

# P I O N

Wydane z dubletów  
Bibl. Publ. m. st. W-wy

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

ROK III \* WARSZAWA \* SOBOTA — CENA 50 GR. — 14 WRZEŚNIA 1935 R. \* NUMER 37 (102)

TREŚĆ: EWA ROSTKOWSKA: Psychologia w literaturze \* JAN KOTT: Z wysokich nocy \* WACŁAW BORO-WY: Wojna Sewastów z Polakami \* JULJUSZ WIKTOR GOMULICKI: „Powieści dwie” Norwida \* J. PRZYBOS: Fragment poematu \* STANISŁAW FURMANIK: Dzieło lite-



rackie a muzyka \* J. E. SKIWSKI: Boy o teatrze \* STEFAN NAPIERSKI, WL. SEBYLA: Poezja \* EWA ROSTKOWSKA, ST. FURMANIK, MARJA CZAPSKA: Powieść \* KAROL IRZYKOWSKI: Teatr \* Z. KUCHARSKI, M. PIECHAŁ: Teoria i historia literatury \* E. R.: Wydawnictwa periodyczne.

## PSYCHOLOGJA W LITERATURZE

Problem realizmu psychologicznego jest zagadnieniem, które wyrasta z bardzo ciekawego stosunku psychologii i literatury, lecz go oczywiście nie wyczerpuje. Równie szerokie możliwości dają badania psychiki autorów oraz czytelników. Pierwsze osiągnęły swój najwyższy rozkwit w dobie metod filologicznych, wówczas bowiem nie tylko analizowano związki, zachodzące pomiędzy strukturą psychiczną artysty i jego dziełami, lecz starano się tłumaczyć i wyjaśnić dzieło przeżyciami, uczuciami, a nawet chorobami artysty; tak jak gdyby wystarczyło powołanie się na agorafobię Prusa, aby zrozumieć jego utwory.

Obecnie badania osobowości twórców roszczą sobie znacznie mniejsze pretensje, ograniczając się do stworzenia wyczerpującej biografii. Natomiast psychika czytelnika jest przedmiotem zainteresowań głównie socjologów literatury, którzy na podstawie jej znajomości pragną dojść praw, rządzących powodzeniem pewnego typu utworów, a lekceważeniem innych itp.

Skoro obecnie mówi się o realizmie psychologicznym, dotyczy to jedynie psychologii postaci. Zestawienie realizmu psychologicznego mogłoby prawdopodobnie dziwić historyków literatury, którzy zajmują się realizmem, jako kierunkiem artystycznym, związanym ściśle z pozytywizmem. Wiadomo bowiem, że dla twórców pozytywizmu jedyną rzeczywistością, o której możemy zyskać pewną wiedzę, były przedmioty świata zewnętrznego. Wiedzę tę zdobywa się empirycznie. Konsekwentnym rezultatem takiego stanowiska było zdegradowanie introspekcji jako metody poznawczej, oraz nastawienie antypsychologiczne.

Oczywiście konsekwentne zastosowanie tych teorii do literatury było niemożliwością, choćby dlatego, że właściwym przedmiotem powieści jest przede wszystkim człowiek, czy to jako jednostka, czy jako zbiorowość. Związek literatury z filozofią wyraził się więc jedynie większym nasileniem zainteresowań światem faktów i przedmiotów. Charakterystyka postaci stała się ostroźniejsza, starano się ją oprzeć na naukowej psychologii i podawać fakty psychiczne możliwie pewne i udowodnione.

Niewątpliwie z tej przyczyny wyrastało tłumaczenie przeżyć i czynów częstym odwoływaniem się do przeszłości, choćby tak dalekiej jak życie dziadków i babek. Jednak wkrótce wskutek najrozmaitszych przyczyn zainteresowanie przeniosło się całkowicie od świata otaczającego do psychicznego. Wówczas zaczęto mówić o realizmie psychologicznym, to znaczy o jakimś podobieństwie i zgodności postaci powieściowych i ludzi z naszego życia. Zwrot ten jest zupełnie zrozumiały, gdy wziąć pod uwagę zarówno równoległy do wyżej wspomnianego prąd w teorii poznania (poznajemy zjawiska wewnętrzne i nas samych), jak i znaczenie i rolę postaci w powieściach. Zwrot ten ku lepszemu i dokładniejszemu tworzeniu postaci wyraził się przede wszystkim tem, że rozumiano niedostateczność intuicji psychologicznej. Intuicja stwarzała nie raz postaci, które przerażały naukową wiedzę o człowieku, lecz było to niewątpliwie zwycięstwem wielkich talentów, które potrafiły stworzyć Faustów i Hamletów, o których mówimy w podobny sposób, jak o wielkich ludziach przeszłości, a znamy ich może nawet lepiej. Natomiast produkcja literacka nie na miarę geniusza musiała oprzeć się na czemś konkretniejszym niż intuicja, aby nie popaść w tworzenie marionetek lub w najlepszym razie — naśladownictwo. Rezultatem było świadome zbliźnienie się do psychologii, która, umacniając się jako nauka o własnym przedmiocie i metodach, mogła stać się pomocą i oparciem.

Gdy mówi się obecnie o realizmie psychologicznym, ma się prawdopodobnie na myśli tworzenie postaci zgodnie z najnowszymi zdobyciami psychologii; jakaś bowiem zgodność postaci artystycznych z naszym wyobrażeniem o ludziach jest czemś tak względnym, że niemal każda figura powieściowa mogłaby się stać przedmiotem długotrwałych i, co gorsza, bezowocnych sporów.

Zainteresowania psychologiczne autorów wyrażają się bujnym rozwojem powieści o typie psychologicznym, która stawia sobie jako zadanie wnikliwe i głębokie studium psychiki jednostek i zbiorowości. Zainteresowania grupami i społecznościami łączą się niewątpliwie także z nowymi formami życia, z rozrostem różnych związków i stowarzyszeń. Jednak sposób, w jaki owe zespoły są traktowane przez autorów, świadczy dowodnie o wpływach psychologii grupy. A więc, zorganizowana grupa to już nie suma indywidualności, lecz coś całkowicie odmiennego, coś co posiada własne życie, na które wprawdzie składają się jednostki, lecz jest ono zupełnie podległe własnym prawom i dla własnych celów kształtuje człowieka. Wchłanianie jednostki przez zbiorowość nigdy nie jest całkowite. Można mówić o zupełnym zaprzedeniu się jedynie w rzadkich chwilach zbiorowych porywów, nienawiści i zapałów. Ciekawie opisuje takie zjawiska Kaden-Bandrowski, przedstawiając kilkuwarstwowość psychiki, która kształtuje się i objawia rozmaicie, zależnie od warunków zewnętrznych. W Czarnych skrzydłach socjalista lub komunista, któremu nogi drżą, plecy się uginają, a serce napelnia uczuciem podziwu na widok dyrektora lub nawet urzędnika, na zebraniu partyjnym krzyczy najgłośniejszą „precz z kapitałem!” Nie są to tylko słowa, on zupełnie szczerze czuje nienawistę proletariusza do burżuazji, rodzi się w nim odwaga i zapamiętałość gniewu. Obecnie panuje przekonanie, że osiągnąć pełnię życia można jedynie w zbiorowości. Wtedy człowiek ma możliwość zaspokojenia swych instynktów na miarę większą niż jednostkowa. Dopiero żądza władzy, nieokiełznana ambicja popycha do przeciwstawienia siebie — innym. Na tem tle wyrastają konflikty jednostek ze społecznością, jakże różne od dawnych buntów indywidualizmu. Już nie mówiąc o romantyzmie, nawet realizm polityczny przeciwstawiał jednostkę wybitną (to było warunkiem sine qua non) jakiś zespół mało określony; było to raczej skrepowanie prawami, konwencją, oby-

czym. Możliwe były dwa rozwiązania: częstsze — złamanie wybitnego człowieka, rzadsze — przezwyciężenie krepujących go więzów.

Teraz problem ten bardzo się skomplikował, jednostki bowiem reprezentują interesy gromady. Wybijanie się człowieka na czołowe stanowisko może być konfliktem wewnętrznym, konfliktem jednostki, która ma poczucie zdrady, lecz nie jest rzeczywistym buntem, bo zbiorowość musi mieć kierowników. Walki przewodców o interesy grup lub klas są bezwzględnie podłożem do zaspokojenia osobistych pragnień i chęci wybiecia się, ale oprócz tego stają się zagadnieniem walk społecznych (Kaden-Bandrowski: Czarne skrzydła, Mateusz Bigda). Jednostki, które występują przeciw wszystkim, traktuje się już nawet nie jako anarchistów, lecz jako typy patologiczne. W związku z tem można śledzić ciekawe zjawisko, że przynajmniej w powieści polskiej ostatnich lat zainteresowania jednostką nie zmniejszają się, lecz raczej zdobywają nową wiedzę. Zbiorowość jest jedną więcej możliwością pogłębienia i rozszerzenia życia indywidualnego. Fakt ten łączy się z pewnym z psychologią różnic i indywidualnych i pedagogiką indywidualizującą, które kładą nacisk na odrębność i niepowtarzalność psychiczną. Poszanowanie każdej indywidualności musi rodzić zainteresowanie psychiką wszystkich „szarych ludzi”. Odtwarzanie, często drobniagowe, istnień najbardziej powszednich ma więc swoje głębokie przyczyny i motywacje. Podobnie drobne zdarzenia i codzienne przeżycia nie są tylko wypełnieniem wielu stron przez autorów, pozbawionych talentu i fantazji, są one wyrazem przekonania, że najdrobniejszy fakt kształtuje psychikę, i są dążeniem do możliwie wiernego odtworzenia rzeczywistości. Dziwnem wydaje nam się obecnie wplatanie do powieści przynajmniej kilku śmierci, morderstw i namiętności, lamiających młode istnienia. Nawet powieści tak wielkiego pisarza jak Hugo czynią dziś wrażenie celowego gromadzenia okropności.

Wielką w tem rolę niewątpliwie odegrało odjaskrawienie życia większości ludzi, życia pozbawionego wielkich przygód, szerokiej możliwości. Lecz to nie wystarczy, raczej bowiem doprowadziły do tworzenia fikcyj, mogących zaspokoić ten niedosyt. Potrzebna tu była pomoc psychologii, która stwierdza nieustanny dynamizm psychiki, kształtowanej przez najdrobniejsze przeżycia. Doprowadziło to do ważnych konsekw-

cyj w literaturze: a więc wszystkie postacie są pokazane w rozwoju, stąd psychika nigdy nie bywa czemś skończonym; autorzy zachowują się wobec niej z dziwną skromnością, bo jakże można dążyć do zamkniętego scharakteryzowania czegoś, co właśnie określa się przez płynność. Każde zdarzenie i zetknięcie się z nowym otoczeniem odkrywa inną, niespodziewaną stronę psychiki i staje się bodźcem do nowego jej ukształtowania. Nalkowska, jako autorka Niedobrej miłości, mówi: „Charakter nie istnieje sam przez się — ludzie i okoliczności decydują o nim” i przeprowadza swą tezę w całej powieści.

Dawniej, np. u Wiktora Hugo, dusza była pojmwana statycznie, człowiek jego jest dobry lub zły, można wyczerpać właściwość psychiki, opisując postępowanie i przeżycia. Jakikolwiek zmiany psychiczne jego bohaterów zachodziły z trudnością, jedynie jako rezultaty doniosłych wypadków. Wówczas, pod wpływem silnego wstrząsu lub gwałtownego uczucia, człowiek zmieniał się nagle i znowu zastępował w jakiejś, łatwo dającej się określić, formie.

Inaczej już jest u Prusa, którego postacie posiadają wyraźną linię ewolucyjną, chociaż rozwój przybiera kształty naogół przewidywane zgóry. Prus, zgodnie z wiedzą psychologiczną swojego czasu, określa typy psychiczne przez kombinacje trzech władz: rozumu, uczucia i woli. Dzięki temu każda postać jest scharakteryzowana, według przekonania autora, całkowicie. Postępowanie jej jest konsekwentne, uwarunkowane przez takie czy inne właściwości. U obu wspomnianych autorów dostrzega się jakiś logiczny stosunek do postaci, logikę rozumu, który wierzy, że wszystko potrafi przeniknąć i wytłumaczyć.

Konsekwencja postępowania i czynów we współczesnej powieści jest pozaracjonalna, a raczej niemożliwa do ujęcia rozumem. Każde przeżycie i działanie jest wypadkową dwóch czynników: dyspozycji psychicznych i zdarzeń zewnętrznych. Prowadzi to do niezwykłej indywidualizacji i skomplikowania. Postacie teraźniejszej powieści nigdy nie są typami w sensie jakiegoś zespołu cech najbardziej charakterystycznych dla danego środowiska. Najwyżej dostrzega się typowość wówczas, gdy bogatą indywidualność postaci znamionuje dyspozycja lub rys dominujący, który czyni ją reprezentatywną. To indywidualizowanie łączy się z niedawnym kierunkiem psychologii, znanym pod nazwą a n a l i t y c z n e g o, który próbował dojść do najprostszych elementów psychiki. Oczywiście owe elementy są to właściwości i dyspozycje, które można wykryć, zastanawiając się nad życiem wewnętrznym, lecz nigdy jakiejś składniki, tworzące w sumie to, co nazywamy psychiką. Analityzm ten znalazł wyraźny oddźwięk w literaturze. Jeszcze u pisarzy z końca XIX w. miłość, nienawiść, pycha, były uczuciami, które wystarczały nazwać. Teraz mówi się o popędach, instynktach, wyobrażeniach, wrażeniach i t. d.

Mogłoby się zdawać, że to pogłębienie analizy psychologicznej i zrozumienie dynamizmu i nieuchwytności życia psychicznego grozi poważnym niebezpieczeństwem — niebezpieczeństwem utraty wyraźnych zarysów postaci. Niewątpliwie zdarza się to często, zwłaszcza wówczas, gdy autor, zbyt gorliwy wyznawca psychologii teoretycznej, próbuje poprostu zilustrować jedno z jej praw lub jedną z teorii. Jednak zdolni pisarze znajdują sposób wyjścia również w zakresie samej psychologii. Chodzi tu o rozpowszechnioną obecnie psychologję strukturalną. Celem autorów jest takie skonstruowanie postaci, aby przy całej płynności i ciąglem kształtowaniu się jej życia psychicznego, jakaś naczelna dyspozycja umożliwiła ujęcie jej w konkretne formy. Taką

### Z WYSOKICH NOCY

To wiatr łódź płaskodenkę wciąż dalej od brzegów odrzucał,  
aż nurt słabnący ją złożył w kołysce wysokich trzczin.  
Wysokiej nocy namiot falował skrzydłami jak anioł,  
nad wodę sieci zarzucał — sznury lejących gwiazd.

Zastygły blaszane jeziora, topiąc nieżywe księżycy.  
Z nad rzeki splotywał w niebo olchową strugą las.  
Żrebaki o smukłych nogach rwały przeciągle o świcie,  
morza ogromne owsa tratując w snach po pas.

To liście nenufarów oplotły warkoczem wiosła,  
na sercach zielonych i płaskich wolno się niosła łódź.  
Strzały ze srebrnej piany smugą ginęły w zaroślach.  
Chmury ognistym słupem poczęły niebo pruć.

Żadną łodzią —  
nie splenę z wysokich nocy w dzień.

JAN KOTT

W1003/46/622







III. Izrael — to Polska, krytykująca obę praktyczność i balwochwalstwo przemysłowe, a sama kłaniająca się balwanom źle rozumianej tradycji, wybudanej szlachetnie i ciemnocie.

IV. Ów Benedykt Ostoja ma rysy pułkownika z młodzieńczego utworu Norwida *Laskawy Opiekun* i wzorowany był zapewne, wraz z całym swym otoczeniem, na opiece poety, Ksawerym Dybowskiem z Dębinek. Jego ablucje niedzielne przypominają znów Kajetana Kozłina, o którym pisze Norwid do Lenartowicza (1859), że „rano wstając codziennie zimną wodą omywszy ciało pisal...”, a mistycyzm to może reminiscencja z Czajkowskiego, u którego jeden z zawadajskich bohaterów (Adam Baranowski) „rzucił się do duchów Towiańskiego”. Podobnie owa „matrona cicha” Scholastyka może być panią Dybowską, albo znów reminiscencja

marszałkowej Nowowiejskiej, „ostatniej matrony” z książki Czajkowskiego.

V. Piętnuje tu Norwid dwie cechy, których przesady niecierpił: „opłatanie rzeczy przeszłych” (nie lubił poeta tych „antykwaryszów urojenia”, co „kochają strzemieczka od butów na pamiątkę”, pisze do Lenartowicza, r. 1856, „a nie widzą nawet ciała” ani ducha) i nędzne, modą się kierujące naśladownictwo, w rodzaju *Małych tajemnic Warszawy* i t. p.

VI. Cała literatura powieściowa w Polsce była do pewnego stopnia takim rozpękniętym biurkiem Telimena.

„Pisma pośmiertne... mowa o pismach Krasieńskiego i Słowackiego.

„Dzwonnica Giotta... Dawid...” we Florencji, gdzie mieszkał Lenartowicz.

JULIUSZ WIKTOR GOMULICKI

## DZIEŁO LITERACKIE A MUZYKA

Między dziełem literackim a dziełem muzycznym istnieją niewątpliwie bliższe związki pokrewieństwa niż między muzyką a plastyką np., a to z tego względu, że zarówno słowo jak dźwięk, dwa odrębne „materjaly”, w których utrwała się jeden i drugi rodzaj dzieł sztuki, posiadają wspólną cechę przynależności do zakresu wrażeń słuchowych. Z tego względu można mówić i mówi się o muzyce, muzyczności czy też pierwiastku muzycznym w dziele literackim.

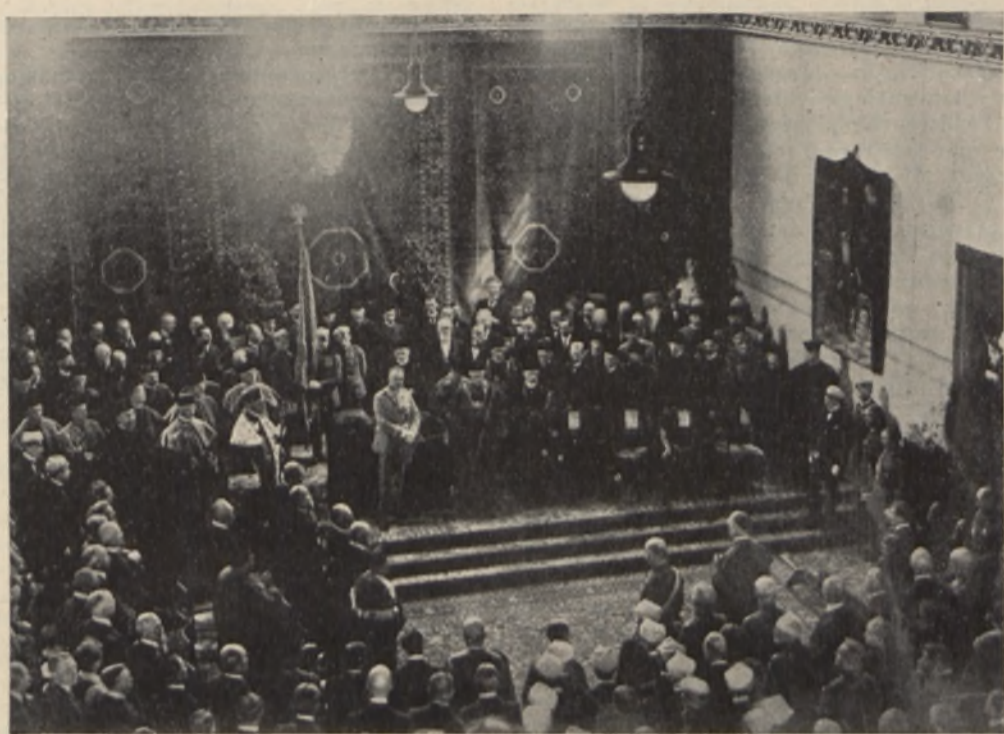
Ostatnio zagadnieniem tem zajął się p. Tadeusz Szulc<sup>1</sup>, usiłując wprowadzić jakiś ład w chaos pojęć i poglądów na ten temat. Próba, niestety, całkowicie chybiona i mogąca tylko pogłębić zamęt, jaki w tej sprawie dawał się dotychczas zauważyć. Artykuł p. Szulca posiada wszystkie pozory oryginalności i rzeczowego ujęcia zagadnienia, zawiera jednak szereg nieścisłości i błędów, które musiały autora doprowadzić w rezultacie do fałszywych przeświadczeń, do przyjęcia za dobrą monetę złudzeń, tak usilnie wytykanych kolegom „po zagadnieniu”. Pan Szulc odrzuca pojmowanie muzyczności dzieła literackiego w oparciu o konkretny fakt walorów fonetycznych języka. Uważa, zresztą słusznie, że jest to dziedzin „rytmologów” i „fonologów” języka, a takie terminy jak „melodia słowa”, „muzyka słowa” nie mają nic wspólnego z muzyką.

Dlaczego? Przebieg rozumowania jest następujący. Utwór muzyczny określa autor jako „konstrukcję relacji między dźwiękami”. Podobnie utwór literacki jest „konstrukcją relacji między głoskami”. Ale głoska i dźwięk stanowią różne jakości zmysłowe. Na czym ta różnica polega? Oto na tem, że głoska „to nie tylko wartość fonetyczna, to także pewna wartość wizualna”. I tu myli się autor, nie odróżniając głóska od litery. Jeśli chodzi o tę „wartość wizualną”, to przecież i dźwięk muzyczny ma swój odpowiednik „literowy” w postaci nuty. Trzymając się więc „rozróżnień” autora, trzeba by właśnie dojść do wniosku, że dźwięk i głoska to identyczne jakości zmysłowe, a co zatem idzie między dziełem literackim, jako zespołem głósek, a dziełem muzycznym, jako zespołem dźwięków, nie ma żadnej różnicy. Jednak dźwięk i głoska są to istotnie różne jakości zmysłowe, ale różnica ta nie jest zasadnicza, jak np. między dźwiękiem a barwą, lecz szczegółowa, t. zn. zachodząca w zakresie tych samych wrażeń słuchowych. Pan Szulc zapomniał o tym fakcie i zbudował sobie fikcję, na mocy której rozpoczyna jałowy wysiłek wyważania drzwi otwartych, bo przecież nikt nie wątpi, że „muzyka” dzieła literackiego, gruntująca się na fonetycznej wartości słów, jest inna od „muzyki” dzieła muzycznego. Trzymając się faktów i analizując je bliżej, byłby doszedł do pozytywnego określenia charakterystycznego zjawiska w dziele literackim, a czyby je nazwał muzyką, czy fonacją — mając rzecz w palcach, o nazwyliśmy się już nie pokłócili. Przy sposobności należy dodać, że definicja dzieła literackiego jako konstrukcji relacji między głoskami jest błędna. Elementem tu bowiem będzie słowo: nie każdy zaś zbiór głósek jest słowem. Gaworzące niemowlęta tworzą takie mechaniczne połączenia, ale nikomu nie przychodzi do głowy dawać im za to nagród literackich. Natomiast takie połączenia jak „Atulli Mirohlady, grobowe ucichy” są morfologicznie pełnymi słowami o zamąonej korelacji semantycznej, co po ciąga za sobą mglistość zarysów pojęciowych.

Wracamy jednak do zagadnienia muzyczności. P. Szulc odrzuca fonetyczny walor języka jako źródło czy przyczynę sensacji muzycznych w dziele literackim. Cóż mu więc pozostaje, w jaki sposób może on dać odpowiedź pozytywną na istnienie muzyki w dziele literackim? Autor tak stawia sprawę: „Interesuje nas tu — powiada

— zagadnienie, czy możemy w chwili doznawania dzieła literackiego wskutek odpowiedniej interpretacji bezpośrednio doznawanych znaków pisarskich słyszeć muzykę, podobnie jak widzimy opisywany zachód słońca, jakiś piękny układ architektoniczny, czy posąg. Chodzi nam o to, jakie właściwościami dzieła literackiego warunkowane jest tworzenie się w nas pewnych sugestij muzycznych, dzięki którym możemy mieć złudzenie, że właśnie teraz, patrząc na zadrukowane karty wydanego utworu, słyszymy jakieś konstrukcje dźwiękowe”.

Pomijając pewne niejasności tego sformułowania, można sobie od razu odpowiedzieć, że takie słyszenie jakichś konstrukcyj dźwiękowych, jeśli wogóle jest możliwe, mogłoby zachodzić tylko wtedy, gdy przedmiotem opisu literackiego jest jakieś rzeczywiste lub fikcyjne dzieło muzyczne. Tak odpowiada na swoje pytanie i p. Szulc i tutaj popełnia najgrubsze niekonsekwencje. Na poparcie swej tezy przytacza cztery przykłady opisów literackich, których treścią są utwory muzyczne: koncert Jankiela i grę Wojskiego na rogu, oraz urywek z *Czarodziejskiej góry* i z noweli p. t. *Luischen* — Tomasza Manna. Opisom Mickiewicza autor odmawia zdolności wzbudzania w czytelniku „wrażeń swoisicie muzycznych” t. zn. byśmy przez odpowiednią „interpretację znaków pisarskich” słyszeli, czy też raczej mieli złudzenie, że słyszymy określoną „konstrukcję relacji między dźwiękami”. Zgoda na to, rzeczywiscie, czytając koncert Wojskiego, niepodobna mieć wrażeń takich, jakie daje wysłuchanie „trójęzłonowej symfonji” muzycznej. Dlaczego jednak przykłady z utworów T. Manna, indywidualnie różne, ale gatunkowo będące takim samym opisem, mają wzbudzać w nas „wrażenia swoisicie muzyczne”? Przecież i tu widzimy wiele „rzeczy”, a takie wyrażenia jak: „Przebierał palcami na małym instrumencie; był to klarnet, czy multaniki, dźwięk ich był spokojny, nosowy” — też pobudzają w nas wrażenia między innymi akustyczne. Znam utwór Debussyego, do którego aluzje wyraża czyni opis Manna, jednak czytając ten urywek nie słyszałem poematu muzycznego. I nie myślę, abym był złym, lekceważącym tekst czytelnikiem. P. Szulc popełnia tutaj psychologiczną omyłkę. Treścią bowiem opisu Manna wcale nie jest poemat Debussyego. Chodzi tu o bohatera, Hansa Castorpa, o jego stan duchowy, a aluzje do utworu Debussyego stanowią subtelny „chwyt” pisarski, a więc środek, a nie cel. Charakterystyczną jest przytem rzeczą, że Mann unika terminów fachowych, ściśle muzycznych, daje natomiast plastyczne szczegóły obrazu, do których uprawnia tytuł poematu Debussyego — *Popołudnie fauna*. Jednak p. Szulc mógł słyszeć w chwili czytania tego urywku muzykę Debussyego. Rozumując czytane wyrazy, poprostu przypomniał sobie usłyszany przedtem poemat muzyczny. Odrywając się od celu opisu Manna, skierował swą uwagę w innym kierunku. Bodźce wrażeń swoisicie „muzycznych” płynęły wtedy nie z dzieła literackiego, lecz z dzieła muzycznego. Jeżeli na to usłyszę odpowiedź, że w czasie tych przeżyć właściwa treść opisu Manna nie zniknęła z pola świadomości, zauważę, że p. Szulc posiada zdolność skupiania swej uwagi jednocześnie na dwóch różnych obiektach. Tak więc przytoczony przykład niczego nie dowodzi, a co ważniejsza nie ma nic wspólnego z zagadnieniem muzyki czy muzyczności w dziele literackim. Można by wprawdzie (człowiek ma przecież wolną wolę) upierać się przy skrajnym stanowisku, że właśnie tylko nrzy takim „skojarzeniowem” doznaniu można mówić o muzyce w dziele literackim, wszelkie zaś inne źródło wrażeń słuchowych to „fonologia”, ale wtedy trzeba się zgodzić na to, że bywają wypadki i takie, kiedy tekst literacki nie daje podniet ani jednemu słówkiem do skojarzeń z muzyką, a jednak w głowie poczyna brzmieć zupełnie określona melodia lub jakaś bardziej skomplikowana konstrukcja dźwiękowa. Schodzimy tu na grunt całkiem subiek-



## DWA SYMBOLE

DEKRET PREZYDENTA RZECZYPOSPOLITEJ Z DNIA 26 SIERPNI 1935 R. O NADANIU UNIWERSYTETOWI WARSZAWSKIEMU NAZWY: „UNIWERSYTET JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO W WARSZAWIE”

Na podstawie art. 55 ust. (2) ustawy konstytucyjnej postanawiam co następuje:

Art. 1. Uniwersytetowi Warszawskiemu nadaje nazwę: „Uniwersytet Józefa Piłsudskiego w Warszawie”.

Art. 2. Wykonanie dekretu niniejszego porucza się Ministrowi Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

Art. 3. Dekret niniejszy wchodzi w życie z dniem ogłoszenia.

Prezydent Rzeczypospolitej:  
I. MOŚCICKI

Prezes Rady Ministrów:  
W. SŁAWEK

Minister Wyznań Religijnych  
i Oświecenia Publicznego:  
W. JĘDRZEJEWICZ

DEKRET PREZYDENTA RZECZYPOSPOLITEJ Z DNIA 26 SIERPNI 1935 R. O NADANIU BIBLIOTECE NARODOWEJ NAZWY: „BIBLIOTEKA NARODOWA JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO”.

Na podstawie art. 55 ust. (2) ustawy konstytucyjnej postanawiam co następuje:

Art. 1. Biblioteka Narodowa, ustanowionej rozporządzeniem Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 24 lutego 1928 r. o Biblioteczce Narodowej (Dz. U. R. P. Nr. 21, poz. 183), nadaje się nazwę: „Biblioteka Narodowa Józefa Piłsudskiego”.

Art. 2. Wykonanie dekretu niniejszego porucza się Ministrowi Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

Art. 3. Dekret niniejszy wchodzi w życie z dniem ogłoszenia.

Prezydent Rzeczypospolitej:  
I. MOŚCICKI

Prezes Rady Ministrów:  
W. SŁAWEK

Minister Wyznań Religijnych  
i Oświecenia Publicznego:  
W. JĘDRZEJEWICZ



Marszałek w Uniwersytecie Warszawskim w dniu nadania insygnjów akademickich (2. V. 1921). U góry: w auli, na dole: przy wyjściu z Uniwersytetu.

tywny, a w tych warunkach zagadnienie rozwiązuje się w dowolność.

Co do drugiego przykładu pozytywnego (urywek z noweli *Luischen* T. Manna), który przytacza p. Szulc jako ilustrację i dowód swej tezy, tu również popełnia ten sam błąd, mieszając celowość środka z celem opisu. I tu przecież chodzi nie o utwór „muzyczny”, lecz o „pana adwokata Jacoby”. Rozumieniem skwapliwość p. Szulca, z jaką cytował ten przykład. Mann, między innymi, w opisie rozbrzmiewającej melodji używa paru wyrazów technicznych. Dowodzi to, że autor niemiecki ma wykształcenie muzyczne, więc, co to jest kadencja złamana (tak to, jeśli pamięć mi nie myli, określa podreęcznik harmonji), czego o niektórych jego polskich kolegach powiedzieć nie można.

Opis literacki nie może odtwarzać utworu muzycznego (bo o to ostatecznie chodzi p. Szulcowi), a to dlatego, że słowo, jako pewna wartość znaczeniowa, jest niewspółmierne z dźwiękiem. Jeżeli jakiś tekst literacki dotyczy utworu muzycznego, rzeczywistego lub fikcyjnego, wtedy rozumiemy „o czym mowa”. Wtedy może następować przypomnienie (w wypadku opisu dotyczącego utworu rzeczywistego), lub stworzenie w wyobraźni (w wypadku utworu fikcyjnego) odpowiednich konstrukcyj dźwiękowych. Może, ale nie musi, przyczem potrzeba, aby czytelnik miał odpowiednie przygotowanie lub choćby pewną dozę talentu muzycznego. Pisarze, świadomie lub intuicyjnie, wiedzą, że odtwarzać dzieła muzycznego nie mogą, to też w wypad-

<sup>1</sup> Patrz *Pion* nr. 28 z r. b.: *Muzyka w dziele literackim*.





