

Monika Wycykał

UNIWERSYTET ŚLĄSKI

**Tragiczna historia literatury – projekt (nie)szczęśliwy?
Wokół koncepcji Waltera Muschga**

Roland Barthes, podejmując rozważania nad jedną z aporii stale obecnych w literaturoznawstwie, już w samym tytule szkicu *Historia czy literatura?* zawiera dramatyczne przeciwstawienie dwóch obszarów badawczej aktywności, które tradycyjnie łączy się w sztuczny twór, zwany „historią literatury”. Barthes kontestuje status tej dziedziny nauki o literaturze, gdy dochodzi do wniosku, że możemy mówić wyłącznie o ciągu monografii, gdyż „historia jest tu jedynie szeregiem samotnych ludzi; słowem, nie jest to historia, lecz kronika”¹. Autor *Mitu i znaku* podkreśla istnienie historii dzieł, która z prawdziwą historią ma niewiele wspólnego, gdyż literaturoznawcy nie potrafią przekroczyć Rubikonu oddzielającego twórczość literacką od historii. Co znamienne, poglądy Barthes’a są antycypowane przez diagnozy i konstatacje poczynione w polskiej nauce o literaturze w XIX wieku, już Bronisław Chlebowski bowiem pisał we wstępie do monumentalnej, sześciotomowej *Historii literatury polskiej* Piotra Chmielowskiego, wydanej w 1899 roku, że „trudno dziś odszukać drugorzędneho nawet pisarza, którego życie i twory nie byłyby już rozjaśnione w specjalnej monografii”².

Pomimo jednak bardzo trafnych spostrzeżeń różnych badaczy, w tym Chlebowskiego, którzy już pod koniec XIX wieku dotykali sedna późniejszych dyskusji nad uprawomocnieniem historii literatury, opierając się na najrozmaitszych legitymizujących kryteriach, można odnieść wrażenie, że konstatacje te pozostały bez wpływu na kształt i charakter ujmowania dziejów polskiej literatury. Aby wyostrzyć tę obserwację, pozwolę sobie przywołać definicję historii literatury stworzoną przez Zygmunta Bartoszewicza w pracy z 1828 roku. Bartoszewicz pisał:

historia literatury stawia obraz zaczęcia, wzrostu, najwyższego udoskonalenia, upadku i niekiedy odrodzenia w pewnym narodzie nauk, literatury i sztuk; okazuje przyczyny, które na to wpływały; wzmiankuje najcelniejszych pisarzy tego narodu, w jakimkolwiek języku oni pisali i gdziekolwiek zostając, w kraju lub za granicami jego; zwięźle opowiada ważniejsze okoliczności ich życia, wymienia dzieła, daje sąd o ich piękności lub wadach, przywodzi lepsze wyda-

1 R. BARTHES: *Historia czy literatura?* W: IDEM: *Mit i znak. Eseje*. Tłum. W. BŁOŃSKA et al. Wybór J. BŁOŃSKI. Warszawa 1970, s. 164.

2 B. CHLEBOWSKI: *Wstęp*. W: P. CHMIELOWSKI: *Historia literatury polskiej*. T. 1. Warszawa 1899, s. 13.

3 Z. BARTOSZEWICZ: *Historia literatury polskiej podług dzieł Bentkowskiego, Juszyńskiego, Ossolińskiego i Sołtykowicza*. Wilno 1828, s. 5-6.

4 F. BENTKOWSKI: *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*. T. 1-2. Warszawa 1814.

5 Por. komentarz Michała Wiszniewskiego: „Dopiero około 1820 roku, kiedy czasy literatury polskiej spełniły się, kiedy obiegła już cały okrąg, w którym nauki i losy ludzkie kołują, coraz mocniej potrzeba historii i literatury czuć się dawała. Pojawiła się albowiem koło tego czasu Muza polsko-słowiańska, której rodzime rysy i rozlana po twarzy pośepność, wszystkich zachwycała. Wieści o tak nadzwyczajnym zjawisku po wszystkich kątach kraju rozbiegły się i jak echo powtarzały. Poezya rodzima, od skrzeszenia posągów Peruna i Światowida, dumnym łacińskiej mądrości pomijana okiem, zwróciła uwagę i tych nawet, którzy dotąd na sam widok rymów wstrętu i nudności zataić w sobie nie mogli”. M. WISZNIEWSKI: *Historia literatury polskiej*. T. 1. Kraków 1840, s. II.

6 M. WISZNIEWSKI: *Historia literatury polskiej*. T. 1-9. Kraków 1840-1857; W. A. MACIEJOWSKI: *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*. Warszawa 1852; K. W. WÓJCICKI: *Historia literatury polskiej w zarysach dla młodzieży*. Warszawa 1879; L. ŁUKASZEWICZ: *Rys dziejów piśmiennictwa polskiego*. Kraków 1836; W. SYROKOMLA: *Dzieje literatury w Polsce od pierwiastkowych czasów do XVII wieku*. T. 1-3. Warszawa

nia lub tłumaczenia na obce języki, rozróżnia prawdziwe od mylnie im przyznawanych; wszystko to ze zdrową krytyką i pewnością w jednym obrębie związane i pod jeden rzut oka wystawia³.

Komentarz Bartoszewicza należy do najstarszych prób systematyzacji historii literatury – wcześniej pojawiały się wyłącznie kompilacje o charakterze bardziej bibliograficznym, na przykład pochodząca z 1814 roku *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych* Feliksa Bentkowskiego⁴ – jednak w kontekście współczesnej praktyki historycznoliterackiej nie wydaje się wcale anachroniczny i oderwany od literaturoznawczej rzeczywistości, co oznacza, że wszelkie koncepcje, które powstały na przestrzeni XIX wieku (a nie było ich wcale mało, gdyż odkrycie narodowego ducha ewokowało potrzebę opisywania przeszłości⁵: swoje historie literatury stworzyli między innymi Michał Wiszniewski, Wacław Aleksander Maciejowski, Kazimierz Władysław Wójcicki, Lesław Łukaszewicz, Władysław Syrokomla, Edward Dembowski, Jan Majorkiewicz, Włodzimierz Spasowicz, Stanisław Tarnowski⁶ i inni), pozostały bez wpływu na zasadniczy sposób tworzenia dziejów narodowej literatury. Wbrew temu, co można by sądzić na podstawie doświadczeń akademickich, głoszone postulaty tworzenia historii zupełnie innej niż ta, która została zdefiniowana przez Bartoszewicza. Nie sposób w tym kontekście pominąć postaci Piotra Chmielowskiego, autora wielu ważnych opracowań poświęconych problemom metodologii historycznoliterackiej (wydał on między innymi *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864-1894)*, *Metodykę historii literatury polskiej* oraz *Historię literatury polskiej*⁷ w sześciu tomach)⁸. Chmielowski dostrzegał zagrożenia dla poznania dziejów literatury płynące z kronikarskiego ujmowania materiału literackiego i czynienia z niego monograficznego ciągu dzieł oraz autorów, postulował więc zupełnie inny model. Warto przytoczyć obszerny wyimek z dzieła tego historyka literatury (tym bardziej że wyimek ten stanowi przestrożę również dla młodych badaczy!):

Przyswojenie sobie wiadomości o życiu i pismach autora wzbogaca tylko pamięć, a wyuczanie się charakterystyk w najlepszym razie może pomnożyć ilość pojęć ucznia, opartych na cudzej powadze [...]. Kto chce naprawdę poznać dzieje literatury, ten na niem poprzestać nie może, ten musi zaznajomić się z uczuciami, myślami i ideałami narodu, zawartymi w dziełach znakomitych autorów, ten musi je sobie przyswoić na najwewnętrzniejszą treść swego umysłu. Jakże tego inaczej dokonać, jeżeli nie przez czytanie dzieł? Zarówno badacz,

1875; E. DEMBOWSKI: *Piśmiennictwo polskie w zarysie*. Poznań 1845; J. MAJORKIEWICZ: *Historia, literatura, krytyka: literatura polska w rozwinięciu historycznym*. Warszawa 1850; W. SPASOWICZ: *Dzieje literatury polskiej*. Tłum. S. CZARNOWSKI, A. BEM. Warszawa 1882; S. TARNOWSKI: *Historia literatury polskiej*. T. 1-6. Kraków 1900-1907.

7 P. CHMIEŁOWSKI: *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864-1894)*. Kraków 1895; IDEM: *Metodyka historii literatury polskiej*. Warszawa 1899; IDEM: *Historia literatury polskiej*. T. 1-6. Wstęp B. CHLEBOWSKI. Warszawa 1899-1900.

8 Por. interesujące uwagi na ten temat Tomasa SOBIE-RAJA: *Formacyjny charakter „Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu” Piotra Chmielowskiego*. „Rocznik Słupski” 2011, nr 9.

9 P. CHMIEŁOWSKI: *Metodyka...*, s. 55-56.

10 Por. P. CHMIEŁOWSKI: *Zarys najnowszej...*, s. XX.

11 T. WALAS: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Kraków 1993, s. 29-32.

12 R. WELLEK: *Upadek historii literatury*. Tłum. G. CENDROWSKA. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3.

13 H.R. JAUSS: *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*. Tłum. R. HANDKE. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. MARKIEWICZ. T. 3. Kraków 1976.

14 M. JANION: *Jak możliwa jest historia literatury?* W: EADEM: *Humanistyka: poznanie i terapia*. Warszawa 1974.

15 H. MARKIEWICZ: *Dylematy historyka literatury*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.

jak uczący się powinien zacząć przede wszystkim od czytania autorów⁹.

Trzeba zauważyć, że widmo krąży po tej koncepcji – widmo Hegla. Piotr Chmielowski bowiem stawia sobie za cel odtworzenie „duchowego nastroju” Polaków, zrekonstruowanie najbardziej żywotnych procesów intelektualnych oraz moralnych, jakie przebiegają w narodzie, na podstawie artystycznych przejawów, czyli literatury. Prymat ducha absolutnego nad zdarzeniowością pojedynczego utworu nie tylko prowadzi do tworzenia globalnej historii literatury i konstytuowania jej ponad dziełami, lecz także implikuje w sposób konieczny pomniejszenie znaczenia konkretnych utworów i autorów, aż do całkowitego ich pominięcia, do czego zresztą Chmielowski przyznaje się bez wahania.

[„Mniej zwracałem uwagi na to, że tę lub ową książkę pomnę, że tego lub owego autora opuszczę, bylebym tylko potrafił wiernie odtworzyć duchowy nastrój wziętego pod rozbiór okresu, bylebym nie pominął takich objawów, które okresowi temu ton i znaczenie nadają. Pochwyć charakterystyczne rysy w fizyognomii moralnej naszego najnowszego rozwoju ducha – oto zadanie, które spełnić zamierzałem”¹⁰].

Mamy zatem do czynienia przynajmniej z dwoma opozycyjnymi modelami historii literatury: z jednej strony jest to model kronikarski, monograficzny, który przez niektórych badaczy w ogóle nie może być uznany za historię¹¹, polegający przede wszystkim na zestawianiu pojedynczych autorów, najczęściej na podstawie kryteriów temporalnych oraz narodowych, z drugiej natomiast – model ponadincydentalny, zakładający w głównej mierze współwystępowanie procesów oraz zjawisk, jakie zachodzą w określonej przestrzeni symbolicznej.

Oczywiście, takie postawienie sprawy może wywołać zarzut zbyt- niego redukcjonizmu, zwłaszcza w kontekście wielorakości ujęć metodologicznych: krytycznej historii literatury Welleka¹², historii odbioru Jaussa¹³, historii arcydzieł Janion¹⁴ czy częściowo konstruktywistycznych i kondycjonalistycznych poglądów Markiewicza¹⁵. W moim przekonaniu spór teoretyczny dotyczy jednak zasadniczo wzajemnej relacji między pewną abstrakcyjną strukturą, różnie definiowaną przez badaczy, a pojedynczym dziełem. Zresztą, taka konkluzja wyziera również ze słów Markiewicza, gdy ten pisze:

Skoro w jednym toku narracyjnym nie da się zestroić relacji o przemianach układów literackich z relacją o przemianach twórczości poszczególnych pisarzy, autor syntezy nie potrafi zapobiec temu, że osobowości twórcze i rozwój ich twórczości będą w niej rozkawałkowane, a w lepszym wypadku – odsu-

nięte na plan dalszy. Nie można jednocześnie zrobić omletu i zachować nie rozbitych jajek¹⁶.

[Warto porównać spostrzeżenie Markiewicza z komentarzem Stanisława Tarnowskiego, który tak tłumaczy się przed czytelnikami: „Z tego chronologicznego układu materii wynika konieczność mówienia o pisarzach w następstwie czasu, zatem w różnych rozdziałach, z przerwami. Spotkał mnie zarzut, bardzo życzliwy, ale stanowczy, że taki pisarz pokrajany na kawałki przestaje być żywą i całkowitą postacią dla czytelnika, który (jeżeli chce i ma cierpliwość) musi sobie sam tę całość składać, szukając i zbierając jej części rozrzucone po różnych rozdziałach”¹⁷].

17 S. TARNOWSKI: *Historia literatury polskiej*. T. 6. Cz. 1. Kraków 1907, s. 7–8.

Innymi słowy, nasze rozważania teoretyczne koncentrują się zasadniczo wokół przeciwstawienia, które dostrzeżono już w XIX wieku.

O ile pierwszy z modeli można uznać za nadreprezentowany we współczesnej humanistyce, czemu krytyczny wyraz dał między innymi Barthes, projekt ponadincydentalny zaś ujawnił swoje ograniczenia w strukturalistycznej praktyce historycznoliterackiej, o tyle znalezienie pozytywnego projektu, usuwającego to dramatyczne przeciwstawienie napotyka przeszkody, prowadzi nawet do apokaliptycznego przekonania, na przykład René Welleka, że historia literatury upadła, zginęła przygnieciona nierozwiązywalnymi sprzecznościami¹⁸. Można oczywiście, wzorem współautora *Teorii literatury*, popaść w zupełny nihilizm i co najwyżej palić świeczki na grobie historii literatury, ale można także, podobnie jak Randle Patrick McMurphy z *Lotu nad kukułczym gniazdem*, podjąć desperackie działania na rzecz jej restytuowania, by w razie niepowodzenia móc z czystym sumieniem powiedzieć: „Ale przynajmniej próbowaliśmy”.

18 René WELLEK kończy artykuł *Upadek historii literatury* tymi słowami: „Sztuka, powiedział Schopenhauer, zawsze osiągała swój cel. Croce i Ker mają słuszość. Nie ma postępu, nie ma rozwoju, nie ma historii z wyjątkiem historii pisarzy, instytucji i technik. Jest to, przynajmniej dla mnie, koniec złudzeń, upadek historii literatury”. R. WELLEK: *Upadek...*, s. 221.

Temu celowi sprzyja sięgnięcie do prac szwajcarskiego badacza Waltera Muschga, autora *Tragicznych dziejów literatury*, które ukazały się na polskim rynku w 2010 roku nakładem wydawnictwa Aletheia ponad pół wieku od pierwszego wydania (miało ono miejsce w 1948 roku). Wyobrażenia Muschga na temat poetyki pisania historii literatury, mimo swojej wiekowości, wydają się zaskakująco świeże i intelektualnie płodne.

19 U. WIDMER: *Tragiczne dzieje literatury Waltera Muschga*. W: W. MUSCHG: *Tragiczne dzieje literatury*. Tłum. B. BARAN. Warszawa 2010, s. 661. Paginacja wszystkich kolejnych cytatów z tej pozycji w tekście głównym. Numer strony posłowania poprzedzam literą „W”, natomiast tekst samego Muschga – literą „M”.

Jak pisze Urs Widmer, Walter Muschg urodził się w 1898 roku w Szwajcarii, gdzie przez wiele lat wykładał na uniwersytecie w Bazylei, obok takich sław, jak Karl Jaspers, Werner Kaegi, Edgar Bonjour, Karl Barth¹⁹. Przeżywszy dwie największe katastrofy, jakie zdarzyły się w dwudziestowiecznej Europie, był szczególnie uwrażliwiony na egzystencjalny i artystyczny tragizm, którym są podrzyte czy to życie, czy twórczość artystyczna. *Tragiczne dzieje literatury* stały się odbiciem swojego czasu, wpisując się immanentnie

w krajobraz powojennych zniszczeń oraz kryzys wiary w optymistyczną filozofię świata oraz człowieka. Stąd też szczególna rola dzieła Muschga, które okazało się

pewną odpowiedzią na niedawne lata zniszczenia. Europa leżała w ruinie, a i z jej kultury nie pozostało wiele rzeczy pewnych. W szczególności literatura Niemców była stertą gruzu. Tysiącletnia Rzesza, która przetrwała fatalne dwaście lat, wymazała pamięć o wszystkim, co było przed nią, i nowe pokolenie nie było jeszcze gotowe ani zdolne do włączenia się w nurt tradycji.

W, s. 661–662

Tragiczne dzieje literatury Muschga okazały się również

ogromnym i udanym wysiłkiem ożywienia zakrytej tradycji i znalezienia w światowej literaturze, do której niemiecka zawsze należała i teraz znów mogła należeć, sił i stałych, których mordercza brutalność współczesności nie mogła naruszyć.

W, s. 662

Tragiczne dzieje literatury, pomimo ukazywania uniwersalistycznych inklinacji, które rezonują w przestrzeni literatury powszechnej, są pomnikiem postawionym przede wszystkim literaturze niemieckojęzycznej, co nie mogło pozostać bez wpływu na koncepcję historiograficzną Muschga. Jego dzieło bowiem harmonijnie wpisuje się w niemieckie teorie tragizmu i niejako je podsumowuje, odgrywając niebagatelną rolę w kształtowaniu się myśli filozoficznej i estetycznej tego obszaru na przełomie XIX i XX wieku. Maria Janion, która pokusiła się o zestawienie najważniejszych postaci mających wpływ na zbudowanie tej pełnej pesymizmu konstrukcji, ostatecznie doszła do konkluzji, że w żadnym innym kraju nie znajdzie się tylu przedstawicieli filozofii tragiczności. Istotnie, poczet jest imponujący, mimo iż, jak wskazuje Peter Schondi, teorie tragizmu kształtowały się późno, bo dopiero od 1800 roku²⁰. Do grona ich fundatorów zalicza się Friedricha Schellinga, Friedricha Hölderlina, Georga Hegla, Karla Solgera, Wolfganga Goethego, Arthura Schopenhauera, Friedricha Vischera, Christiana Hebbła, Friedricha Nietzschego, Georga Simmla oraz Maxa Schelera²¹. *Tragiczne dzieje literatury Muschga* nie pojawiły się zatem w intelektualnej próżni, lecz stały się w obrębie myślenia o literaturze zwieńczeniem procesu rozwojowego niemieckich teorii tragizmu, będąc odpowiednikiem ich filozoficznego ukoronowania – rozprawy Maxa Schelera *O zjawisku tragiczności*²².

20 M. JANION: *Tragizm, historia, prywatność*. Kraków 2000, s. 7.

21 Ibidem.

22 M. SCHELER: *O zjawisku tragiczności*. W: ARYSTOTELES, D. HUME, M. SCHELER: *O tragedii i tragiczności*. Tłum. R. INGARDEN. Oprac. W. TARKIEWICZ. Kraków 1972.

We wstępie do swojej książki Muschg dokonuje krytycznego rozbioru dotychczasowej historii literatury, podważając zasadność przyjętych metod opisywania dziejów piśmiennictwa. Zauważa, że niemiecki romantyzm rozwinął badania nad sztuką słowa w duchu „patriotycznej powinności”, a w konsekwencji ograniczył swoje zainteresowania do utworów mieszczących się w ramach literatury narodowej. Dogmaty i wartości, na których opierało się dziewiętnastowieczne myślenie historyczne jako takie, zmonopolizowały również sferę badań nad literaturą – Muschg mówi o trzech cnotach ówczesnego rozumienia badań, uwikłanych w realizację „Bożej idei narodu”: o umiłowaniu przedmiotu, analizowaniu jak największej liczby faktów oraz ich racjonalnej krytyce (M, s. 11). Z perspektywy umacniania nacjonalistycznej tożsamości taka metoda historiograficzna dawała niewątpliwie pewność efektów, a cały dorobek duchowy zyskiwał mocne fundamenty w postaci materialnych substratów, takich jak filologicznie opracowane i uporządkowane teksty. Jednak o ile same ustalenia czynione na gruncie literatury nie wydają się niczym złym, o tyle przejście do działań objaśniających odegrało wyraźnie negatywną rolę w tworzeniu historii, gdyż u samego zarania zostały one zainfekowane optymistyczną wizją dziejów Hegła, co w konsekwencji zrodziło „wysoki stopień zadowolenia z biegu rzeczy” (M, s. 11). Przekonanie, że dzieła literackie są manifestacją procesu duchowego narodu, doprowadziło do wykształcenia takiej historiografii, która „nie bierze swojej zasady porządkującej od samego przedmiotu, lecz wpisuje wydarzenia literackie w linię przebiegu dziejów narodowych”, a także prowadzi do stłumienia głosu krytycznego wobec pisarzy (M, s. 12). Konsekwencją heglowskiego myślenia był dramatyczny odwrót od rzeczywistości pojedynczego dzieła, jak również samej instytucji literatury w stronę apoteozowania abstrakcyjnej struktury narodowo-historycznej, opartej w dodatku na fałszywym samozadowoleniu.

Czy krytyczna ocena instrumentalizującej i totalizującej historii literatury bez literatury oznacza automatyczne dowartościowanie przeciwstawnej orientacji? W żadnym razie. Autor *Tragicznych dziejów literatury* odnosi się równie sceptycznie do metody wykorzystującej izolowaną eksplikację dzieła literackiego, czyli, mówiąc prościej, zmierzającej w kierunku czysto estetycznego rozważania twórczości (zob. M, s. 15). Jako ikona tego nurtu w literaturoznawstwie, tym razem skażonego nie Heglem, lecz dwudziestowiecznym nihilizmem, występuje Bernadetto Croce²³. Muschg rozprawia się z pojęciem „literackości” jako kategorią organizującą przestrzeń estetyczną w odniesieniu do konkretnych dzieł i pisarzy, jak również kwestionuje przekonanie Crocego o iluzorycznym charakterze historii literatury (zob. M, s. 15). W opinii Muschga istnieje zasadnicza różnica między oglądem dzieła malarskiego a oglądem

23 Teorię estetyczną omawia również René WELLEK w przywoływanym już artykule *Upadek historii literatury...* – zob. s. 210.

24 Por. R. Nycz: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. Nycz. Kraków 2010, s. 6–10.

utworu literackiego, warunkowana przede wszystkim odmiennym charakterem nośnika. Słowo, twierdzi Muschg, zawsze coś znaczy, zawsze odsyła do rzeczywistości pozatekstowej (niekoniecznie pojmowanej empirycznie), czyli przekracza sferę czystej estetyki. Jest to zatem kolejna odsłona tego samego sporu, który znamy z naszych – polskich – badań literackich chociażby z polemiki Wallace’a Stevensa i Czesława Miłosza, kłócących się o istotę „gruszkowatości”²⁴. Muschg niewątpliwie znajduje się w obozie przeciwników całkowitej autonomii literatury; opiera swoje przekonanie o słuszności takiego poglądu na uwznioślającej kategorii „duchowego zamysłu”, bez którego „literatura okazuje się nie do pomyślenia” (M, s. 15). Analiza estetyczna dzieł, koncertująca się wyłącznie na językowym tworzywie, w dużym stopniu wypacza specyfikę działalności artystycznej.

Skoro ani model nacjocentryczny, ani autonomiczny nie znajdują uznania szwajcarskiego badacza, to zasadne jest pytanie: jaka wizja historii literatury legła u podstaw *opus magnum* Waltera Muschga? Muschg scharakteryzował swoją koncepcję następująco:

Nie ma być ona [koncepcja – M.W.] historią literatury w tradycyjnym sensie. Nie ma chronologicznego układu treści ani nie zawiera pełni materiału, nie jest też książką ku zbudowaniu służącej wyższej godności narodu. Stara się bez uprzedzeń odkrywać życiowe prawa literatury, gdyż jest to także teoria literatury na historycznym podłożu porównawczym. [...] Teoria i historia są tu dwiema stronami tej samej rzeczy zgodnie z maksymą Goethego: „Najwyższa rzecz to pojąć, że wszystko faktyczne jest już teorią. Nie ma czego szukać za zjawiskami, one same są doktryną”.

M, s. 12

Życiowe prawa literatury nie mają nic wspólnego z obiegowymi organicznymi teoriami, traktującymi procesy historycznoliterackie jako odbicie rytmu natury, czego wyrazem staje się rozbudowany zbiór metaforycznych ujęć, operujących takimi wyrażeniami, jak „narodziny”, „zmierzch”, „kres”, „dojrzałość”, „rodzenie się”, „obumieranie”, „dojrzewanie”.

[Teresa Walas pisze na ten temat następująco: „Wyobrażenia procesu literackiego oparte na metaforach organicznych mają wiele zalet: są przejrzyste, przekonujące, łatwe w użyciu. Równocześnie jednak wyobrażenia te stwarzają wyjaśnienie pozorne, które przez swą oczywistość raczej powstrzymuje pytania o naturę przedmiotu, niż je wywołuje. Czy prądy rodzą się, uzyskują swą pełnię i giną dlatego, że taka jest ich istota, czy dlatego, że zezwała na to schemat myślenia organicystycznego osadzony na łatwej metaforze? Czy

literatura obojętnie jak pojmowana: jako zwykła dziedzina przedmiotowa, jako system literacki (czy systemoid) posiada jakiegokolwiek własności żywego organizmu, czy też metafora umacnia w sposób bezpodstawny odległą jedynie analogię?”²⁵].

Chodzi raczej o doszukiwanie się w praktyce literackiej wszystkich okresów pewnych cech wspólnych, łączących odległych nie raz autorów, czego wszakże nie można utożsamiać ze strukturalistyczną teorią procesów literackich. Różnice między projektem Muschga a rozumieniem procesów literackich choćby przez Janusza Sławińskiego ujawniają się bardzo wyraźnie przy okazji wyjaśniania, co szwajcarski badacz rozumie pod pojęciem „tragiczna historia”.

Muschg wskazuje przynajmniej trzy płaszczyzny, na których należy rozpatrywać zaproponowany model. Po pierwsze, „tragiczne dzieje” oznaczają przede wszystkim włączenie do rozważań o historii literatury „czynnika ludzkiego” i przypomnienie sobie zapomnianej prawdy, że dzieło literackie zawsze wypowiada w mniej lub bardziej zamaskowany sposób doświadczenie życiowe pisarza.

Po tylu konceptualizacjach, którym dzieje literatury zostały podporządkowane od zewnątrz i których niewystarczalność wyraźnie widać, wymiar ludzki to jedyna idea, z którą literaturę można jeszcze związać w uczciwy sposób.

M, s. 12

Muschg odchodzi zatem od czysto estetycznych badań piśmiennictwa i zmierza w stronę dowartościowania roli autora w procesie tworzenia, jakby na przekór późniejszym próbom uśmiercania autora i izolowania dzieła literackiego. Właśnie ten aspekt wydaje mi się w całej tej koncepcji najbardziej wartościowy, mimo licznych niedostatków trzeba go docenić.

Po drugie, „tragiczne” pseudonimuje również krytyczną lekturę utworów literackich. Muschg dostrzega, że historia literatury często jawi się jako nauka zbyt afirmatywna, obciążona balastem wcześniejszych, nadto entuzjastycznych odczytań, które powstawały na potrzeby określonej ideologii czy w związku z daną sytuacją polityczną. Krytyczne czytanie nie ma służyć detronizacji wielkich i wydzwiganiu mniejszych, lecz powinno stać się procedurą wolną od resentymentów przeszłości, ukierunkowaną na usuwanie „przemalowań i zaciemnień” (M, s. 13), jakie nawarstwiają się na przestrzeni wieków.

Po trzecie wreszcie, kategoria „tragiczna” powinna doprowadzić do zanegowania pojęcia „historii”, które zostało przeniesione na grunt literaturoznawstwa z dziedziny nauk historycznych i które

nigdy nie uwzględniało specyfiki twórczości artystycznej. Muschg, powołując się między innymi na zdanie Georga Büchnera, sprzeciwia się tak charakterystycznemu dla myślenia historycznego unicestwianiu bezimiennej jednostki, która w obliczu przemocy abstrakcyjnego fatalizmu dziejowego staje się śmieszna, żałosna w starciu z przeważającymi niespersonalizowanymi siłami (zob. M, s. 13). Już Schopenhauer stwierdził, że działania historyków służyły tworzeniu „wygodnego, sytego, tłustego państwa z dobrze wyregulowanym ustrojem, dobrym wymiarem sprawiedliwości i dobrą policją” (cyt. za: M, s. 89), co tym bardziej kłóci się z wartościami, które określają ludzki wymiar literatury. Schopenhauer, podobnie jak Friedrich Nietzsche i Jacob Burkhardt, patronują myśli Muschga w sposób niekwestionowany. Badacz dzieli z nimi nie tylko pesymistyczny sceptycyzm wobec historii, lecz także przekonanie o tragicznej kondycji ludzkiej, której nie mogą przesłonić utrzymane w optymistycznym duchu pochwały wytworów pisarskich. Muschg pojmuje rolę autora niemal na romantyczną modłę: w jego osobie skupiają się wszystkie napięcia oraz niepokoje epoki i w nim bije prawdziwe źródło literatury, źródło zatrute cierpieniem (zob. M, s. 19).

Niezwykle istotna w tym autorskim projekcie pozostaje metoda, jaką się obiera, by przystąpić do spisywania tragicznych dziejów literatury. Muschg kładzie szczególny nacisk na czytanie pisarzy i na lekturę ich dzieł. Warto zwrócić uwagę, że nie są to puste deklaracje, gdyż cała książka, od początku do końca, opiera się na bardzo bogatym materiale literackim, co więcej, niezróżnicowanym pod kątem fikcjonalności lub jej braku.

Istotę tragiczności – pisze Muschg – można wydobyć tylko z literatury. Tragizm bowiem jest pewną naocznością pisarza, a literaturoznawstwo opiera się na kamieniu węgielnym literatury, gdy próbuje na podstawie tej naoczności wypracować swoje stanowisko historyczne. Dlatego tragiczne dzieje literatury muszą poświęcać szczególną uwagę literaturze tragicznej, choć nie są dziejami literatury tragicznej. Ustalamy, że tragiczność tkwi w istocie literatury, i wyjaśniają na tej podstawie zarówno los rządzący dziejami literatury, jak i wielopostaciowe osobiste nieszczęście pisarzy.

M, s. 18

Trzeba podkreślić, że opasłe, prawie siedmiusetstronicowe *Tragiczne dzieje literatury* są na wskroś autorską propozycją, która wymagała sprecyzowania nie tylko metody badawczej, lecz także sposobu porządkowania zgromadzonej literatury. Dlatego książka Muschga odznacza się zupełnie nietypowym układem, raczej niespotykanym w innych syntezach historycznoliterackich. Badacz

postanowił bowiem zerwać z układem chronologicznym oraz podzielił na epoki literackie, niekoniecznie respektuje również utrwalone w nauce prądy i nurty literackie. Dlatego w miejsce utartych kategorii pojawiają się zupełnie nowe pojęcia, organizujące wywód i wyprowadzające na plan pierwszy podmiotowość pisarza: „uświęcenie” („magowie”, „jasnowidze”, „pieśniarze”), „nieświęci” („kuglarze”, „kapłani”, „poeci”), „ubóstwo”, „cierpienie”, „wyrzeczenie”, „wina”, „fantazja”, „słowo”, „spełnienie”, „sława”. Każde z tych pojęć jest w jakiś sposób powiązane z polem semantycznym, jakie buduje się wokół „tragiczności”, nawet jeśli staje się ona rewersem wartości pozornie pozytywnej, chociażby takiej jak „sława”:

Pisarz doświadcza nie tylko sukcesu, lecz też jego problematyczności. Stwierdza, że najgłośniejsze oklaski nie mówią o wartości i braku wartości jakiegoś dokonania, że są zwykłym hałasem, na którym nie można budować, pianą, która nie syci. Widzi, że dzieli tę sławę z ludźmi, którzy zupełnie na nią nie zasługują, a mimo to przewyższają go popularnością.

M, s. 633

Wprowadzenie tak nietypowego porządku pozwala Muschgowi opowiadać o literaturze rzeczy, o których wcześniej nie śniło się miłośnikom tej dziedziny sztuki. Inna sprawa, że taka propozycja dość naturalnie uwodzi swoim czysto estetycznym powabem, gdyż kategorie wyliczone przez szwajcarskiego badacza brzmią wystarczająco tajemniczo, by wzbudzić zainteresowanie wśród czytelników. Jednak metoda oparta w tak dużym stopniu na subiektywnej autorskiej wizji przynosi nie tylko pozytywne rezultaty. Najpoważniejszym mankamentem, jaki uwidacznia się już podczas pierwszej lektury *Tragicznych dziejów literatury*, wydaje się niemożność włączenia do opowieści absolutnie wszystkich wytworów pisarskich, jakie odnotowuje historia. Muschga interesują bowiem autorzy mniej lub bardziej wybitni, którzy zajmują poczesne miejsce na literackim parnaisie. Pamiętając o tym, można uwierzyć w wywody badacza, wskazującego, na podstawie dokumentów z kręgu szeroko pojmowanej intymistyki, subtelne powiązania między dziełami a tragicznym przeżywaniem swojego pisarskiego doświadczenia – nie budzi bowiem wątpliwości fakt, że tacy twórcy, jak chociażby Goethe, Schiller, Hölderlin czy Heine, byli ludźmi niezwyklej formacji duchowej, toteż mocniej niż pozostała część śmiertelników odczuwali niepokoje intelektualne epoki i bardziej przeżywali wszystko, co działo się w ich życiu. I tutaj dochodzimy do kwestii zasadniczej: co uczynić z pisarzami niewybitnymi? Lichymi wierszokletami? Wreszcie: co ze współczesną kulturą popularną, której istnienia nie sposób ignorować, a próby uwznioślenia doświadczeń

twórców literatury drugiego lub trzeciego rzędu niechybnie narażą nieostrożnego badacza na niezamierzoną śmieszność?

Muschg nie udziela odpowiedzi na te pytania, pozostawiając współczesnego czytelnika sam na sam z tą zgryzotą. Za najbardziej oczywiste wyjście z tej sytuacji należy uznać pominięcie dzieł niższych lotów, służących rozrywce lub innym celom. Jednak takie podejście uruchamia lawinę następnych problemów, związanych przede wszystkim ze sporem o definicję literatury wysokiej i popularnej, jak również o kryteria legitymujące przynależność do jednego lub drugiego obiegu. Nie wiadomo, czym należałoby się kierować przy dobieraniu nazwisk autorów. Subiektywną wartością dzieł? Recepcją ich odbioru? A może analizowaniem doznań duchowych autorów na podstawie zachowanych świadectw autobiograficznych?

Żadne z tych rozwiązań nie ma prawa dać zadowalających efektów, jednak dylemat można zasadniczo rozwiązać przy zrewidowaniu pierwotnych założeń, z jakimi podchodzi się do pisania historii literatury, jak również celów jej przyświecających. Praktyki Muschga bronią się wyłącznie wówczas, gdy zrezygnuje się z dążenia do całościowego ujęcia dziejów piśmiennictwa, do czego zresztą autor przyznaje się wprost. Trzeba pogodzić się z odruchową myślą o opisanu absolutnie wszystkich obszarów literatury, gdyż projekt taki musi pozostać utopią, zwłaszcza w czasach wojującego postrukturalizmu. Historia straciła niewinność, co oznacza, że każdy parający się zajęciem z tej dziedziny kultury powinien mieć świadomość własnych ograniczeń. Współczesna historiografia powszechna oraz polska ciąży coraz silniej ku subiektywizmowi, wyrażającemu się w tworzeniu coraz bardziej zrelatywizowanych opowieści, które badacz pisze z pewnej określonej pozycji. Najlepszym przykładem wspomnianych tendencji jest mówienie o dziejach danych grup, dziejach ujmowanych ze względu na jakąś dominującą cechę – weźmy chociażby tworzenie historii etnicznych i historii małych ojczyzn w duchu antropologicznym²⁶ czy też historii kobiet²⁷, która niezwykle dynamicznie rozwijała się w historiografii francuskiej, a obecnie oddziałuje na polską myśl historiograficzną²⁸. W tym kontekście historia literatury ujmująca przedmiot swojego zainteresowania z określonej perspektywy (tutaj: opowiadania pod kątem tragedii) mogłaby stać się uprawnioną formą opowieści o dziejach piśmiennictwa, bez prawa do wyłączności.

Mówiąc o stylu uprawiania historii literatury wybranym przez Waltera Muschga, trzeba pamiętać o roli, jaką odegrał w humanistyce Hayden White – tym bardziej że i jeden, i drugi wysoko cenią dzieła Jacoba Burkhardta.

Tragiczne dzieje literatury, choć wyprzedzają czasowo powstanie *Poetyki pisarstwa historycznego*, wpisują się wyjątkowo dobrze

26 C. GINSBURG: *Ser i robaki*.

Wizja świata pewnego młynarza z XVI wieku. Tłum.

R. KŁOS. Warszawa 1989;

E. LE ROY LADURIE: *Montailou, wioska heretyków*. Tłum.

E.D. ŻÓŁKIEWSKA. Warszawa 1988.

27 M. PERROT: *Moja historia kobiet*. Tłum. M. SZAFRAŃSKA-BRANDT. Warszawa

2009.

28 Por. prace Ewy DOMAŃSKIEJ na temat mikrohistorii

czy też wydawnictwa szczergólowe, np. M. BUGAJSKI,

M. SOLARSKA: *Współczesna historia kobiet: dokonania, per-*

spektywy, krytyka. Bydgoszcz 2009.

29 H. WHITE: *Tekst historyograficzny jako artefakt literacki*. Tłum. M. WILCZYŃSKI. W: H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, P. WILCZYŃSKI. Kraków 2010.

30 Ibidem, s. 98.

31 E. KOSOWSKA: *Antropologia literatury: teksty, konteksty, interpretacje*. Katowice 2003; EADEM: *Antropologia literatury – moda czy metoda?* „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 4, oraz: *Antropologia kultury – antropologia literatury*. Red. E. KOSOWSKA. Katowice 2005; E. KASPERSKI: *Świat człowieka: wstęp do antropologii literatury*. Pułtusk–Warszawa 2006; D. KORWIN-PIOTROWSKA: *Projekt poetyki antropologicznej*. „Teksty Drugie” 2006, nr 3.

w myśl White’a, który rozbił w pył dziewiętnastowieczne iluzje historii obiektywnej, historii pełnej rozszczeń do całościowego ogarniania rzeczywistości społecznej, by przywrócić tej historii jej właściwy charakter, pokrewny literaturze²⁹. Stąd już tylko krok do stwierdzenia, że dzieła Muschga nie sposób ani odczytywać z dzisiejszej perspektywy bez tego kontekstu, ani próbować zastosować na gruncie polskiego literaturoznawstwa, nie mając świadomości, jak bardzo White zmienił nasze pojmowanie historii. Działalność intelektualna autora *Tragicznych dziejów literatury* wydaje się do pogodzenia z historią pomyślaną na sposób White’owski: próbującą zrzucić konceptualne brzemie XIX stulecia oraz odchodzącą od chronologicznego objaśniania przeszłości w duchu źle pojętego obiektywizmu, by na nowo zakorzenić się w przestrzeni społeczno-kulturowej. *Tragiczne dzieje literatury* są opowieścią zrywającą z tradycją pisania o historii literatury, opowieścią, w której jawnie manifestuje się subiektywność i niepełność pisania. Niezwykle kuszące może okazać się porównanie, na ile praktyka historycznoliteracka Muschga pokrywa się z wzorcami fabularyzacyjnymi, organizującymi narrację historyczną (autor *Metahistory* wymienia *Romans*, *Komedie*, *Satyry* oraz *Tragedię*³⁰). Nietrudno się domyślić, jaki wzorzec byłby najbliższy szwajcarskiemu badaczowi, skoro już sam tytuł na to wskazuje; to, czy w opowiadaniu dziejów literatury można zastosować również pozostałe, pozostaje kwestią dyskusyjną, ponieważ Muschg żywił niezachwiane przekonanie, że wyłącznie fabuła tragiczna odpowiada naturze literatury i tylko ona przystaje do doświadczeń autora.

Koncepcja Muschga na pozór może trącić myszką ze względu na dystans czasowy oraz inne okoliczności, w jakich powstawała. Warto jednak tę koncepcję przemyśleć na potrzeby polskiego literaturoznawstwa, i to przynajmniej z kilku powodów, nawet jeśli procedura badawcza będzie obciążona sporym ryzykiem.

Jednak zaproponowanie pozytywnego modelu opowiadania dziejów polskiej literatury wydaje się nieuchronną koniecznością, zważywszy na brak innego sposobu narracji niż te, które zostały opisane w pierwszej części artykułu. Kronikarskie i strukturalistyczne praktyki od dawna wydają się niewystarczające, natomiast myśl Muschga współgrałaby z tendencjami, jakie ujawniają się we współczesnej humanistyce. Myślę przede wszystkim o dokonany zwrocie antropologicznym i tożsamościowym, akcentującym podmiotowość pisania, który dokonał się zarówno w literaturoznawstwie (patrz: Ewa Kosowska, Edward Kasperski, Dorota Korwin-Piotrowska³¹ i inni), jak i w historiografii, o czym pokrótce była już mowa. Jednostkowość egzystencji cieszy się coraz większym zainteresowaniem, jakby w obronie przed wszelkimi totalizującymi i wielkimi systemami intelektualnymi, które nie odpowiadają już

duchowi epoki. Warto przywołać wyimek z najnowszej książki Ewy Domańskiej pt. *Historia egzystencjalna*; w książce tej autorka charakteryzuje analizowane metody badawcze następująco:

To holistyczne w swych ambicjach rozmyślanie o byciu i wiedzy, o relacjach między nimi i zmianach w pierwszeństwie jednego nad drugim w zależności od sytuacji egzystencjalnych, w których znajduje się jednostka i wspólnota [...]. Jest to raczej perspektywa badawcza, która w dociekaniach na temat historii oraz teorii i historii historiografii, prowadzonych przez pryzmat autorów i ich tekstów, szuka meandrów ludzkiej kondycji³².

32 E. DOMAŃSKA: *Historia egzystencjalna*. Warszawa 2012, s. 11–12.

Wprawdzie cytata pochodzi z książki historiograficznej, jednak myśl w nim zawarta może przyświecać również literaturoznawcom. Po pierwsze, Domańska, akcentując wyraźnie pojedynczą podmiotowość, nie izoluje jej od wyższej wspólnoty, jakkolwiek definiowanej. Po drugie, skupia się na relacjach łączących jednostkę z większą całością, a po trzecie wreszcie, za wartość priorytetową uznaje „ludzką kondycję” – i to o jej zgłębianiu trzeba pamiętać, prowadząc studia humanistyczne. Na tym tle model historycznoliteracki Muschga nabiera aktualności, gdyż założenia przyjęte przez tego autora, jak również sposób ich realizacji wykazują znaczące powinowactwo z propozycjami przywoływanymi historiografów. Co więcej, takie metodologiczne ujęcie bez wątpienia koresponduje z propozycjami literaturoznawczymi, na przykład Henryka Markiewicza, który w ramach poszukiwania wyjścia z intelektualnego impasu postulował, by pisać jednocześnie historię długiego trwania literatury oraz równoległą historię wydarzeniową³³ (w czym nie trudno doszukać się inspiracji francuską szkołą historiograficzną *Annales*³⁴) – badacz nie wskazał jednak sposobu, jak je połączyć.

33 H. MARKIEWICZ: *Dylematy...*, s. 16.

34 W. WRZOSEK: *Historia, kultura, metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*. Wrocław 1995, s. 137.

Przepisanie rodzimej historii literatury „na czysto” nie będzie projektem łatwym i zapewniającym osiągnięcie założonych celów. Jednak wiele wskazuje na to, że podjęcie tego wysiłku mogłoby przynieść całkiem obiecujące rezultaty, dając nowy obraz twórczości wielu pisarzy. Oczywiście, ze względu na ograniczone rozmiary tego szkicu nie sposób szczegółowo przedstawić realizacji wyliczonych postulatów w praktyce, dlatego poprzestaną na wskazaniu pojedynczego tropu, którym można by podążyć w badaniach, nie wdając się w głębsze analizy dzieł autorów.

Muschg poświęcił jeden z rozdziałów *Tragicznych dzieł literatury* problematyce winy, która nieodłącznie konstytuuje wszelki tragizm i wpływa zarówno na kształt dokonań artystycznych, jak i na funkcjonowanie twórców w społeczeństwie. Badacz wskazywał, że czynniki prowadzące do pojawienia się nowoczesnej winy

pisarza wystąpiły w XIX wieku, by w następnym stuleciu gruntownie przeorać świadomość wszystkich uczestników obiegu literackiego.

W XX wieku oskarża się go [pisarza - M.W.] ze wszystkich stron, zda się, że definitywnie utracił prawo do życia. Kto go jeszcze ślepo broni, dowodzi tylko, że nie uświadamia sobie sytuacji. Pisarz znajduje się pod publicznym pręgierzem, bo niedwuznacznie stał się omylny. Zwykle mówi się dziś o jego politycznej winie. Zarzuca mu się, że zdradził sprawę wolności i porzucił na pastwę losu tych, którzy walczyli o lepszy ustrój polityczny, gdy była jeszcze pora. [...] W XIX wieku wielu pisarzy pogrążyło się w mgłę fałszywego patriotyzmu, który podsycił narodową arogancję i pchał Europę do upadku. Po wszystkim, co z tego wyrosło, to polityczne podejrzenie waży nader ciężko.

M, s. 481

W polskiej literaturze owo zagadnienie ma szczególny ciężar gatunkowy, ponieważ musimy wziąć pod uwagę złożoną historię polityczną. Zazwyczaj wspomina się o poczuciu winy na lekcjach języka polskiego, obowiązkowo przy Adamie Mickiewiczu, Juliuszu Słowackim i innych poetach, którzy nie brali udziału w powstaniu listopadowym. Brak przy tym bardziej wnikliwej analizy wykraczającej przede wszystkim poza obiegowe psychologizujące prawdy. Tymczasem, jak się wydaje, wysunięcie na plan pierwszy napięcia między narodowymi powinnościami a osobistymi wyborami jednostek pozwala dostrzec kompensacyjną rolę pisania oraz uwypuklić prywatny dramat poetów romantycznych, którzy zmagali się z poczuciem winy związanym z niedopełnieniem skonkretyzowanego obowiązku. To przykład oczywisty, żeby nie powiedzieć: trywialny. Powstańczy tragizm znalazł swoją kontynuację w epoce pozytywizmu: pisarze następnej generacji uwikłali się w rozrachunki ze swoim sumieniem oraz społeczeństwem, pisarze ci, podobnie jak ich poprzednicy, nie wzięli czynnego udziału w zrywie narodowościowym (poza Adamem Asnykiem i Elizą Orzeszkową, która ukrywała Romualda Traugutta „pod spódnicą”). Należałoby zatem szczegółowo prześledzić, czym różniły się literackie strategie osvajania i negocjowania własnej winy, do jakiego stopnia była ona uświadomiona i jaki przybierała kształt w poszczególnych przypadkach.

Również historia XX wieku dostarcza niezliczonych przykładów zmagania się artystów z tragicznością historii i literatury, poczynając od radosnego, skamandryckiego zrywu artystyczno-wyzwoleńczego, poprzez doświadczenia drugiej wojny świato-

wej, gdy ci, którzy przeżyli, „chorowali” na poczucie winy wobec tych, którzy zginęli, *vide*: Tadeusz Borowski, dramatyczne spory społeczno-literackie o dokonane wybory (por. słynną polemikę Czesława Straszewicza z Witoldem Gombrowiczem i Czesławem Miłoszem, gdy autor *Turystów z bocianich gniazd* postawił wymienionych w stan oskarżenia przed trybunałem moralności i narodowości), na bezkrytycznej wierze w ideologię komunistyczną i wprzęgnięciu literatury w służbę PRL kończąc. Problematyka ta dotyczyłaby nawet literatury po 1989 roku, gdy zaistniała presja przełomu, której młodzi twórcy nie byli w stanie sprostać, starając się legitymizować własną twórczość różnymi metodami, by usprawiedliwić brak przewrotu – wówczas wypadałoby mówić o winie już nie wobec historii, lecz wobec Literatury.

Czytanie dziejów polskich dzieł to tylko jeden ze sposobów, na jakie można zreinterpretować historię. Podobnie można by uczynić z innymi kategoriami zaproponowanymi przez Muschga, nie wykluczając również możliwości dopisania jeszcze kilku, które wynikałyby ze specyfiki rodzimego piśmiennictwa lub nie zostały uwzględnione przez szwajcarskiego badacza. Czy historia literatury przedstawiona w formie narracji tragicznej umożliwiłaby stworzenie nowej opowieści, pozwalającej wnikać w sytuacje egzystencjalne pisarzy i wspólnoty, w jakiej tworzyli – zgodnie z antropologicznymi pryncypiami? Wydaje się, że taka opowieść byłaby jak najbardziej uzasadniona, tym bardziej iż:

żadne dzieło sztuki tak nie odsłania jaźni ludzkiej i tak nie pozwala zajaśnieć jej wartościom jak tragedia. Owa różnorodna dynamika, zarówno immanentna, w momentach i osobach samego utworu tkwiąca, jak powoływana do życia w widzach, słuchaczach, czytelnikach, owa potrzeba wykrzesania ze słów i gestów ekspresji najsilniejszej nadaje tragedii wyjątkową doniosłość estetyczną³⁵.

Tragedia ta wykracza poza ramy tragedii pojmowanej jako określony gatunek literacki. Mogą stać się nią również utekstwowione losy pisarzy, dzieje ich osobistych wyborów, jakie doprowadziły ostatecznie do powstania dzieł, także dramatyczna historia wspólnoty oraz epoki. I chyba tylko takie holistyczne badanie wzajemnych oddziaływań pozwoliłoby na wypracowanie nowego modelu historii literatury.

35 J. KLEINER: *Tragizm*. W: IDEM: *W kręgu teorii i historii literatury*. Wybór i oprac. A. HUTNIKIEWICZ. Warszawa 1981, s. 665.

Monika Wycyk

Tragic History of Literature – an (Un)Happy Project? On Walter Muschg's Idea

Summary

The article is an attempt to find a formula, which would allow to look at the "history of literature" category through a new perspective – based on incongruence of current paradigms with challenges of modern literature science. The author, while not undermining the hitherto achievements in this area, attempts to show that it is still possible to construct a positive project, which would allow to describe the history of literature. In order to do so, she presents the works of Walter Muschg, a German-speaking researcher, especially his epochal *Tragische Literaturgeschichte*, in order to deliberate on the possibility of using the "tragedy" category in works on history of literature by replacing the widespread chronological order with a spiritual one, which would function above history.

Monika Wycyk

Une histoire tragique de la littérature – projet (mal)heureux ? Autour de la conception de Walter Muschg

Résumé

L'article est une tentative de trouver une formule permettant d'observer l'« histoire de la littérature » dans une autre perspective, en raison de l'inapplication des paradigmes employés jusqu'à présent aux défis s'imposant à la science de la littérature contemporaine. Sans chercher à contester l'héritage théorique dans ce domaine, l'auteure tient à prouver qu'il est toujours possible de construire un projet positif autorisant la description de l'histoire de la littérature. C'est pourquoi l'auteure rappelle les travaux du chercheur allemand Walter Muschg, notamment son œuvre majeure, *Histoire tragique de la Littérature*, qui l'invite à envisager une possibilité d'employer la catégorie du « tragique » dans les travaux concernant l'histoire de la littérature, en remplaçant l'ordre chronologique par un ordre spirituel et transhistorique.