.

Fechter znał utwory Wyspiańskiego częściowo z przekładów niemieckich, częściowo zaś z francuskich przekładów L. Maury'ego⁵. Prawdopodobnie znał również piękną i mądrą książkę francuską o Wyspiańskim pióra prof. literatur słowiańskich w Brukseli Claude Backvisa. Analizując tylko kilka sztuk Wyspiańskiego, mianowicie *Warszawiankę*, *Noc listopadową*, *Kłótnię*, *Wesele* i *Sędziów*, powtarza Fechter znany pogląd, że teatr twórcy *Wesela* wcielał w sobie Wagnerowski ideał sztuki uniwersalnej, że scalał elementy słowa, muzyki i malarstwa. Autor mówi o teatrze Wyspiańskiego z głębokim szacunkiem. Szukając rodowodu tego teatru, odnajduje go głównie w tragicznym losie narodu polskiego. Podkreśla następnie bliskie węzły teatru Wyspiańskiego z ówczesną Europą kulturalną. Stwierdza, że jakkolwiek teatr ten, tak bardzo oddalony tematycznie i zagadnieniowo od węzłowych problemów tamtego czasu historycznego, artystycznie dorastał do najbardziej elitarnego poziomu swojej epoki. Niezupełnie przekonywa zarzut Fechter'a o obcości czy eksterytorialności tematycznej oraz problemowej utworów Wyspiańskiego, utrudniającej niepolskiemu widzowi teatralnemu, względnie zagranicznemu czytelnikowi, pełne zbliżenie do nich. W sztuce nie rozstrzyga bowiem o stopniu jej odbioru

społecznego i jego granicach bynajmniej tematyka, chociażby najbardziej frapująca i modna, czy też na odwrót — najhermetyczniej niedostępna i obca, ale finezja kunsztu artystycznego, która przybliża najbardziej obce światy ludzkiej duszy.

Zastrzeżenia, jakie nasuwają się w związku z lekturą rozdziału o polskim dramacie w dziele Fechter'a *Das europäische Drama*, nie przeszkadzają orzec, że monografia ta jest dziełem wartościowym i poważnym. Książka Fechter'a łączy w sobie typ popularnego wykładu z ambicjami badawczymi. Fechter-popularyzator stara się dotrzeć do umysłowości czytelnika masowego poprzez język jasny, obrazowy, wolny od typowej dla języka niemieckiego zawilej wielocłonowości zdań (długie kolumny zdań podrzędnych), nie rezygnując przy tym z językowej ozdoby. Autor poprzedza zwykle analizę utworów streszczeniem odnośnych sztuk. Rozbiór utworu umieszcza przeważnie na szerszym tle porównawczym. Często wplata w tok swoich wywodów portrety osobowości twórców oraz ich życiową historię. Ten tak znamieny nawrót do biografizmu wyraża pośrednio, dojrzewający dzisiaj w Niemczech stopniowo, krytyczny stosunek do modnej w niemieckiej humanistyce międzywojennej, mglistej na ogół metodologii badań „zjawisk literackich, określanej terminem „Geisteswissenschaft”. Wyraża on równocześnie odwrót od przesadnego psychocentryzmu uprawianego w Niemczech w piśmiennictwie humanistycznym minionej epoki.

Fechter - popularyzator ustępuje nieraz miejsca Fechterowi-badaczowi. Badacz pasjonuje świat syntezy. Z ogromnej mnogości szczegółów usiłuje on odbudować obraz przyczynowych powiązań między historią, systemami myśli filozoficznej i prądami umysłowymi a sztuką, życiem teatru i literatury, by ustalić stosunek procesów nadrzędnych do zjawisk kulturowych — heteronomicznych.

Jerzy Eugeniusz Płomieński, Warszawa

B. M. Minczin, DEJAKI PYTANIA TEORII KOMICZNOHO, Wyd. Akademii Nauk Ukrainy RSR, ss. 239.

Jak stwierdza sam autor (s. 43), zagadnieniem centralnym jego pracy jest problem satyry.

⁴ J. Chmieliński, *Monsieur „Sibouski”*, [w]: *Wyspiański żywy*, Londyn 1957, s. 89.

⁵ F. Baldensperger, prof. Sorbony, w ankiecie na temat „Kto jest największym pisarzem epoki?”, uznał za takiego S. Wyspiańskiego. Ankieta z pierwszych lat wieku XX.

Rozważania poświęcone analizie estetycznej natury i specyfiki satyry oraz jej roli społecznej nie mieszczą się w specjalnie temu zagadnieniu poświęconym pierwszym rozdziale, ale są też jednym z głównych motywów następnych dwóch rozdziałów. Istoty satyry należy, zdaniem Minczina, szukać nie w sferze środków wyrazu (protestuje on zarówno przeciwko absolutyzacji roli hiperboli i groteski oraz upatrywaniu w nich istoty satyry, jak też przeciwko negowaniu znaczenia tych środków dla satyry), lecz w sferze ideowo-estetycznego stosunku autora do przedstawionej rzeczywistości. Satyra jest jedną z form estetycznego stosunku do rzeczywistości (s. 169), jest pewną postawą estetyczną wobec zjawisk życia. Jest ona ostrą krytyką zjawisk negatywnych z punktu widzenia twórcy i reprezentowanych przez niego grup społecznych. Zjawiska te przedstawione są przez satyryka jako negatywne i zasługujące na osądzenie (s. 15). Obiekty demaskowane i krytykowane przez satyryka są zazwyczaj wyraźnie zarysowane, a jego sympatie i antypatie wyrażone jasno. Wyrazistość i sugestywność emocjonalnie zabarwionych ocen, zdecydowana pozycja społeczna twórcy, wyraźnie krytyczna tendencja, zmierzająca do zniszczenia zła społecznego — oto bardzo istotne, według autora, cechy satyry (s. 16 i 156). „Satyra [...] odzwierciedla konflikty życiowe w formie maksymalnie zaostrożonej [...] Satyryk jest krytykiem, który nadzwyczaj ostro i bezkompromisowo ocenia siły i tendencje osądzone przez historię” (s. 16). Element zdecydowanej krytyki przedstawionych zjawisk jest więc istotną cechą satyry. Nie wszelka jednak nawet najbardziej krytyczna ocena jest oceną satyryczną.

Istotną cechą sztuki satyrycznej jest „emocjonalno-estetyczne dyskredytowanie” przedstawionych zjawisk (s. 24), a nieodłącznym towarzyszem procesu dyskredytowania w satyrze jest śmiech (s. 36 i 131). „Dyskredytacja ujawniająca się i realizowana przez komizm stanowi tę specyficzną cechę, która jest podstawą dla wyodrębnienia utworów sztuki satyrycznej w odrębną grupę” (s. 36). Autor przestrzega jednak przed utożsamieniem komizmu i satyry. Przy całej bliskości tych pojęć zachowują one pewną specyfikę i odrębność.

Komiczne jest także to, co nie wywołuje gwałtownego osądzenia. Jako przykłady wymienia autor sytuacje komiczne, w których znalazł się człowiek jak najbardziej pozytywny i godny szacunku (s. 43). Do stosunku wzajemnego między satyrą a komizmem wraca autor w rozdziale drugim. Zwraca on uwagę na chaos panujący w różnych teoriach komizmu, na brak precyzji w operowaniu terminami związanymi z komizmem. W niektórych pracach na jednej płaszczyźnie jako równorzędne rozpatrywane są takie pojęcia, jak: satyra, groteska, pamflet, epigramat, wodewil, karykatura, komedia liryczna itd., a więc zarówno pojęcia szerokie, jak też ich różne elementy składowe. Autor podejmuje próbę częściowego przynajmniej uporządkowania tych pojęć, wprowadzenia pewnej skali wymagającej oczywiście uzupełnień i dalszego precyzowania, ale wyrażającej jednak istotę rzeczy. Najszerszym pojęciem jest jego zdaniem satyra — „jedna z form estetycznego stosunku do rzeczywistości”. Obejmuje ona komizm, który jest głównym jej środkiem i orężem oddziaływania na rzeczywistość. Komizm jest z kolei pojęciem nadrzędnym w stosunku do jego różnorodnych form takich, jak ironia, sarkazm, parodia, karykatura, żart, farsa, dowcip (por. s. 169). Wreszcie tym formom komizmu przyporządkowane są „różne elementy poetyki komizmu: hiperbola, groteska, fantastyka, wszelkie językowe środki komizmu, stylistyczne chwytły itd.” (s. 170).

Autor ma niewątpliwie rację, mówiąc o chaosie terminologicznym panującym w teorii komizmu. Niefrasobliwość, z jaką niektórzy autorzy operują pojęciami dotyczącymi komizmu, połączona z brakiem prób precyzowania tych wieloznacznych pojęć, jest zaiste godna podziwu. Dlatego też każda próba uporządkowania tej dziedziny zasługuje na gorącą aprobatę. Niestety, trudno uznać za zadowalającą próbę podjętą przez autora. Uznanie satyry za pojęcie nadrzędne względem pojęcia komizmu jest sprzeczne z wypowiedziami samego autora, który na str. 36—43 wykazywał: po pierwsze, że komizm jest nieodłączną cechą satyry, a po drugie, że nie każdy komizm ma charakter satyryczny. Ponieważ nie każdy komizm jest satyrą, a każda satyra jest komizmem, należało-

by przyjąć, że właśnie komizm jest pojęciem nadrzędnym, a satyra jest pewną formą komizmu. Drugim możliwym rozwiązaniem jest uznanie, że komizm i satyra są pojęciami krzyżującymi się. Satyra zawiera się częściowo w komizmie, albowiem jej bardzo istotnym składnikiem jest komizm, ale nie mieści w nim się bez reszty, ponieważ satyra może zawierać elementy dramatyzmu, tragizmu itd. Najprecyzyjniejsze jednak, jak się wydaje, byłoby ujęcie następujące. Satyra i komizm występują w różnych, ale przecinających się ze sobą płaszczyznach. Komizm jest pojęciem nadrzędnym w stosunku do komizmu satyrycznego, tj. tej formy komizmu, która jest jednym z najistotniejszych elementów satyry.

Niezrozumiałe jest także, dlaczego ironia, parodia czy dowcip są formami komizmu, a groteska — elementem poetyki komizmu. O ironii, parodii i dowcipie także można mówić jak o środku wyrazowym komizmu, jak o technice komizmu stosowanej w różnych jego formach. Z drugiej strony o grotesce mówi się czasem jak o specjalnym gatunku artystycznym, podobnie jak o parodii. Za kategorię równorzędną względem satyry uważa Minczin humor, który jest także pewnym stosunkiem do rzeczywistości, określoną postawą wobec życia, w sposób istotny różniącą się od postawy satyrycznej (s. 171). Autor wyraźnie zaznacza, że nie używa słowa humor w znaczeniu pocucia humoru: „choć satyra i humor posiadają wspólny oręż — komizm, są one jednak zasadniczo odmienne... Istotą satyry jest konsekwentna i pełna negacja zjawisk nieprzyjemnych dla pisarza i jego klasy. Warunkuje to osobliwości komizmu i [...] śmiechu satyrycznego — śmiechu zawsze ostrego, pozbawionego jakiejkolwiek [...] kompromisowości, śmiechu, który z natury wyklucza wszelką ugodowość wobec tego, co jest wyśmiewane” (s. 171). Humor pozbawiony jest tego bezkompromisowego stosunku, tak istotnego dla satyry. Humor nie stara się zniszczyć wyśmiewanych przez siebie zjawisk, lecz wyliczyć je. Jest bowiem „swoistym lekarstwem na niezbyt poważne niebezpieczeństwa, wady i niedostatki” (s. 172). Autor nie analizuje i nie klasyfikuje różnych form humoru, mówi tylko, że możliwy jest m.in. tzw. „humor

pozytywny”, „humor nowego typu”, stosowany wobec ludzi i zjawisk pięknych. W tej formie humoru komizm traci swą funkcję krytyczną i nabywa nową funkcję, funkcję ugrunтовywania piękna. Humor tego typu reprezentuje zdaniem Minczina wiersz Majakowskiego *Opowiadania robotnika Pawła Katuszina o kupieniu nowej walizki* oraz niektóre wiersze poety ukraińskiego Stiepana Olejnika. Autor przeciwstawia się próbom zlikwidowania tego typu humoru pod hasłem walki z bezkonfliktowością, słusznie uważając, że nie można stawiać humorowi zadań, które realizuje satyra, i odwrotnie. Dlatego też nie można „humoru pozytywnego” traktować jako jakiejś osłabionej, niedorozwiniętej satyry (s. 176 i 177). Mimo całej swoistości i odrębności humoru i satyry błędem byłoby, jak sądzi autor, dopatrywanie się jakiejś przepaści między nimi. Granica między humorem a satyrą jest ruchoma i przekraczalna. W twórczości Czechowa znaleźć można całą gamę wzajemnych przejść między humorem i satyrą.

* * *

Próbie stworzenia materialistycznej teorii komizmu poprzedza Minczin krótkim krytycznym przeglądem teorii idealistycznych (s. 47—59). Przegląd ten jest w równej mierze krytyczny, co pobieżny. Relacjonując omówione teorie, autor nie zawsze robi to dokładnie, dokonuje też pewnych nieuzasadnionych uproszczeń. Uważa on, że wszystkie omówione teorie za podstawę komizmu przyjmują „sprzeczność wewnętrzną” (s. 47), pojmowaną jednak subiektywnie, traktowaną wyłącznie jako zjawisko immanentne. To oderwanie kategorii komizmu od rzeczywistości jest charakterystyczne, zdaniem autora, nie tylko dla subiektywistów, cechuje ono także obiektywnie-idealistyczną teorię Hegla.

Minczin gorąco polemizuje z dwoma poglądami wspólnymi, jak sądzi, dla większości omówionych idealistycznych koncepcji komizmu: po pierwsze, z ignorowaniem obiektywnej podstawy komizmu (s. 49) i traktowaniem śmieszności jako wyłącznego produktu świadomości człowieka (I. Kant, J. P. Richter, K. Lipps, J. Müller, M. Lazarus, H. Höffding, Z. Freud, B. Croce, H. Bergson i inni); po drugie z pojmowaniem komizmu nie jako

środka krytyki, a jako środka rozgrzeszenia i wybaczenia (Kant, Hegel, Lazarus, Müller). Konsekwencją tego drugiego poglądu jest dyskryminowanie satyry (G. Hegel, H. Taine, D. Miereżkowski), pomniejszanie jej znaczenia i rugowanie poza granicę sztuki (s. 55–59). Przecistawiając się powyższym koncepcjom, autor stara się stworzyć materialistyczną koncepcję komizmu, opierając się na wypowiedziach klasyków marksizmu i rosyjskich oraz ukraińskich demokratów rewolucyjnych. Obiektywną podstawą komunizmu są według autora sprzeczności samej rzeczywistości (por. s. 121, 183, 208, 218), a w szczególności niezgodność niektórych zjawisk z „postępowymi tendencjami rozwoju społecznego” (s. 67).

Autor uważa, że na scenie historii rozgrywają się wspaniałe komedie, których głównymi bohaterami są stosunki społeczne, państwa i urzędy, które przeżyły się, lecz nie chcą dobrowolnie zejść ze sceny historii. Bohaterami są także ludzie, którzy utracili poczucie rzeczywistości i żyją przeszłością lub złudzeniami, a wreszcie ci, których postępowanie sprzeczne jest z logiką okoliczności życiowych (s. 96). Te wielorakie rodzaje komizmu w rzeczywistości łączy pewna wspólna prawidłowość, podstawą ich jest zawsze „sprzeczność między przestarzałymi, przeżyłymi formami życia a formami nowymi, rewolucyjnymi, posiadającymi bezgraniczne perspektywy rozwoju” (s. 96). Nie wszystko, co jest stare i obumierające, automatycznie staje się śmieszne, śmieszne ono jest tylko wtedy, gdy stara się pogwałcić obiektywne prawa rozwojowe i za wszelką cenę utrwalić lub restaurować swoje istnienie i panowanie (s. 97, 98, 218). Minczin przytacza dość liczne wypowiedzi Engelsa o „ironii historii światowej” i „gigantycznym humorze rozwoju historycznego” i stwierdza, że we wszystkich tych wypowiedziach Engels ma na uwadze prawdziwie śmieszne położenie wszystkiego tego, co wbrew nieubłaganemu biegowi historii stara się utrwalić i odrodzić to, co przeżyte i reakcyjne. Komizm jest więc — konkluduje autor — „jaskrawym przejawem obiektywnego prawa rozwoju” (s. 99).

Oprócz aspektu obiektywnego komizm posiada także aspekt subiektywny. Subiektywny charakter ma rozumienie i odczuwanie ko-

mizmu. Przeżycie komizmu ściśle wiąże się z politycznymi i moralnymi poglądami ludzi, które nie są jednakowe u różnych klas i zmieniają się historycznie. Uwarunkowane jest ono wreszcie przez czysto indywidualne cechy osobowości człowieka, jego indywidualne odczucia, emocje i gusty (s. 101 i 102).

Historyczność, klasowość i subiektywność rozumienia i odczuwania komizmu nie daje jednak podstaw do absolutnego relatywizowania go. „Pełnego relatywizmu w dziedzinie kategorii estetycznych nie ma i być nie może” (s. 218).

Dość dużo miejsca poświęca autor omówieniu społecznej roli komizmu.

„Śmiech jest nie tylko reakcją na pewne zjawiska rzeczywistości, lecz także ich oceną estetyczną. Ta szczególna forma ideowo-emocjonalnej krytyki tego, co z punktu widzenia pisarza na nią zasługuje” (s. 122–123). Komizm jest skutecznym środkiem demaskowania ukrytego zła, wykrywania brzydoty i nikczemności ubranej w szaty wzniosłości i piękna. Zdolność „zarażania” szerokiego audytorium, sugestywność i komunikatywność komizmu czynią z komizmu bardzo silny oręż uwalniania społeczeństwa od szkodliwych i przestarzałych tradycji, niebezpiecznych złudzeń i ugruntowania w życiu tego, co pozytywne i rewolucyjne (s. 131 i 140). W świetle tych ogromnych demaskatorskich możliwości śmiechu zrozumiałe jest częste wykorzystywanie śmiechu w walce o różne ideały społeczne i polityczne. Autor przytacza liczne przykłady umiejętnego posługiwania się środkami komizmu przez klasyków marksizmu (s. 133–138).

Sugestywność śmiechu i wieloznaczność dowcipu umożliwiają także wykorzystanie ich jako zasłony dymnej, pod którą można ukryć szkodliwe intencje, jako środka sofistyki, gmatwania zagadnień, odwracania uwagi od problemów istotnych i przenoszenia jej na kwestie drugorzędne (s. 203). Przy omawianiu tego problemu autor znowu wykorzystuje polemiki Marksa i Lenina z tymi działaczami politycznymi, którzy właśnie przy pomocy dowcipów, kalamburów i paradoksów gmatwali czasem ważne problemy życia politycznego i świadomie lub nieświadomie oddalali ich właściwe rozwiązanie.

W rozdziale III autor stara się sprecyzować kryteria wartości artystycznej utworów komicznych. Za jedno z najważniejszych uważa stopień prawdziwości utworu (s. 108). Prawdziwość obrazu komicznego polega przede wszystkim na wiernym wydobyciu stron i tendencji rzeczywistości. To, w jakiej mierze uda się satyrykowi prawdziwie przedstawić rzeczywistość, zależy przede wszystkim od jego światopoglądu. Komizm wykrywa bowiem sprzeczności rzeczywistości, a do tego potrzebne jest głębokie rozumienie tendencji rozwoju społecznego. Największe możliwości pod tym względem daje satyrykom światopogląd marksistowski, pozwalający dostrzec perspektywy walki klasowej (s. 195). W ogóle najprawdziwiej i najgłębiej mogą dostrzegać komizm w rzeczywistości przedstawiciele tych klas, których punkt widzenia odpowiada obiektywnemu biegowi rozwoju społecznego i pokrywa się z tendencjami samego życia (s. 218). Takie widzenie świata dostępne jest przede wszystkim klasom postępowym. Pisarz nie będący przedstawicielem klasy postępowej może stworzyć wybitne dzieła satyryczne tylko wtedy, gdy ocenia komiczność pewnych zjawisk rzeczywistości z punktu widzenia ideałów estetycznych, odpowiadających obiektywnym tendencjom samego życia (s. 221). Swoje twierdzenie ilustruje autor znanymi wypowiedziami Engelsa o prawie satyrycznych obrazach życia arystokratów, kreślonych przez ich wielbiciela Balzaka, i uwagami Lenina o satyrycznym i prawdziwym przedstawieniu obozu starej obszarniczo-burżuazyjnej Rosji przez kontrrewolucjonistę Arkadija Awerczenkę. Tam jednak gdzie życie nie poprawi reakcyjnego widzenia świata, tam gdzie artysta ignorując życie tendencyjnie deformuje rzeczywistość, „tam utwory satyryczne mogą mieć pewne wartości artystyczne, nigdy jednak nie będą artystycznie doskonałe” (s. 224).

Prawdziwość nie jest jedynym kryterium wartości artystycznej dzieła satyrycznego. Nieodzownym warunkiem jego wartości jest także „doskonałość formy” (s. 227).

Książka Minczina pozostawia pewien niedosyt. Nie znajdujemy w niej bowiem marksistowskiej teorii komizmu, a tylko elementy takiej teorii. Co prawda autor już w tytule zastrzegł się, że będzie mówić tylko o nie-

których problemach teorii komizmu, wydaje się jednak, że nawet podjęte przez niego problemy nie zostały potraktowane dostatecznie głęboko i wyczerpująco. Głównym motywem teorii Minczina jest sprzeczność, uważa on, że komizm wykrywa sprzeczności rzeczywistości, że sprzeczność jest zawsze podstawą komizmu. Należałoby chyba uzasadnić tę tezę, dla czytelników bowiem ona wcale nie jest tak oczywista i pewna, podobnie zresztą jak dla autorów, których teorie bez żadnego uzasadnienia sprowadził Minczin do tego wspólnego mianownika. Bergson, na przykład, byłby chyba bardzo zaskoczony dowiadując się, że głównym motywem jego teorii jest sprzeczność. Być może dałoby się w rezultacie analizy wykazać, że teorię Bergsona da się sprowadzić do teorii sprzeczności, ale autor nawet nie usiłuje jej przeprowadzić. Nie usiłuje także wykazać, w jakiej mierze dowcip, ironia, groteska, parodia i inne elementy komizmu związane są ze sprzecznością, która ma być rzekomo zawsze podstawą komizmu. Marksistowska teoria komizmu powinna oczywiście uwzględniać wypowiedzi twórców marksizmu dotyczące tego problemu, ale nie powinna się ograniczać do drobiazgowego zrelacjonowania i zinterpretowania ich. W rezultacie rozwinięcia i połączenia tych wypowiedzi powstała koncepcja, która trafnie tłumaczy komizm pewnych zjawisk społecznych, zjawisk istotnych z punktu widzenia rozwoju społecznego. Nie mieszczą się jednak w tej formule codzienne sytuacje komiczne, wiele form dowcipu, niektóre komiczne cechy charakteru i szereg innych zjawisk komizmu. Część zjawisk komizmu nie znajduje się bowiem w żadnym mniej lub bardziej określonym stosunku względem głównych tendencji rozwoju społecznego. Oprócz rzeczowej i precyzyjnej analizy wszystkich pojęć związanych z komizmem, której niestety w pracy Minczina brak, bardzo istotnym składnikiem marksistowskiej teorii komizmu powinna być analiza różnorodnych form twórczości komicznej. Tymczasem Minczin ogranicza się do dość szczegółowej analizy satyrycznych rozdziałów poematu Majakowskiego *Dobrze* i pobieżnego omówienia kilku wierszy Stiepana Olejnika. Reasumując, stwierdzić jednak należy, że omawiana praca teoretyka

ukraińskiego, mimo wskazanych słabości i braków, zawiera ciekawe spostrzeżenia i trafne sformułowania (choćaby odróżnienie humoru i satyry) i dlatego może zainteresować teoretyków literatury i estetyków.

Bogdan Dziemidok, Lublin

Georg Misch, JOHANN VON SALISBURY UND DAS PROBLEM DES MITTELALTERLICHEN HUMANISMUS (Studien zur Geschichte der Autobiographie, V), „Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse”, 1960, nr 6.

Georg Misch opublikował już kilka prac z cyklu studiów nad historią autobiografii. Rozprawa o Janie z Salisbury jest piątą z kolei. Należy od razu na wstępie wyjaśnić, że pod słowem „autobiografia” Misch rozumie coś więcej niż życiorys jakiejś osoby napisany przez nią samą. Chodzi mu o analizę osobowości badanego pisarza, o rozszyfrowanie jego umysłowości i charakteru, jego światopoglądu na podstawie twórczości literackiej. Punktem wyjścia są dlań oczywiście w pierwszym rzędzie fragmenty o charakterze wspomnień osobistych, rozsiane w poszczególnych dziełach, ale nie tylko one. Misch rekonstruuje wizerunek wewnętrzny autora na podstawie jego stylu, argumentów, stosunku do innych ludzi i do wydarzeń, uwzględnia w swych badaniach całą treściową zawartość jego utworów, nie ograniczając się do faktów składających się na „curriculum vitae”.

Jan z Salisbury (ok. 1118–1180) zajmuje nieposłednie miejsce w dziejach filozofii średniowiecznej, aczkolwiek nie uzyskał takiego rozgłosu, jaki stał się udziałem jego profesora Abelarda. Władysław Tatarkiewicz w swojej *Historii filozofii* poświęca mu zaledwie dwieście wierszy, podkreślając jednak, że był on

„najpierwszym humanistą swojego wieku”. Jeszcze mniej miejsca, i tylko w związku z Abelardem, zajmuje Jan z Salisbury w radzieckiej *Historii filozofii* wydanej w roku 1941, a niedawno udostępnionej w przekładzie polskiemu czytelnikowi.

Misch w swej pracy daje na wstępie zarys biografii tego wybitnego filozofa, uczonego, polityka i pisarza. Jan, Anglik z urodzenia, studiował w latach 1136–1148 we Francji, w Paryżu i w Chartres, po czym rozpoczął karierę duchowną jako urzędnik kurii rzymskiej. Po śmierci papieża Eugeniusza III wrócił w r. 1154 do Anglii, gdzie rozwinął ożywioną działalność polityczną. Należał do grona najwybitniejszych przyjaciół Tomasza Becketa i był naocznym świadkiem jego tragicznej śmierci (1170). Ostatnie lata życia spędził znowu we Francji jako biskup w Chartres, gdzie niegdyś pobierał nauki w tamtejszej szkole katedralnej.

Dorobek literacki Jana z Salisbury stanowią w pierwszym rzędzie dwa pomnikowe dzieła: *Polycraticus* (1155) i *Metalogicus* (1159), oba zadedykowane Becketowi. Pierwsze z nich zaopatrzone podtytułem: „O błżeństwach dworaków i naśladowaniu filozofów” zawiera podany w artystycznej formie wykład teorii życia publicznego, połączony z ostrą krytyką stosunków panujących ówczesnie na angielskim dworze królewskim. Zarówno w tym, jak i we wszystkich innych dziełach Jana roi się od reminiscencji literackich, świadczących o imponującym czytaniu autora. Cytaty z *Pisma świętego* mieszają się z cytatami zaczerpniętymi z dzieł autorów klasycznych, greckich i rzymskich. Owo pomieszanie jest zjawiskiem powszechnym u pisarzy wczesnego średniowiecza, lecz u Jana z Salisbury występuje ono jako świadoma operacja zmierzająca do wykazania, iż nie ma sprzeczności między autorytetami klasycznymi i biblijnymi w sprawach moralności i że oba pozornie różne światopoglądy — pogański i chrześcijański, mogą ze sobą doskonale współżyć w ramach oficjalnie obowiązującej doktryny Kościoła. Nieocenionego sojusznika znalazł Jan przy tym w osobie często cytowanego świętego Hieronima, który w wypowiedziach swych nie ukrywał radości, jakiej doznawał w obcowaniu z piękną łaciną Cyce-

¹ Othloh von St. Emmeram i *Die Meditationen* Guigos von Chastel, Prior der Grande Chartreuse, 1954; *Das Bild des Erzbischofs Adalbert in der hamburgischen Kirchengeschichte des Domscholasters Adam von Bremen*, 1956; *Die Darstellung der eigenen Persönlichkeit in den Schriften des Abtes Suger von St. Denis*, 1957.