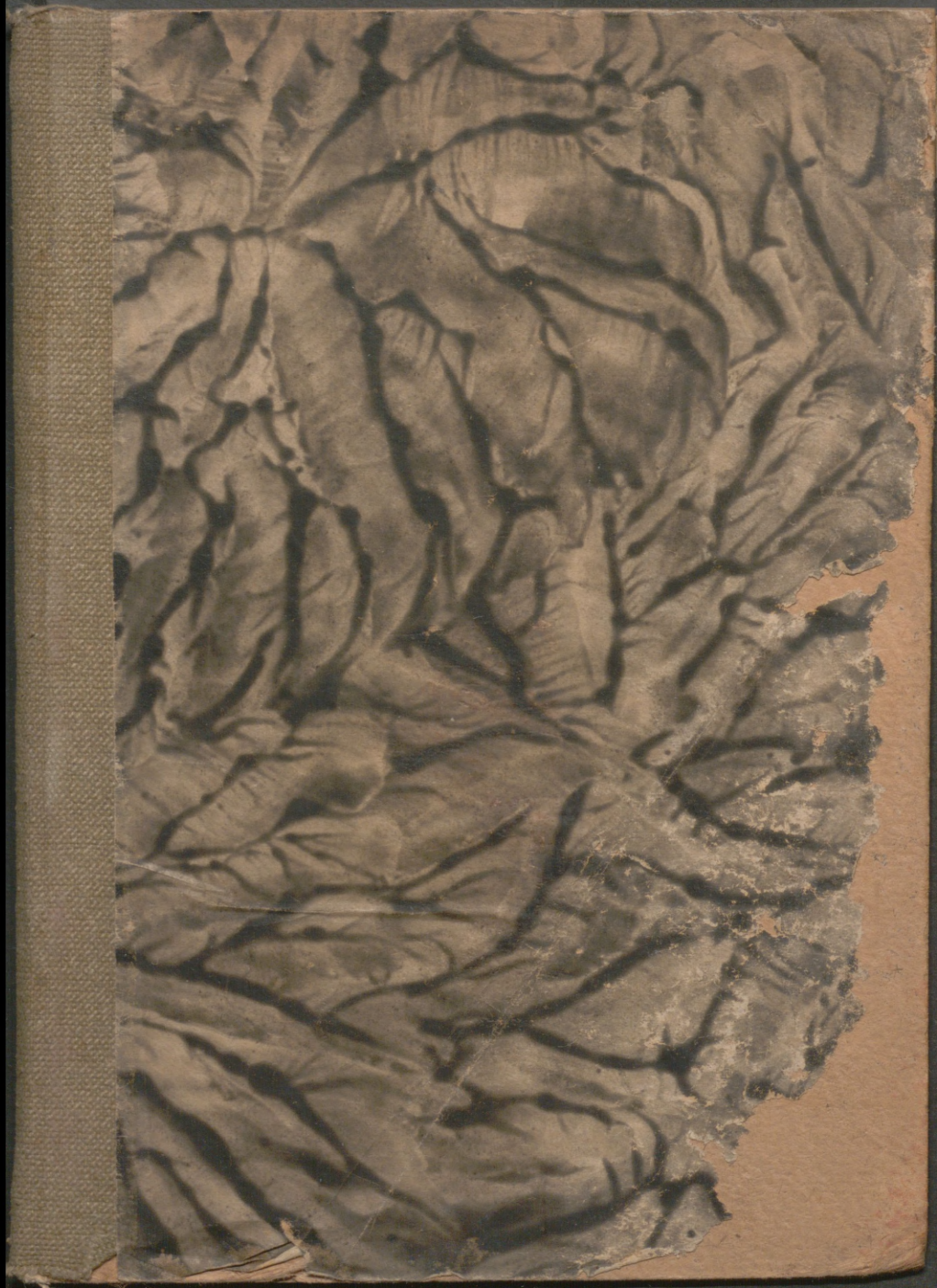


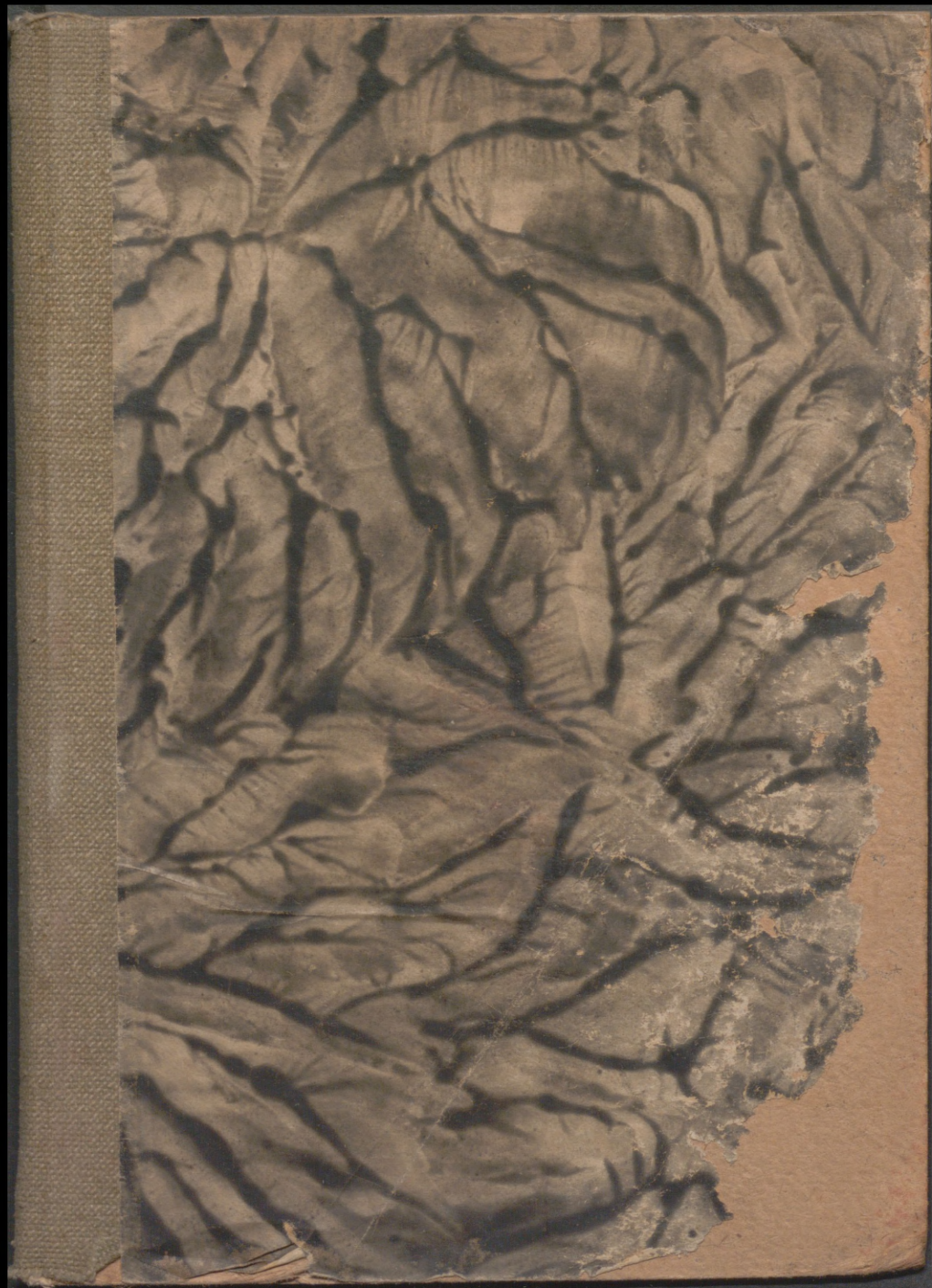


Grey Scale #13



A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19





MONOGRAFJE I PODRĘCZNIKI

WYDAWANE NAKŁADEM K. S. JAKUBOWSKIEGO WE LWOWIE

POD REDAKCJĄ
STEFANA WIERCZYŃSKIEGO

TOM II

TADEUSZ GRABOWSKI

WSTĘP DO NAUKI LITERATURY

ZE SZCZEGÓLNEM UWZGLĘDNIENIEM
LITERATURY POLSKIEJ



Z Drukarni K. S. Jakubowskiego Spółki z ogr. odp. we Lwowie

TADEUSZ GRABOWSKI
Profesor Uniwersytetu Poznańskiego

6157

WSTĘP DO NAUKI LITERATURY

ZE SZCZEGÓLNEM UWZGLĘDNieniem
LITERATURY POLSKIEJ



LWÓW 1927

NAKŁAD I WŁASNOŚĆ K. S. JAKUBOWSKIEGO
SPÓŁKI Z OGR. ODP.

WSZYSTKIE PRAWA ZASTRZEŻONE

9999/1



PRZEDMOWA

W r. 1910 ogłosiłem szkic o metodzie badań literackich p. t. *Czy historia literatury jest nauką?* Był on już przeróbką mniejszego szkicu z r. 1907. Od tego czasu usiłowałem rozszerzyć jego ramy i pogłębić treść, jak tego domagał się niegdyś, w swej recenzji, CHRZANOWSKI, a także autor podobnej próby, KORBUT. Zużytkowałem w tym celu, w każdym z rozdziałów, najnowsze wyniki badań na tem polu na zachodzie, a szczególnie we Francji, w Niemczech i w Anglii.

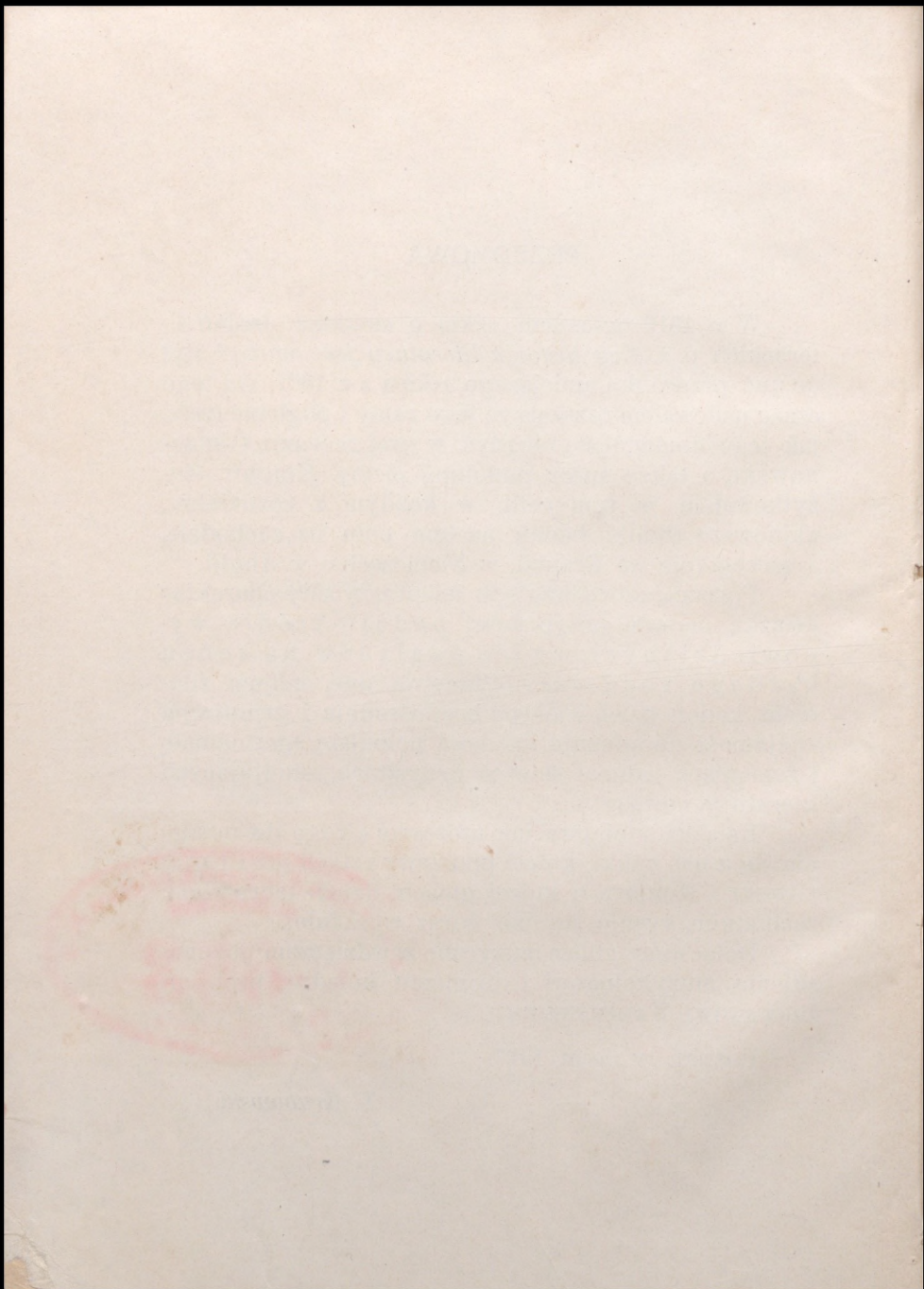
Porzucając, ze względu na praktyczny charakter książki, metodę przypisków, podaję źródła wypowiedzianych w niej poglądów na końcu każdego rozdziału. Stanowią one, mojem zdaniem, kanon dzieł, których bezpośrednia i gruntowna znajomość obowiązuje każdego polonistę, germanistę i romanistę, jednym słowem wszystkich, studjujących literatury nowożytne.

Książka niniejsza ma utorować drogę do ustalenia się u nas nauki, której podstawy rzucili już CHMIEŁOWSKI i KORBUT, a której gmach, dzięki teoretykom zachodnim, rysuje się dziś coraz wyraźniej.

Dołączone tablice muzyczne zawdzięczam poznaniu muzykologowi i drogiemu koledze, prof. dr. ŁUCJANOWI KAMIEŃSKIEMU.

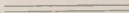
Poznań, w maju 1927.

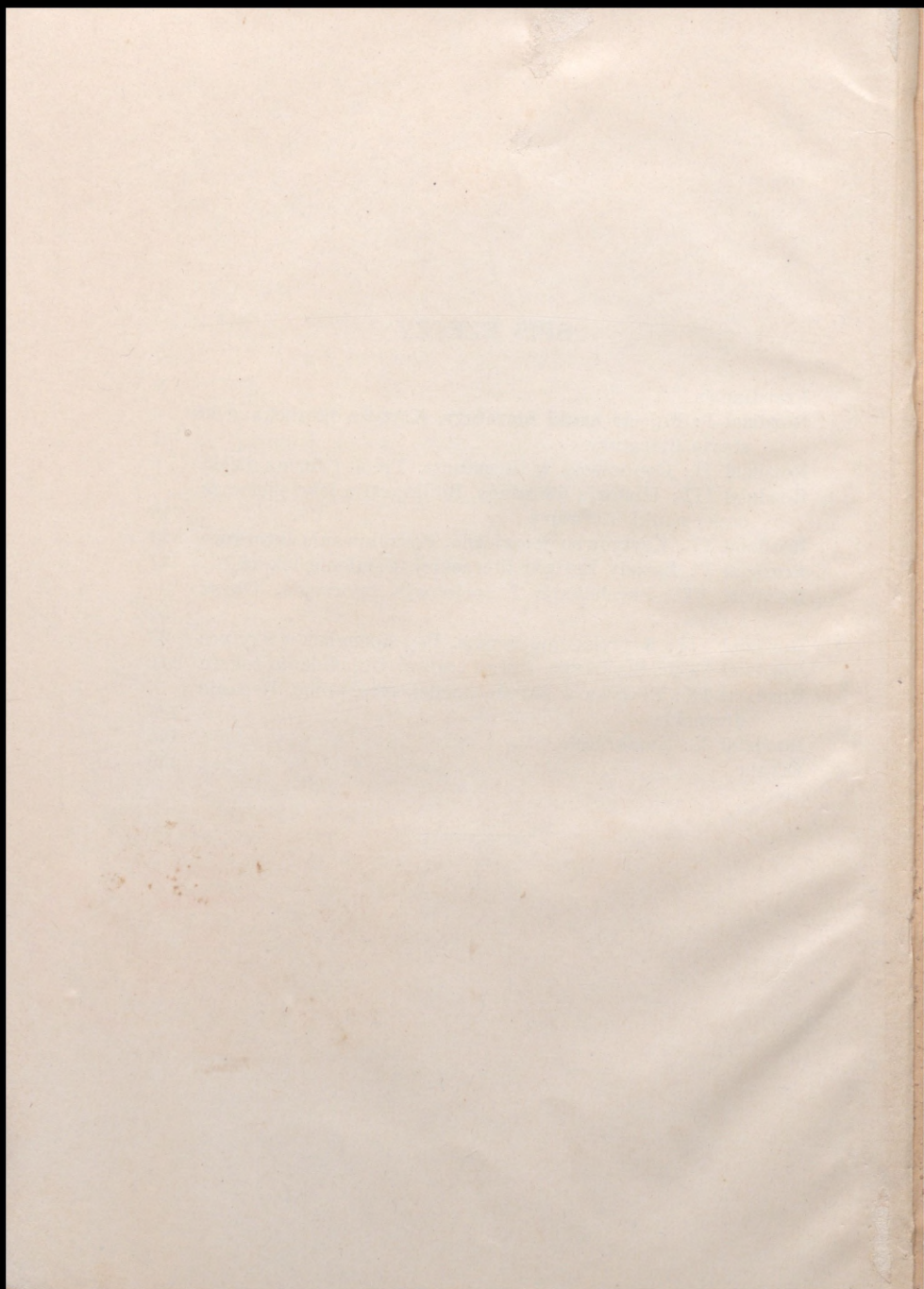
T. Grabowski



SPIS RZECZY

	Str.
Przedmowa	V
Rozdział I: Pojęcie nauki literatury. Krytyka literacka a hi- storja literatury	1
Rozdział II: Osobowość w literaturze. Treść i forma dzieła	8
Rozdział III: Historja literatury. Bibliografja jako pierwsza część nauki literatury	15
Rozdział IV: Krytyka socjologiczna. Poszukiwanie autorstwa	23
Rozdział V: Zasady krytyki literackiej. Ustalenie tekstu .	37
Rozdział VI: Psychologja i socjologja tworzenia. Obraz i rytm	56
Rozdział VII: Krytyka genetyczna. Psychoanaliza w krytyce	93
Rozdział VIII: Stylistyka dawna i nowa. Objaśnianie tekstu	111
Rozdział IX: Poetyka w świetle dzisiejszych pojęć. Rodzaje literackie	135
Rozdział X: Zamknięcie	155
Errata	159





ROZDZIAŁ I

Pojęcie nauki literatury

Krytyka literacka a historia literatury

Nauka, o której mówić zamierzam, może nosić nazwę nauki literatury, a w węższym słowa znaczeniu, nauki literatury polskiej.

Nie nazwiemy jej historią literatury, gdyż ta stanowi tylko część nauki literatury i podaje obraz całości lub jedynie rozdział dziejów literatury pewnej epoki czy narodu, opierając się przytem na samodzielnych badaniach, a także na wynikach badań obcych. Nauka literatury natomiast jest ogólną teorią badania literackiego i obejmuje szereg zagadnień teoretycznych i wskazań praktycznych, związanych jednym celem poznawczym.

Nauka literatury posiada, podobnie jak np. nauka historii politycznej, swą teorię, zwaną dawniej metodyką, a dziś poprostu wstępem do nauki literatury. Taki wstęp musi usuwać błędne pojęcia i ustalać naukowość w dziedzinie, w której pracuje się bezpośrednio nad tekstami literackimi, w której ma się na oku pisarzy, dzieła odosobnione, całe okresy twórczości. Badacz jest tu bowiem raz biografem, raz historykiem, raz socjologiem, raz znów psychologiem lub estetykiem.

Jeżeli tedy nauka literatury nie zostanie ustalona, nie pomogą najświetniejsze wykłady, oddalające nie-stety od tekstu. Albowiem nauka literatury, jak nauka historii politycznej, zajmuje się faktami, które ocenia za-pomocą objaśniania o nader złożonym charakterze. Bada twórczość, która wyrasta z życia i obejmuje to, co człowiek przeczuł, przemyślał, przeżył. Czy rozwój tej twórczości da się ująć w jakieś prawa, rozstrzygać nie chce. Rozumie jednak, że są dzieła literackie i nie-literackie. Rozstrzyga w tej sprawie przedmiot i spo-sób traktowania tego przedmiotu. Musi ten przedmiot, musi i ten sposób być taki, by zainteresował wielką część czytających. Jeżeli zatem dzieło wyraża, zapo-mocą języka i sposobem sztuki, życie, to żyje właśnie mocą tego życia. Dziełami literackimi są zaś te, w których tai się pragnienie samowrażenia się, za-jęcia ludzką i naturalną rzeczywistością, wniknięcia w świat pozarzeczywisty, wreszcie kult formy.

W człowieku tkwi jednak zmysł życia, który obiera formę własną lub tradycyjną. Im głębszy jest stosunek do życia, im niezwyklesza forma, tem wyższe bywa dzieło, jako suma doznań wewnętrznych i zewnętrznych, jako rozwiązanie zagadnień przelo-tnych lub wiecznych, jako dążność do stwarzania no-wych form. Najdonioślejszy jest jednak żywioł życia.

I mniejsza o to, czy przeważa w dziele żywioł rozumowy, czy uczuciowy, czy wyobraźniowy. Żywioł formy zewnętrznej musi być na drugim planie, gdyż bywa często tradycyjny. Jeżeli zaś na pierwszym pla-nie stoi żywioł życia, to on znaczy najwięcej, gdyż stwarza nową rzeczywistość i nową, nierzadko, formę. Osobowość twórcy przełamuje tradycję, by dawać ży-cie nad życiem, rzeczywistość nad rzeczywistością. To,

co pachnie samą tylko literaturą, ma mniejszą wartość. O życie walczone też zawsze. Gdy następowała przewaga literatury, odwracano się od niej szybko. Osobowość tylko dawała szczerłość i bezpośredniość, poza którymi było jedynie naśladowanie. Nią też zajmowała się zwykle historia literatury, oraz krytyka literacka wszystkich epok i narodów.

Wypada tedy, nim przyjdzie zastanowić się nad rolą osobowości w literaturze, zapytać, czym jest krytyka literacka i historia literatury. Skoro zaś ustalimy, że w pierwszej przeważa żywioł osobowy, a w drugiej nieosobowy, można nazwać pierwszą sztuką, a drugą nauką. Czy jednak krytyk literacki, gdy uzasadnia swój sąd, gdy analizuje treść lub formę, gdy jest wrażliwy estetycznie, nie zbliża się do nauki? Niewątpliwie, zwłaszcza, gdy stroni od impresjonizmu i dąży do przedmiotowego badania tekstów literackich. Oddawna zresztą historia zaciężała i nad krytyką literacką.

Gdy bada się takie zagadnienia, jak okoliczności, towarzyszące powstaniu dzieła, gdy szuka się w niem obrazu epoki, gdy wstawia się je w ewolucję pewnego rodzaju literackiego, gdy wiąże się je z tem, co poprzedziło i co nastąpiło, tworzy się historję literatury.

Krytyka literacka zajmuje się natomiast współczesnością i broni jej wobec i wbrew najbliższej przeszłości. Osobowość znaczyła w krytyce wiele, jeżeli przypomni się pseudoklasyków w ich stosunku do romantyków, romantyków w stosunku do pseudoklasyków, pozytywistów w stosunku do romantyków.

Unikając dyletantyzmu, wypowiada krytyka swe osobiste wrażenia, wyrasta z upodobań współczesnych, odczuwa potrzeby życia. Człowiek przeciętny zajmuje

się mało historją literatury, gdyż szuka życia, rysów współczesnych, wreszcie własnych przeżyć. Jeżeli te znajduje najłatwiej w twórczości współczesnej, znajduje je i w krytyce, która jest współczesną reakcją na tę twórczość, a nawet niekiedy nią kieruje. Stały żywioł życia tkwi w tej twórczości i w krytyce.

Zwłaszcza wielkie dzieła roztaczają przed nami rzeczy niezmiennie, mimo różnic wieków, złe i dobre, okrutne i zabawne. Gdy potrzeby dawnych czasów pojawiają się na nowo, stare dzieła wracają do żywotności. Takie dzieła można nawet nazwać klasycznymi, choć mają motyw romantyczny. Zadowolają one w każdej epoce nowe potrzeby i wytwarzają niby nowe życie.

Krytyka literacka jest związana z życiem nawet wtedy, gdy patrzy w przeszłość. Ma więc jakby rolę pośredniczącą, gdyż szuka potrzeb życiowych wszędzie. Nie na sądzie polega, ale na pewnej asymilacji, na poszukiwaniu nowych znaczeń dzieła. Tak było za Brodzińskiego, co w dawnej literaturze szukał poparcia dla swego idyllizmu, za Mickiewicza, co znajdował mesjanizm za renesansu i baroku, za Siemieńskiego, co w pseudoklasykach i Krasińskim wy-czuwał poparcie swego racjonalizmu.

Krytyka literacka, ożywiając dawne dzieła, może być twórcza i zapładniająca, gdyż szuka życia i wytwarza życie. Zauważono też słusznie, że ma raczej cel praktyczny w przeciwstawieniu do teoretycznego charakteru historii literatury. Odpowiada bowiem na pytanie, czym jest dla nas jakaś postać przeszłości. Historją literatury znów rozstrzyga, czym jest ona w porządku chronologicznym i w rozwoju historycznym. Coprawda, trudno oddzielić jedną od drugiej,

gdyż u krytyka nie wchodzi w rachubę li tylko wartość estetyczna, a znów analiza estetyczna nie może być obca historykowi.

Wynika stąd, że nauka literatury musi obchodzić wszystkich, czy będą oni krytykami, czy historykami. Jedni i drudzy nie obejdą się wcale bez zdolności żywego odczuwania. Myłono się niegdyś, gdy krytykę chciano wznieść na wyżynę czysto naukową, co wywołało skrajność reakcji impresjonistów. Dziś uznaje się tedy, że krytyka ma raczej charakter sztuki i wyróżnia się nawet krytykę liryczną, refleksyjną, dydaktyczną, epicką, psychologiczną, dramatyczną.

Sama krytyka podlega również historycznemu badaniu. I tu zaznaczono trafnie, że nie wystarczy, badając dzieje krytyki literackiej w Polsce, podać poglądy i źródła poglądów Mochnackiego lub Libelta, Spasowicza lub Feldmana. Należałoby również zapytać, jak krytyk ujmuje dzieło, jaki jest jego ideał artystyczny, jak uzewnętrznia swe doznania, na czym polega jego słownik i forma, czy istniał jego wpływ na współczesnych i późniejszych.

A i historia literatury zasługuje na swą historję. Wszakże opracowuje ona swój przedmiot w syntezach, czyli w historycznym ujęciu większej ilości zjawisk literackich, i w monografiach, obejmujących niewielkie grupy lub odosobnione zjawiska. Świat starożytny nie zdobył się na historyczne ujęcie zjawisk literackich, choć twórczość literacką poddawano studjom bądź teoretycznym, bądź krytycznym. I próby nowożytne nie zostały odrazu uwieńczone syntezą historyczną, która stoi początkowo na niższym poziomie, niż współczesna biografia, poetyka i krytyka literacka.

Dopiero wzorowanie się na historii politycznej wprowadziło do syntezy literackiej pewien obowiązujący ład i system. Nie miano poczucia perspektywy historycznej literatury, interesując się głównie bibliografją, biografją, poetyką. Zwolna jednak rozwinęła się teoria wpływu środowiska na rozwój twórczości, teoria ciągłości, łącząca teraźniejszość z przeszłością w nierozzerwalny łańcuch, szukająca analogji i harmonji w świecie. Musiało to doprowadzić do przewrotu, który żadnej poetyki nie uznał za kodeks piękna i stosując metodę genetyczną do zjawisk literackich, znajdował prostą drogę do badania poezji u jej źródeł. Wtedy to wydoskonaliła się też metoda porównawcza, wiodąca do głębszych wniosków na temat wpływu literatur jednych na drugie, ożywiająca analizę krytyczną szczegółami biograficznymi, poczynając za zadaniem historyka, poza krytyką tekstu i egzegezą językową, wyróżnienie, co tekst zawdzięcza geniuszowi narodowemu a co talentowi indywidualnemu.

Tak nauka literatury stanęła u tego punktu rozwoju, który już około połowy przeszłego wieku przyniósł, zwłaszcza na zachodzie, piękne wyniki. W Polsce rozróżnił Chlebowski okres bibliograficzno-biograficzny do czasów romantyzmu, okres poszukiwania rozwoju ducha narodowego do lat pozytywizmu, wreszcie okres ujęcia tego ducha w jego niezmienną treść a na tle dziejowej różnorodności, ujęcia opartego na poznaniu dzieł i związaniu ich ze stanem społecznym. Ossoliński, Maciejowski, Chmielowski byliby może najbardziej charakterystycznymi przedstawicielami tej ewolucji.

Chlebowski zażądał wreszcie od nauki literatury poznania duszy polskiej, śledzenia i rozjaśnienia procesów jej życia wewnętrznego, posługiwania się metodami psychologii, socjologii i krytyki. Wskazał więc drogi, któremi nauka literatury musi w przyszłości postępować.

Bibliografia

W. BRUCHNAŁSKI: Potrzeby umiejętności literatury polskiej. Nauka Polska, t. II, str. 373—393. Warszawa, 1919. (Szereg cennych uwag znakomitego metodyka i badacza dawnej literatury).

G. RUDLER: Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires. Oxford, 1923. (Niezbędny podręcznik dla badacza literatury).

W. H. HUDSON: An introduction to the study of literature. London, 1909. (Dzieło o charakterze popularnym, ale pełne myśli nader sugestywnych i opartych szczególnie na znajomości literatury angielskiej).

H. BRUNET: Sur la critique. Mercure de France, 1922, t. III (CLV). (Zbiór spostrzeżeń wytrawnych i głębokich).

Z. ŁEMPICKI: O krytyce literackiej. Przegląd Warszawski, 1924, Nr. 34—35. (Ujęcie krytyki całkiem nowe i oparte na doskonałej znajomości poglądów, panujących na zachodzie).

M. MANN: Rozwój syntezy literackiej. Kraków, 1911. (Głęboko ujęte opracowanie dziejów syntezy od jej początków do Gerwinusa).

BR. CHLEBOWSKI: Pisma, t. IV. Warszawa, 1912. (Stan dotychczasowej pracy nad historją literatury polskiej wobec jej zadań naukowych i społecznych. Zbiór uwag najgłębszego polskiego metodyka i badacza literatury starszej i nowszej).

H. STRUVE: Przedmiot i metoda historii literatury polskiej. Pamiętnik Literacki, 1902, str. 373—378. (Jasne, rzeczowe, gruntowne wyjaśnienia, czem jest literatura i na czem polega kryterjum w badaniach na polu jej historii).

ROZDZIAŁ II

Osobowość w literaturze — Treść i forma dzieła

Jeżeli osobowość znaczy najwięcej w literaturze, to można uznać, że całe epoki stanowiły jedynie zbiory wybitnych osobowości. Wśród nich zdarzały się takie, które treścią i formą stały wysoko nad swą epoką. Wartość osobowości zrozumiał romantyzm i oceniał realizm. A dziś nie wątpi się nawet, że dużą część dziejów literatury wypełnia walka osobowości z tradycją.

Nie znaczy to, by odrzucano i dziś znaczenie tradycji, środowiska, obowiązującego czasowo smaku. Przeciwnie, uwzględnia się je w pełni na całym obszarze badania objawów sztuki i używa poniekąd tych samych metod. Zrozumiano też całkowicie, że badanie to natrafia na trudności, do których zalicza się jednostronność indywidualności badacza, łatwość przecenienia wpływu otoczenia na dzieło, trudność oddzielenia tego, co indywidualne, od tego, co zbiorowe.

Ogromne znaczenie ma w badaniu zmysł historyczny czyli sztuka odczucia każdego dzieła w jego indywidualnym, swoistym, historycznym stylu. Tajemnicą stylu jest jednak moment indywidualny, osobowość, a nie typowość. W bliższy zaś stosunek z osobowością wprowadza nas przede wszystkim nauka literatury.

Wartość dzieł uzależnia się właśnie od osobowości. Ich życiowość ułatwia zaprzyjaźnienie się z twórczą osobowością, która żyje dla nas i z nami bez pośrednictwa kategorii szkolnych i barykad erudycji. Zetknięcie się z osobowością jest konieczne, by stosunek nasz do literatury był żywotny, a doświadczenie z ludźmi uzupełniało się doświadczeniami literackimi.

Nie czyta się tedy, ale studjuje osobowości twórcze. Dopiero studjum daje możliwość poznania osobowości w jej zmianach, rozwoju, powtarzaniu siebie samej. Można też porównywać ją z innemi, byle nie kosztem innych. Uwypukla się tedy jej odrębność także na tle biografji, która nie może przecież oddalać od dzieła. I tu znaczy najwięcej biografja wewnętrzna, odróżniająca rzeczy pierwszorzędne od drugorzędnych, taktowna i dyskretna.

Taka biografja literacka może wyjaśnić i dzieło, choć studjum biografji nie jest studjum literatury. Niezbędna też jest sympatja dla osobowości twórczej, gdyż nasz temperament indywidualny znaczy wiele i może być źródłem błędu i prawdy. Biografja interesowała też badaczy wcześniej, raz pod formą pseudo-klasycznej pochwały, raz realistycznego portretu, raz monografji, która w czasach ostatnich rozwija się coraz wspanialej.

Istnieje bowiem sztuka biografji, skoro Dilthey nazwał ją nawet najbardziej filozoficzną formą historii. Każda epoka pojmowała inaczej daną postać, by przytoczyć niemieckie biografje Goethego, choć najlepszą byłaby może biografja, skreślona przez niego samego. Pod tym względem najbardziej zapewne zbłądził naturalizm, gdyż dla niego indywidualności były

tylko tworami sił nieosobowych. Badanie indywidualności polega zaś na badaniu sposobów, wedle jakich wyzwoiliła się ona z pod wpływów dawnych i nowych.

Osobowość nie jest bowiem tylko próbką narodu lub czasu, ale sobą w swej różnicy z otoczeniem, w swej zmienności w ciągu trwania. Im większa była osobowość, tem większy był błąd metody, którą przypisuje się szczególnie Taine'owi, twórcy teorii środowiska. Im mniejsza była osobowość, tem błąd ów był mniejszy. Jeżeli zaś zaprzeczamy osobowości, zaprzeczamy siłę twórczej. Dzieło osobowości jest w związku z epoką, gdyż od niej bierze wiele, ale i daje jej tyle, że stanowi jej potężny żywioł.

Mesjanizm mickiewiczowski stanowi więc, na przykład, ten żywioł do tego stopnia, że rozwój tego, co określamy mianem ducha czasu, zależy od niego. Wielki pisarz jest nawet twórcą czasu w tem, co on ma podświadomego i świadomego w swem dążeniu. Trzeba więc odkrywać to, co twórca odkrył, by nie uronić nic z osobistego życia twórczego. W ten sposób zainteresowanie dla literatury staje się głębszem, gdyż badanie literatury staje się badaniem człowieka i jego różnicy od przeciętności.

Pod tym względem Hennequin rozpoczął reakcję przeciw Taine'owi, tem, co nazwał estopsychologją i co zbliża się do dzisiejszego punktu widzenia Lanson'a w traktowaniu choćby takiego twórcy, jak Lamartine. Życie wewnętrzne poety i jego zdolność twórcza, oto cele, które rozstrzygnęły również w stanowisku, zajmowanem przez psychologów twórczości, jak Séailles, Paulhan, Souriau i inni. Równocześnie kierunek diltheyowski szerzył nową sztukę biografji, która polega nie na przeplataniu opisu ży-

cia pisarza analizą jego dzieł, ale ujmuje stosunek dzieł do życia i związek między tem, co nazywa się przeżyciem, a jego wyrazem w obiektywnym wytworze. Za Diltheyem poszli zaś Simmel i Gundolf.

Można teraz zapytać, jak badać treść i formę w dziele, które stworzyła osobowość twórcza. Ponieważ tedy stwierdzono związek metod badania wszystkich sztuk z metodą badania literatury, wolno stąd wyprowadzić wniosek, że odróżnia się w niej, jak w sztukach plastycznych, rzeczy wewnętrzne od zewnętrznych. W każdej ze sztuk jest zaś odmienny materiał i odrębny sposób artystycznego działania. Nie każdy zakres zjawisk może się uwydatnić w danej sztuce. Metoda badania sztuk plastycznych może być jednak wyzyskana w nauce literatury.

Ta metoda odróżnia rzemiosło od wartości artystycznych. Ponadto uwzględnia ona w dziele temat czyli obraz wewnętrzny od postaci, nadanej temu wewnętrznemu obrazowi. Szuka ona wreszcie w literaturze nie rzemiosła, które muszą posiadać nawet twórcy indywidualni, ale sztuki. Materiał zaś nazywa ona tworzywem, by go oddzielić od materiału innych sztuk. Poczytuje więc swój materiał za żywioł czysto duchowy i wyrażający to, czem osobowość wyraża się ideowo i uczuciowo. Że zaś w tworzeniu ma znaczenie materiał, więc materiałem w literaturze jest czynna nawewnątrz i nazewnątrz świadomość ludzka, czyli tak zwane tworzywo literatury. To tworzywo wywołuje w nas odpowiednie obrazy wewnętrzne, którym nie potrzeba nawet języka. Im wyrazistszy jest bowiem ten obraz, nazywany też przedstawieniem, tem świetniejszy bywa efekt zewnętrzny.

Że zaś wszystko tai się w tej świadomości ludzkiej, więc poznanie jej i wpływów, na nią działających, jest rzeczą najważniejszą. Im lepiej znamy to, co nazwano tworzywem, tem lepiej rozumiemy dzieło w jego powstaniu jeszcze przed nadaniem mu postaci. I dlatego studjum osobowości musi wyprzedzić studjum dzieła, by poznać to, co jest poza rzemiosłem i poza tworzeniem artystycznym.

Jeżeli przedstawienie ma raczej charakter intelektualny, co pozwala nazwać je także pomysłem, to świadomość przetwarza ten pomysł tak, że pod wpływem pobudek, czy przeżyć wewnętrznych może on być nazwany przedmiotem. Co innego znaczy bowiem obmyśleć, co innego tworzyć. Pomysł może być nawet pochodzenia obcego, przedmiot wynika już z istotnego tworzenia, czyli ze źródła uczucia. Tu już jest w grze czynność twórcza, gdyż osobowość artysty wytworzyła pewne przedstawienie, choć nie dała mu jeszcze wyrazu.

Istnieje jeszcze coś, co przybiera pewną formę. Jest to właśnie życie twórcy. Forma jest potrzebna, by mógł pojąć to swoje życie, a za pośrednictwem formy udostępnić je innym. Forma, życie, tworzywo artysty wprawia w ruch i nasze tworzywo. Forma ujawnia się zaś w dziejach twórczości tem, co nazwano rytmem psychologicznym, a mianowicie kolejno w liyce, epice, dramacie.

Jeżeli tworzywo organizuje się w pomysłe, to wchodzi odrazu niby w ramy jakiegoś rodzaju literackiego. Technika rzemieślnicza stanowi jakby część formy. Dawne wartości artystyczne stają się jakby własnością ogółu piszących i wchodzi stopniowo w sferę techniki. Ale ani pomysł, ani technika nie są warto-

ściami estetycznymi, choć objaśnianie tekstu uwzględnia je również.

W objaśnianiu obchodzi nas oczywiście wewnętrzne przedstawienie, oraz niezawsze dostępne objaśniającemu tworzywo. Im silniejsze są w objaśniającym władze odtwórcze, im głębsze jego wewnętrzne doświadczenie życiowe, tem lepiej wypada objaśnienie, tem świetniejsze jest odbicie osobowości twórczej w objaśniającym. Wykazać stosunek przedmiotu dzieła objaśnionego do postaci, którą można nazwać wyrazem artystycznym, to cel objaśniania.

Niełatwo jest zaś wykazać, jak to w każdym dziele przeważa ład artystyczny, jak poszczególne części do siebie się ustosunkowują, jaka jest kompozycja, która w przeciwstawieniu do konstrukcji stanowi wartość nie techniczną, ale artystyczną. Nie forma bowiem, w dawniejszem znaczeniu, stanowi wartość dzieła. Pociąga nas w niem życie, przedmiot, przedstawienie. Ani stylistyka, w dawniejszem tego słowa pojęciu, ani poetyka, w szkolnem znaczeniu, nie odsłania nam istoty dzieła.

Jego treścią jest bowiem tylko przedstawienie, a nie konstrukcja, rytm, dźwięk. Formę stanowi bowiem to, co sam twórca stwarza. Technika jest tworem intelektu. Przedmiotowi przeciwstawia się tedy techniczny pomysł, wyrazowi artystycznemu techniczna forma, kompozycji wewnętrznej techniczne konstrukcje. Te momenty musi uwzględnić estetyczne objaśnianie dzieła.

I mniejsza o to, czy dzieło zaspokaja tylko intelekt, czy także uczucie. Jeżeli ono wydobywa z życia, które nas otacza, nowe życie, by je przesyć życiem osobowości twórczej, jej wyjaśnieniem zagadek życia,

jej pojęciem praw, rządzących życiem, jest rzeczą objaśniającego odkryć to pojęcie, pokazać tajemnice tego wyjaśnienia, odsłonić tajemnicę jednostki twórczej, co stwarza przez wieki raz fikcję intelektualną w racjonalistycznym pseudoklasycyzmie, raz fikcję uczuciową w opartym na pełniłości człowieczeństwa romantyzmie lub neoromantyzmie.

Pewne jest, że, im bliżej skończenia dzieła, tem silniej działa techniczna wprawa i krytyczna świadomość. Zdolność indywidualnego przedstawienia idzie w parze ze zdolnością do dania mu wyrazu. A technika jest sztuką bez pierwiastka estetycznego, w którym przejawia się właściwe tworzenie. Technikę może mieć naśladowca, gdyż jej źródło nie tkwi w uczuciu twórczym, co stwarza przedmiot, kompozycję, słownik, rytm. W niem tkwi właśnie tajemnica twórczości, która jest tajemnicą życia wogóle.

Bibliografia

Z. ŁEMPICKI: Idea a osobowość w historii literatury. Pamiętnik Literacki, 1920. R. XVII i XVIII, str. 1—16. (Oryginalne i pełne erudycji ujęcie doniosłego zagadnienia).

H. TIETZE: Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig, 1913.

J. NADLER: Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte. Euphorion, Band XXI, 1914. (Nowe ujęcie nauki literatury, podające jej cel i środki poznania).

R. BURDACH: Moderner Geschichtsobjectivismus. Tamże, XXVI, 1925.

E. KUCHARSKI: O metodę estetycznego rozbioru dzieł literackich. Pamiętnik Literacki, 1923, R. XX, str. 1—39. (Świetna próba nowej metody badań dzieł literatury).

R. MÜLLER-FREIENFELS: Psychologie der Kunst. Leipzig—Berlin, 1923. (Najlepsze i poparte licznymi przykładami opracowanie psychologii tworzenia).

ROZDZIAŁ III

Historja literatury

Bibliografja jako pierwsza część nauki literatury

Gdy wiemy, czem jest osobowość twórcza i jaki zachodzi stosunek między tem, co nazywano treścią, a tem, co dziś nazywa się formą dzieła, zapytać należy, co składa się na historję literatury. Wiadomo bowiem, że literatura stanowi poniekąd organizm o zmiennych epokach rozwoju. Opierając się na poprzednich wywodach, powiemy, że historja może być chronologicznem ustawieniem jednostek twórczych i rozbiorów dzieł, przez nie stworzonych. Może być też ona omówieniem dzieł, napisanych na obszarze o pewnej szerokości geograficznej.

Tak było też niegdyś, gdy tworzone tak zwane kursa literatury w duchu pseudoklasycznym. Dziś przeczytuje się historję literatury za obraz postępowego objawiania się narodowej myśli i narodowego charakteru, skoro nawet genialna jednostka twórcza nie przestaje być uczestniczką rasy. Podstawa charakteru tej rasy da się wyczuć w Homerze, Wergiljuszu, Dantem, Moljerze, Gothem, Szekspirze, Mickiewiczu, choć może najwięcej znaczy moment dziejowy, a więc trzeci z czynników, na które kładł nacisk Taine, a dziś Cazamian.

Historja literatury pozwala nam zżywać się z różnemi epokami i stanowi jakby objaśnienie przejść z jednej epoki do drugiej. Nie o zewnętrzne zmiany w tych przejściach chodzi, ale o wewnętrzne, wspólne, ludzkie, mimo różnic ras i położen geograficznych. Mimo odmian indywidualnych, istnieją w jednostkach danej doby dziejowej cechy wspólne. Historyk musi je znać, skoro i genjusz zależy od pewnej ewolucji intelektualnej, uczuciowej, estetycznej.

Zasady estetycznego objaśniania nie wykluczają wcale historii. Prócz cech indywidualnych, są bowiem nieindywidualne, któremi każdy pisarz przypomina współczesnych, choćby wysoko wzbil się nad nich. Kochanowski, Potocki, Krasicki, Brodziński mają koło siebie otoczenie, ich przypominające. Trudniej dopatrzeć się tego za romantyzmu, gdyż u każdego z romantyków przedstawia się inaczej jego tworzywo. Ale i tu objaśnianie musi wybiegać na wspólne im wszystkim tło metafizyczne.

Objaśnianie sprowadza zatem wszystkich do pewnej harmonji, czyto gdy idzie o analizę, czy o syntezę. Każda osobowość twórcza jest obywatelem swego czasu nawet wtedy, gdy z nim walczy. Ewolucja społeczna nie ma tu znaczenia. Literatura wynika bowiem z życia. Za każdym artystą stoi system nieosobowych sił społecznych, które wyładowują się rozmaicie. Zjawiska literackie idą zatem równolegle z prądami religijnymi, politycznymi, społecznymi, artystycznymi.

Każdy wiek wyrasta niby z przeciwieństwa tego, co go poprzedza. Pseudoklasycyzm idzie w parze z dążnością zachowawczą, romantyzm podsyca się prądem liberalnym. Realizm nie jest bez związku z przewagą żywiołów mieszczańskich w polityce. Symbolizm

sąsiaduje o miedzę z socjalizmem, choć nie podziela jego materialistycznego na świat poglądu. Literatura ulega bowiem tym samym prawdom, co otaczające ją życie, a osobowość wyjaśnia się przez to życie nawet wtedy, gdy pozornie zdaje się od tego życia uciekać.

Istnieje zatem, znane z socjologii, współdziałanie literatury i życia. Socjologia ma jednak dążność do lekceważenia osobowości twórczej. Nauka literatury może z nią godzić się tylko na to, że wszystko jest społeczne w różnym jedynie stopniu. Godzi się również na to, że historyk literatury, badając osobowość, wkracza poniekąd w dziedzinę psychologii społecznej i etnicznej. Widać to choćby na przykładzie emigracji polskiej po r. 1830, która cała wpatrzona była w jeden cel, a jednocześnie oderwana od środowiska francuskiego. Co więcej, i to ostatnie środowisko ulegało wpływowi emigracji.

Apoteoza szlachetczyzny w romansie, to znów odbicie stanu, który czynił szlachtę na długo jeszcze czynnikiem rozstrzygającym w literaturze. Dopiero po r. 1863 literatura staje się naprawdę mieszczańską. Apoteoza szlachetczyzny, wyrażająca się w pismach Rzewuskiego, Chodźki, Kaczkowskiego, zwraca się współcześnie przeciw obcości, racjonalizmowi, romantyzmowi, które odciągają od rzeczywistości i prawdy. Indywidualizm romantyczny jest w niej potępiony, człowiek społeczny wyniesiony. To wszystko rozgrywa się jednak na tle pewnego rozkładu szlachetczyzny, widocznego zwłaszcza u Kaczkowskiego.

Zanim uwzględni się w pełni socjologiczne momenty w literaturze, nie można zapomnieć, że, chcąc uniknąć zarzutu dyletantyzmu, należy zacząć badanie zjawisk literackich od bibliografii.

Zajmujemy się bowiem faktami, których czas pojawienia się i rodzaj trzeba ustalić. Dziś biblijografia, jako najstarsza część nauki literatury, stanowi pierwszą troskę badacza, gdy chodzi o tekst literacki.

Jej badania stanowią też poważną pozycję w nauce. Początki jej sięgają starożytności, a rozwinęła się ona stopniowo jako nauka o książce, jej rejestracji, opisie, klasyfikacji. Im więcej było książek, tem więcej roilo się od katalogów i prac tego typu. Dopiero jednak oświecenie ujęło tę naukę w system, jakkolwiek renesans i barok znały ją nieco i z nią się liczyły, choćby z powodu wynalazku druku i coraz to wzrastającej masy książek.

Niemieckie wpływy w epoce saskiej wprowadziły ją do nas, a teorię biblijografii dali później tacy erudyci jak Lelewel, J. S. Bandtkie i Estreicher. Odtąd stanęła ona u nas na wyżynie zachodniej, gdzie jaśniały takie nazwiska, jak Peignot, Brunet, Denis, Ebert i inni. Związek z bibliotekarstwem, z drukarstwem, z historją literatury uwydatnił się też w biblijografii bardzo wyraźnie. Nie mogła ona pozostać bez bibliotek, gdyż tam spoczywały rękopisy i książki. Biblijografię wiązano także z krytyką literacką, stworzono osobny jej rodzaj, t. zw. biblijografię rozumowaną, stojącą już na pograniczu krytyki naukowej (określenie Eberta: *kritisch und raisonierend*).

Biblijografia obejmuje szerszy zakres od historii literatury, gdyż interesuje się także książkami nieliterackimi. To wysamodzielnia biblijografa, choć czyni go niejako polihistorem i zmusza do posiadania znajomości różnych języków, dziejów pisma i jego charakterów, dyplomatyki, wreszcie wiadomości z drukarstwa i księgarstwa. Im dalej w lata, tem bardziej uświa-

damiał się w swem zadaniu bibliograf, rozpatrując książki jako książki, wedle autorów, tytułów, chronologii, alfabetu, treści rzeczowej. Interesował się pilnie stroną zewnętrzną, jej rozwojem i historją.

Wcześniej też wykładano bibliografję po uniwersytetach, by łączyć ją z historją drukarstwa i bibliotekarstwa. Usiłowano określić zasady, części, wartość nauki. Dzięki tym usiłowaniom, przeszłość polskiego drukarstwa i bibliotekarstwa została już na początku przeszłego wieku wydatnie rozświetlona i pogłębiła niepospolicie historję literatury, którą uprawiali erudyci tej miary, co Wiszniewski i Maciejowski.

Europejskość ich przedsięwzięć uświadomiła ogółowi istotę bibliografji, jako nauki pomocniczej a związanej z filologją i historją. Zrozumiano, że dopełnia ona historję literatury, że historja literatury, jako zwiezły obraz ludzkiej kultury, ma swój osobny byt i własne prawo istnienia. Mieszano jednak, od czasów Bentkowskiego, jedną z drugą, co widać nawet u największych.

Gdy zrazu Warszawa i Wilno przodowały na tem polu, potem Kraków utrzymał tradycje tej nauki. Znamomość rękopisów, drukarń, bibliotek znamionowały badaczy tamtejszych, jak Bandtkie, Muczkowski, Estreicher, Wisłocki. Zwłaszcza pozytywizm miał zrozumienie dla tych spraw i pojął naukę bibliografji jako środek nie tylko rozpoznawania, opisywania, klasyfikowania znamion zewnętrznych książek, ale i ustalania autorstwa oraz cech wewnętrznych. Wkraczała bibliografja w ten sposób w zadanie historyka.

I znaczenie bibliografji podniosło się niepowszednio. Była ona już nie tylko prostym mechanizmem rejestrowania książek, ale zajmowała się ich treścią.

Była niby archiwum historyka, wciągając w swój zakres rękopisoznawstwo, bibliotekarstwo, księgarstwo. Gdy tedy Chmielowski stworzył w r. 1899 pierwszy u nas zarys nauki literatury, określił biblijografię zgodnie z Estreicherem i nazwał ją nauką pomocniczą, zajmującą się wyszczególnieniem, opisem, obliczeniem całego zasobu piśmienniczego. Dał to określenie, po określeniu literatury, historii literatury, uwagach o czytaniu autorów, przeglądzie podręczników, a więc w tej części, w której wyłożył, jak badać literaturę polską. Wiadomo, że niemałe było wrażenie podjęcia przez Estreichera *Biblijografii Polskiej XIX wieku* w r. 1872, także dawnej biblijografii polskiej XV i XVI w. w r. 1875, dalej spisu chronologicznego druków od XV do XVIII w. w r. 1882, wreszcie spisu alfabetycznego druków i autorów od XVI do XVIII w. w r. 1891, w ilości sięgającej dziś trzydziestu trzech tomów.

Estreicher zauważył słusznie, że literatura północno-wschodniej Europy nie była dotąd znana na zachodzie, gdyż szukać jej nie było można. Zabrano się do tego dopiero w w. XVIII, kiedy Załuski i Janocki rozpoczęli pracować na polu biblijografji. Po nich Bentkowski, Łukaszewicz, Jocher, Wiszniewski i Maciejowski uzupełniali pracę poprzedników. Pisano u nas historję literatury pierwiej, nim uporządkowano biblijografię.

„Bez takiej podstawy — pisał Estreicher — wnioski są zawodne i obracające się w jednym kole szczypanych wiadomości“. Przykład wielkiego bibliografa wywołał uzupełnienia, wytworzył specjalne opracowanie pewnych wieków, jak Wierzbowskiego *Bibliographia polonica XV ac XVI ss.* w latach 1889, 1891, 1894, w trzech tomach; istnieje nawet biblijografia bi-

bljografii polskiej, rejestrująca bibliografię ogólną i szczegółową.

Od r. 1878 wychodził też Przewodnik Bibliograficzny, który do r. 1914 informował umiejętnie o naszym ruchu umysłowym i wydawniczym. Czasy wojenne zniszczyły ten organ, choć zastępowała go do roku 1919 Bibliografja Polska Czubka. W r. 1922 wyszedł znów wskrzeszony Przewodnik Bibliograficzny za r. 1920¹⁾, a później za rok 1921²⁾; od r. 1924 czasopismo zaczęło ukazywać się regularnie. Wychodząc, jak niegdyś, co miesiąc, skupia on w swych ramach cały ruch bibliograficzny i redagowany jest przez Wisłockiego, Gębarowicza i Tyszkowskiego.

Osobne miejsce zajmuje, stworzony na wzór podręcznika Lansona, podręcznik Korbuta (w trzech tomach 1917—1921). Jak wiadomo, Lanson dostarczył studjującym dzieła, które objęło całość nowożytnej literatury francuskiej, użytkując swą bezpośrednią znajomość książek, kompilując najlepsze repertoria bibliograficzne, monografie i prace specjalne. Podał on bibliografię wybraną i praktyczną, poprzedzając wszystko informacjami o najważniejszych narzędziach wiedzy bibliograficznej.

Literatura Polska Korbuta jest systematycznym repertorium całego piśmiennictwa polskiego i przeglądem studjów naukowych nad niem od początków do r. 1863, choć istnieje i dodatek do r. 1900. Jej uzupełnieniem jest poniekąd tegoż autora Wstęp do literatury polskiej z r. 1924, który poza

¹⁾ Lwów, Gubrynowicz, 1922.

²⁾ Lwów, Książnica-Atlas, 1926.

wskazówkami teoretycznymi zawiera również mnóstwo cennych informacji bibliograficznych.

Bibliografja

G. LANSON: *La méthode littéraire. De la méthode dans les sciences*, II, Paris, 1911. (Zwięzły i głęboki przegląd zagadnień, czekających rozwiązania przez badaczy literatury).

S. VRTEL-WIERCZYŃSKI: *Bibliografja, jej istota, przedmiot i początki*. Lwów, 1923. (Znakomity obraz rozwoju bibliografji i jej zadań).

P. CHMIEŁOWSKI: *Metodyka historii literatury polskiej*. Warszawa, 1899.

W. HAHN: *Bibliografja bibliografji polskiej*. Lwów, 1921.

G. LANSON: *Manuel bibliographique*. Paris, 1900.

G. KORBUT: *Literatura polska T. I, II, III*. Warszawa, 1917, 1918, 1921.

ROZDZIAŁ IV

Krytyka socjologiczna — Poszukiwanie autorstwa

Nawiązując do tego, co się powiedziało wyżej o historii literatury, wypada teraz podkreślić, że cechą ludzkiego umysłu jest poszukiwanie prawd ogólnych. Badanie historyczne, napotykając na stosunki współistnienia, następstwa, przyczynowości, skutku, poszukuje tych prawd drogą indukcji, a czasem i dedukcji. Każdy wiek daje się wyjaśnić poprzednim, a więc renesans przez średniowiecze, barok przez renesans, rokoko przez barok, romantyzm przez rokoko, realizm przez romantyzm.

Co się tyczy kategorii środowiska psychofizjologicznego, ziemsko-kosmicznego, społecznego, każde z nich jest różnej wartości, choć społeczne jest najważniejsze. Zastosował je, jak wiadomo, szeroko Taine, by nie uznawać niejako odrębnego życia literatury. Jest to zaś życie, które istnieje poza życiem otaczającym, i szuka swej formy i swego wyrazu. Pozostaje nawet w pewnym antagonizmie do życia rzeczywistego.

Rozstrzyga w niem osobowość twórcza, która z chaosu zjawisk wyosabnia pewien szereg żywiołów, organizujących się około pewnego zarodka. By to zjawisko określić, Croce zwraca się do dwu odwiecznych zjawisk literatury. Realizm, wedle niego, kocha mą-

drość, jasność, wyrazistość konturów, a więc działa na nas przedstawieniem, a nie nastrojem. Idealizm żąda objawienia, a zadowala się aluzją lub sugestją. Ale wszystkim jest zawsze uczucie, bo sztuka jest zawsze liryzmem.

Forma wyobraźniowa, która przybiera pewien nastrój duszy, jest życiem, jednością, pełnością dzieła sztuki. To, co nie wynika z nastroju duszy, jest fałszywe i niedoskonałe. Intuicja twórcza jest więc zawsze liryczna. Obserwacja sztuki ludowej i sztuki elity estetycznej pozwala nam wnikać nieco w genezę dzieła, w jego poniekąd zarodek, co skupia koło siebie szereg żywiołów dotąd odosobionych.

Każda geneza jest tedy liryczna. Istnieje nadto geneza dodatkowa i uzupełniająca. Pobudką może być otoczenie fizyczne; także otoczenie duchowe nie jest bez znaczenia, jak zwłaszcza wzory przeszłości. Między zarodkiem, wynikłym z uczuciowości, a zupełnem urzeczywistnieniem dzieła są jednak etapy. Nim dzieło stanie się obiektywnem, musi przejść przez etap subiektywizmu. Mniejsza doza subiektywizmu dowodzi, że występuje tutaj półtwórczość.

Jeżeli tedy geneza każdego dzieła jest liryczna, jest więc irracjonalna w swej najgłębszej istocie. Nie wyklucza to faktu, że moment racjonalny wreszcie weźmie górę i że to, co twórca stworzy, będzie zgodne z rzeczywistością i będzie rozwiązaniem zagadnienia samem w sobie. Dokonało się tu coś, co wynikło nie z lirycznego nastroju, co nie było tylko przedstawieniem, o ten nastrój opartem, ale było i stało się sądem. Albowiem sztuka nie na tem nie traci, gdy jest w niej sąd, opinia, koncepcja, byle nie była ona narzucona

zgóry i nie fałszowała, jak to dzieje się często w sztuce tendencyjnej, życia.

Pod tym względem niema odróżnienia poezji od prozy, bo różnica między nimi tkwi tylko w formie. Poezja tai się nawet w dziełach naukowych. Bez sztuki i dzieło naukowe jest trudne do strawienia, jak znów wielka sztuka rodzi się tylko w atmosferze wielkiej etyki. Bez niej sztuka rozkłada się beznadziejnie i staje się zabawką.

Spółczeństwo rozumie też dobrze, co winno literaturze. Jeśli mówimy o związkach między literaturą a wymienionemi już zewnętrznymi czynnikami, to rasa, o ile chodzi o tworzywo, ma bezsprzecznie swoje znaczenie. Pewna rasowość da się wyczuć u pisarzy ziem zachodnich i wschodnich Polski. W pewnych epokach przeważają — zdaje się — pewne temperamenty, jak racjonalistyczny za oświecenia, uczuciowy za romantyzmu. Środowisko rozstrzyga tutaj niewątpliwie, tem bardziej, że ulega ono zmianie, choć pewne zasadnicze cechy rasy pozostają niezmienione. Gdybyśmy przyjęli za cechy polskie zamiłowanie do wolności, zdolność samorządnego organizowania się, brak karności społecznej, małą wytrwałość, to odrazu dałoby się wyjaśnić wiele objawów literackich, szczególnie w epoce przewagi szlachetczyzny.

Literacką geografją zajmowano się u nas mało. Ale zwrócono przecież uwagę na wpływ kwitnącego u nas rolnictwa na stosunki duchowe. Egzotyczne tło u Krasińskiego wyjaśnia się jego życiem w środowiskach miejskich, wogóle poza krajem. Natura odgrywa też dużą rolę w naszej twórczości renesansowej i barokowej, a zwrot do natury za oświecenia na

zachodzie nie był momentem, rozstrzygającym o tym zwrocie u nas.

W każdej literaturze kryje się pewien rytualizm. Twórca ma przed sobą drogi ubite, czyli pewien tradycyjny język, nawyki stylistyczne, wymagania chwili. Ta dążność do formuły, objawia się zwłaszcza u talentów mniejszych, choć i sami wielcy twórcy lubią się powtarzać. Muszą też walczyć z pewnym wstrętem do nowości w samym społeczeństwie. Widać to w dziedzinie teatru, z którego korzysta masa, lubująca się w środkach zużytych i zgoła nieprzyjazna odmianie.

Środowisko społeczne obejmuje zaś różne momenty, które można mnożyć dowolnie. Związek literatury ze stanem ekonomicznym narodu nie ulega wątpliwości, a twórczość potężnieje w pomyślnych warunkach niezaprzeczenia. Znać to za renesansu, za oświecenia, kiedy to nie brak nawet marzeń właśnie na tle ekonomicznym. Fizjokratyzm polski rodzi poezję wiejską, poematy rolnicze, ogrodowe, domowe, jakich echo odczuwa się i u Mickiewicza, wreszcie romanse gospodarskie, poczynając od Krasieckiego a kończąc na Massalskim.

Podobne zjawisko widoczne jest także za pozytywizmu. Demokratyzacja społeczeństwa działa zaś tak, że pewne rodzaje, jak teatr, romans, dziennik rozkwitają dopiero wtedy. Za uprzemysłowieniem społeczeństwa idzie uprzemysłowienie literatury. Pod wpływem przemian, które poprzednio nie istniały, literatura staje się bardziej społeczną, by osiągnąć niejako szczyt uspołecznienia za czasów Prusa, Orzeszkowej, Sienkiewicza, Żeromskiego.

Polityka i literatura często i poważnie oddziaływały na siebie. Obok historyków, moralistów, kazno-

dziei, poetów, stanowiących niby trzon dawnej literatury, odrębną jakby gałąź literacką stanowili statysci. Kaznodziejstwo u Skargi zmieniło się jakby w traktat polityczny. Poemat Staszica o rodzie ludzkim — to echo politycznych utopij oświecenia. Pomysły romantyków są kombinacją teoryj staropolskich z pomysłami saint-simonistycznymi tak w poezji, jak i prozie. Szlachecki tradycjonalizm i utopijna krańcowość furjerystów, którzy, jak choćby Cieszkowski, wyszli z saintsimonizmu, wskazują na wpływ polityki na twórczość.

Cenzura wykrzywiała też w różny sposób dążności liryki, romansu, teatru. Obce rządy śledziły bowiem pilnie ruch idei w społeczeństwie, w czem szli im z pomocą niektórzy zaprzędani rządowi pisarze, jak Sobieszczański lub Kaczkowski. Była u nas literatura krajowa i literatura proskrybowanych, którzy wnosili w obce środowisko idee polskie a jednocześnie oddziaływali na literaturę krajową. Tajne oddziaływanie masonerii, związków węglarskich i innych nie jest zresztą dotąd w pełni zbadane.

Z oddziaływaniem polityki wiąże się stosunek literatury do prawa. Właśnie roztrząsanie praw międzynarodowych, jak za dni walki z zakonem krzyżackim, krajowych, jak za egzekucji lub walki o naprawę ustroju przed 3-cim maja, stanowi treść literatury. Tu możnaby przeprowadzić badania i nad obyczajowością, różną w różnych epokach, i nad sposobami oddziaływania na tę obyczajowość raz satyrą, raz komedią, raz romansem.

Z temi sprawami łączy się życie rodzinne i towarzyskie, różne w każdej epoce. Forma miłości zmienia się też ciągle, co widać zwłaszcza w romansie, jako najczulszym barometrze nastrojów. Literatura i życie,

niby od siebie odległe, zbliżają się tu niewątpliwie, czego dowodzi korespondencja, zachowanie się kobiety, pojmowanie przez nią życia i jego zadań. Kobieta odgrywa tu rolę potrójną, gdyż stanowi publiczność, staje w rzędzie autorów, wreszcie jest inspiratorką twórczości. Za rokoka wysuwa się naprzód, gdy mężczyzna niewieścieje. Za romantyzmu natrzęsa się z tradycji, żąda niezależności, działa swobodnie w różnych gałęziach literatury, co widać u tak zwanych entuzjastek.

Istnieje też przepaść między rodziną dawną i obecną. Zainteresowanie się dzieckiem wzrosło jeszcze w wieku oświecenia, by iść w parze z zamianą życia wiejskiego na miejskie. Towarzyskość ma też w każdej epoce inny charakter i oddziałuje na język. Romantyzm ma być, na przykład, poniekąd powrotem do naturalności, która jest wtedy bardziej niż wątpliwa. Gdzie życie towarzyskie wybujało najświetniej, tam rozwinęła się komedia o wybitnym typie konwersacyjnym. Taki Fredro nie z książek czerpie swe typy, ale z życia w wojsku, z zebrań, na których jest zamłodu szalejącym pustakiem i trzpiotem. I dlatego Fredro pozostał poniekąd obcym romantyzmowi.

Potężny jest wpływ religii na literaturę, czy w epoce tworzenia się legend o świętych, czy za religijnego rozdarcia reformacji, czy w latach saskiej bigoterji. Deizm oświecenia nie był też pozbawiony momentów religijnych, które wracają za romantyzmu. Oświecenie i romantyzm spaja wiara w konieczność doskonalenia się człowieka, w postęp ku wyższej formie społecznej. Ośrodkiem filozofji oświecenia jest

człowiek, a celem pomnażanie ludzkiej szczęśliwości. Religia miłości człowieka jest też w romantyzmie.

A i pozytywizm miał swą religję i propagował kult ludzkości, mający stanowić równoważnik tego, czym było pojęcie boskości dawniej. Symbolizm stanowił poniekąd powrót do wiary, częściowo do mistycyzmu, zarysowanego mniej lub więcej silnie. Również stan moralności waha się jak stan religii. Nawroty do tolerancji świadczyłyby o wysubtelnieniu zmysłu moralnego, z którym wiązałoby się osłabienie uczucia religijnego za renesansu i oświecenia. W pewnych epokach panują nawet powszechnie pewne cnoty i występki.

Za renesansu krzewi się pewnego rodzaju hedonizm, przeciw któremu zwraca się purytanizm reformatorów. Barok lubi męstwo, fanatyzm, energję, gdy za rokoka przeważa uczuciowość łzawa i miękka. Wreszcie i wiedza nie jest bez wpływu na literaturę, a to sprawia, że wykazanie jej stosunku do twórczości czyni tę ostatnią bardziej zrozumiałą. Wiedza nie niszczy bowiem bynajmniej jej samorodności. Nasz zaś stosunek do literatury staje się wówczas głębszy.

Literatura szła na usługi wiedzy; gdy więc pierwsza dawała kompozycję, technikę i styl, to druga dostarczała faktów, przyczyn, krytyki. Literatura ciążyła zawsze do wiedzy, zaciągała wobec niej pewne zobowiązania, zdobywała przez nią pewien kierunek. Brak wiedzy obniżał literaturę. Napływ wiedzy wzmacniał jej znaczenie za dni Kopernika, Frycza, Starowolskiego, Lubomirskiego, Staszica. Znany w poezji dydaktyzm oświecenia, nawet dydaktyzm romantyzmu, pochodził z zetknięcia się z wiedzą. Za pozytywizmu inwazja wiedzy jest widoczna w niezwykłym dla niej

kulcie. Można powiedzieć, że wszystkie rodzaje literackie odczuły wpływ wiedzy, czerpiąc z niej swe życie i natchnienie. Poezja skłoniła się zaś do refleksji o filozoficznym podkładzie.

Asnyk opanował nawet myślowo zagadnienia bytu. Przyrodnicza podbudowa myśli była dla niego podstawą, którą nazwano panpsychizmem. Więc jak i dawniej, poezja potrafiła zmienić idee w uczucia i poddawać koncepcje rozumu w formie impresyj. Wystarczy przytoczyć choćby sonet o Bogu, w którym liryk odmalował najpierw wieczystą moc bytu, potem mgławice nowych światów, wreszcie obecność ducha świata, który jest początkiem wszystkich przyszłych istnień i wysnuwa z siebie wieczną nić życia. Jak romantyzm mesjanistów przewyciężył heglowski panteizm, tak Asnykowy panpsychizm nie ma nic wspólnego z materjalizmem i zapowiada poniekąd spirytualizm lat następnych, kiedy to przyszli do głosu Fouillée i James.

Nawet metody naukowe znalazły uznanie w literaturze, co jaskrawo uwydatnia się w teorii ewolucji, przejętej z biologii i stosowanej nawet przez tradycjonalistów, jak Brunetière. Wiadomo zaś, że przyjęła ją i krytyka polska może pod wpływem autorytetu Brunetière'a, którego cenił Chmielowski. Ta metoda niezaprzeczenie dowcipna, ale i sztuczna, była najwyższym dowodem przewagi nauk ścisłych w literaturze.

Stosunek literatury do sztuk, zaczynając od muzyki, jest również ścisły. Szczególnie poezja dąży do pewnej muzyczności i pozostawała niejako w związku z muzyką, jak u Pawła z Krosna, Kochanowskiego, Morstyna, Książnina, Mickiewicza, Norwida, Ujejskiego, Wyspiańskiego. Muzyczność występowała u różnych

poetów rozmaicie, a muzyka popularyzowała także poezję. Architektura szła niejako po jednej linii z literaturą, przynajmniej do czasu romantyzmu. Norwid, jako myśliciel w poezji, zrozumiał może najlepiej związek między sztukami, gdy mówił o architekturze swego rozsądku, rzeźbie, profilu, malarstwie, światłocieniu, muzyce przypominających sploty powoju słów wiersza. Teorje sztuk plastycznych odbijają się w literaturze, choć czasem bywa i odwrotnie.

Wychowanie publiczne oddziaływa też na naszą twórczość. Czuł formalizm szkoły w poezji średniowiecznej, zwrot do antyku w natchnieniach poetów renesansu. Powrót do formalizmu odbija się znów w płodach baroku. Wiara w postęp, utylitaryzm moralny, swoboda myśli pedagogów oświecenia odbijają się w literaturze oświecenia. Komisja Edukacyjna stworzyła nowych ludzi, za czem poszła i przemiana w literaturze.

Nie brak wpływu instytucyj o charakterze naukowym na literaturę, jak choćby Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie na twórczość przedromantyczną. Literatura nie jest więc odosobniona. Również kwestja europejskości literatur nie jest frazesem choćby w tem, że wszystkie ulegają tym samym prądom, mimo że każdy z nich przyjmuje swoiste zabarwienie. Jeżeli zaś te prądy wszędzie się przyjmują, widocznie wszędzie wytwarza się dla nich odpowiednie podłoże. Jednostki twórcze przyjmują w tem przenoszeniu prądów rolę doniosłą. Co się tyczy Polski, to ona stanowi poniekąd jakby miejsce starcia się sił, idących z zachodu i wschodu.

Wpływy rosyjskie walczą w niej z niemieckimi, choć żaden nie bierze góry i ustępuje nawet wpły-

wom romańskim, widocznym u nas niejednokrotnie. Dokonywa się jakby asymilacja na rzecz odrębności narodowej. Ożywia się duch dawnych autorów, jak Kochanowskiego, Karpińskiego, Mickiewicza. Wpływ Słowackiego na Młodą Polskę należał do rozstrzygających, co zabezpieczało poniekąd twórczość naszą przed utonięciem we wszechczłowieczeństwie, o czym marzyli zwłaszcza literaci rosyjscy z Dostojewskim na czele.

Jeżeli chodzi wogóle o wpływy i zależności, ustalono i u nas pogląd, że wyrażają się one zależnością ideologiczną czyli wpływem myśli pewnych indywidualności lub całych epok na myśli innych, dalej zależnością techniczną, co wytwarza tak zwaną schematykę treściowo-techniczną. Ona dla jednych stanowi tylko punkt wyjścia, a dla drugich nakaz, trawestujący życie w sposób nieobliczalny. Voltaire, Byron i inni mogą tu służyć za wzór oddziaływania, skoro wiadomo, że epopeje heroikomiczne i powieść poetycka stały się, za ich przykładem, modą ogólną. Kompozycja, motywy, technika akcji, podział ról Waltera Scotta odbiły się u Mickiewicza i romansopisarzy historycznych romantyzmu.

Uzupełnia to wszystko zależność tematowa, znana u nas od Kochanowskiego do Fredry, i zależność stylistyczna, oparta o pewne typy zwrotów i obrazów. Co do tematów, to wykazują one nawet pewną stałość w powtarzaniu się, na przykład w zakresie komedji, mającej swe źródło w starożytności, a wyzyskiwanej kolejno przez wieki, zresztą coraz samodzielniej i oryginalniej. Ciekliński, Bohomolec, Zabłocki, Fredro są tej ewolucji żywym wyrazem.

Niekiedy jedna literatura oddziałuje tak potężnie na drugą, że odwraca ją zwolna z dotychczasowego

wej drogi. Takie oddziaływanie niesie z sobą także zależność frazeologiczną, objawiającą się w zapożyczaniu pewnych zwrotów przez jednego pisarza od drugiego. Są to zapożyczenia umyślne, nieumyślne, plagjatorskie, co razem składa się na tradycję literacką, szkodliwą dla małych, pożyteczną dla wielkich osobowości twórczych. Rozjaśnić tajniki tej tradycji — to jest właśnie zadanie nauki literatury. Wzorami takiego poszukiwania tradycji są komentarze: *Trenów Kochanowskiego* przez Sinkę, *Pana Tadeusza* przez Pigonia, *Króla Duchą* przez Pawlikowskiego.

Dzięki tak pomyślanej genezie najnieodstępniejsze nawet dzieła stają się zrozumiałemi, dostępnemi, bliskimi. Nie straciła na tem bynajmniej oryginalność twórców. Przeciwnie, cała wartość ich dzieł wystąpiła w związku z wartościami innych narodów, jak i w swej odrębności czysto polskiej, swoistej, bezprzykładnej. Metoda genetyczna, która pokazała nam genezę psychologiczną, zbadała proces powstawania utworu, odszukała jego źródła, a zarazem określiła samodzielność, przewyższyła wszystkie dawniejsze w sposób niezrównany i uzyskała triumf zupełny.

Obok poszukiwania genezy wysuwa się, jako osobne zagadnienie, poszukiwanie autorstwa. Wiadomo, że zjawia się ono często, gdy idzie o dzieło bezimiennie, pseudonimowe, a nawet rzekomo imienne. W literaturze antycznej pojawia się ono często, rzadziej w nowożytnej, choć spór o autorstwo Szekspira dowodziłby czegoś przeciwnego.

Każdy wiek ma u nas takie dzieła, by przytoczyć pamflet przeciw jezuitom, przypisywany Klonowiczowi, poemat o wojnie chocimskiej, przyznawany długo Lipskiemu, poemat elegijny o upadku państwa, przyznany

wkońcu Czartoryskiemu. Stoczono nierozstrzygnięte walki o Szymona Zimorowicza, także o mniejszych autorów, rozwiązując z trudem ich kryptonimy lub pseudonimy, uciekając się do analizy treści i formy utworu, posługując się wreszcie tak zwaną stylometrią.

Takie sprawy opierają się zwykle o rękopis, jeżeli taki istnieje, a najwięcej o obserwację i logikę. Spór o autorstwo jednego z dzieł Diderota dowiódł, że krytyka nie jest rzeczą oderwaną, że opiera się o przenikliwą obserwację, o dar objaśniania całkiem wrodzony, o studjum historycznych danych zagadnienia czyli o dowody wewnętrzne i zewnętrzne. Gdy rękopisu brak, trzeba rozpoznawać autorstwo po tonie, wyrażeniach i myślach. Działa tu niby dialektyczna wyobraźnia, która pozwala podzielić dowody na wewnętrzne czyli badanie idei, uczuć, składni, słownika, stylu, oraz zewnętrzne czyli badanie historii rękopisu, druku i stosunków epoki.

Wzorem takiego dochodzenia ojcostwa dzieła jest u nas poszukiwanie autora dialogu z wieku XVI, p. t. *Ziemiańin*. Badacz (H. Gaertner) zwrócił uwagę najpierw na to, że dialog, który dotąd przypisywano Orzechowskiemu, ma inny tok rytmiczny, inny język, inną treść. Rozpatrzył dalej ówczesne dialogi polityczne, wy dobył wspólne ich myśli, wskazał różnice, tkwiące w dyskutowanym dialogu, i dowiódł, że autor stanął silnie na gruncie polityki senatu duchownego czyli na gruncie stronnictwa katolickiego z Uchańskim na czele, że w kwestji unji z Litwą był bliższy przeciwnika Orzechowskiego, Rotundusa, że odbiegł od Orzechowskiego w zapatrywaniach na rozwiązanie sprawy religijnej.

Autor, jak wykazał badacz, był za wzmocnieniem władzy królewskiej, co będzie hasłem katolików. Jego styl nie ma też nagłych i nieoczekiwanych skrętów myśli Orzechowskiego. Rozporządza szczupłym materiałem językowym, rzuca cały szereg pytań, ma przenośnie i porównania z życia wiejskiego, unika poloru klasycznej erudycji, jest mniej żywiołowy, mniej indywidualny od Orzechowskiego. W języku dopatrzył się badacz drobnych różnic w zakresie morfologii w użyciu przyimków, przysłówków, spójników, w sposobie łączenia zdań pobocznych, jak porównawcze, porównawczo-czasowe, przyczynowe. Wykazał wreszcie różnice w szyku wyrazów, w zakresie syntaktycznego użycia form.

To wszystko pozwoliło mu stwierdzić, że autorem dialogu nie był Orzechowski. Autor pochodził raczej z kół, wtajemniczonych w arkana polityki duchownej. Jednym z takich ludzi był człowiek, mający za sobą parę literackich czynów. Styl dyskutowanego dialogu okazuje pokrewieństwo właśnie z jego broszurami z czasów elekcji po śmierci Zygmunta Augusta. W jednej z nich rozprawia Piast z Gościem, jak tu Ojciec z Synem. Są nawet biograficzne zgodności z życia tego człowieka z obu dialogami. To wszystko dowiodło autorstwa Solikowskiego, którego pokaźna puścizna publicystyczna wzbogaciła się o nowe dzieło.

Bibliografia

G. RENARD: *La méthode scientifique dans l'histoire littéraire*. Paris, 1900. (Najwybitniejsza praca o metodzie badań w duchu tainizmu).

B. CROCE: *Bréviaire d'esthétique*. Paris, 1923.

T. BOLDENSPERGER: *La littérature*. Paris, 1919. (Doskonała analiza zjawisk literackich ze stanowiska socjologicznego).

B. CHLEBOWSKI: Rozwój kultury polskiej. Warszawa, wyd. II [1922]. (Pierwsza próba zbadania literatury ze stanowiska momentów dzielnicowych).

E. KUCHARSKI: Fredro a komedja obca. Kraków, 1921. (Wzór badań genetycznych najwybitniejszego fredrologa).

O. WALZEL: Handbuch der Literaturwissenschaft; Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin, 1923. (Praca wyrosła na podłożu kierunku zwróconego przeciw tainizmowi i składającego się do badań estetycznych).

W. BOROWY: O wpływach i zależnościach w literaturze. Kraków, 1921.

H. GAERTNER: Ziemianin. (Myśli, styl, autorstwo). Kraków, 1922.

ROZDZIAŁ V

Zasady krytyki literackiej — Ustalenie tekstu

Wiadomo, że mimo odrębnych określeń krytyki literackiej i historii literatury, związek między nimi istnieje, bo też nastawienie się psychiczne i metody badania nie są w obu wręcz odmienne. Obie potrzebują talentu, pokazują dzieje człowieka w słowie, pośredniczą między pisarzem a czytelnikiem. Obie są, w pewnej mierze, sztuką.

Historyk literatury nie lekceważy drogiego krytykowi pierwiastka życia i liczy się z pierwiastkami emocjonalno - wrażeniowymi i logiczno - poznawczymi w tem, co stanowi przedmiot badania obu, a więc w tekście literackim. U krytyka przeważa ton emocjonalno-wrażeniowy, u historyka raczej logiczno - poznawczy w tem, co konwencjonalnie określa się jako metodę filologiczną. Zbytnie odgraniczenie obu nie ma wartości, gdyż jeden i drugi musi sądzić, rozumieć, klasyfikować, wartościować w sposób umotywowany.

Dawniej i dziś te same osoby bywały krytykami i historykami. Należy tedy oznaczyć, jaki jest przedmiot sądu literackiego i jakie są zasady krytyki literackiej. Inaczej mianowicie określano owe zasady w czasie, gdy przeważała spekulacja, inaczej, gdy obowiązywał tak zwany empiryzm, inaczej, gdy próbo-

wano ustalić jedność między twórczą intuicją a twórczym wyrazem.

Jakkolwiek jest, nie można wątpić, że w literaturze spotykamy piękno odrębne od piękna w rzeczywistości. Życie w literaturze jest czemś wynikiem z życia twórcy, które nie jest życiem otaczającym. Piękno literackie wykwita z myśli twórczej, której nie wykluczał nikt, nie wyłączając naturalistów. Każdy z twórców miał na oku postawę fizyczną, intelektualną i moralną wobec natury.

Nie mechanizm, ale myśl tworzy bowiem sztukę. Artysta tłumaczy w tem, co nazwano przedstawieniem, swe własne wrażenia wobec natury. A choćby tworzył coś bardzo bezosobistego, znajdziemy zawsze i wszędzie jego osobowość. Piękny zaś jest ten styl, który oddaje we wszystkich odcieniach myśl twórczą. Przedstawienie streszcza się w formie, ale wynika zrazu z podświadomości. I nie należy go mieszać z tem, co nazywa się tendencją dzieła.

Myśl twórcza ma cel sama w sobie. Ona stanowi przedmiot sądu. O niezależność myśli twórczej walczoneo zawsze, skoro artysta żyje tak, jak żyć musi. „U artysty — pisze Przybyszewski — istnieje tylko jeden sposób przeżycia, potencjalny w fantazji twórczej, a ten jest zależnie od siły twórczej nieokreślony i obejmuje nieskończone horyzonty, gubi się w bezwymiarowych perspektywach...”. W ten sposób artysta określa swój stosunek do natury i zdobywa swą niezależność.

Twórca obserwuje, opisuje, syntetyzuje. Dla niego jakikolwiek przedmiot może być pobudką, by myśl twórcza osiągnęła szczyt najwyższy. Rzecz ohydna w naturze może być odtworzona w sztuce w sposób

cudowny. Wystarcza przytoczyć scenę ukrzyżowania trzech przywódców stronnictw w poemacie o Anhellim lub scenę podpalenia własnej wsi i scenę spalenia podpalacza Winciorka w znanej noweli Reymonta.

Zasada piękna tkwi zatem w wartości myśli twórczej. Jakie są tedy jej cechy? Sam przedmiot dzieła rodzi się przecież przypadkowo. Nazwano go podstawieniem idealnej rzeczywistości za prawdziwą rzeczywistość. Przedmiot, z punktu widzenia estetycznego, staje się jakby koncepcją umysłu. Twórca buduje obrazy, by urzeczywistnić tę koncepcję. A już Goethe powiedział, że koncepcja, im trudniejsza do uchwycenia przez inteligencję, tem lepsza.

Nie jest więc obojętne, co stanowi przedmiot dzieła, byle twórca umiał wynaleźć interesujący punkt widzenia w temacie napozór pospolitym. Osobowość to właśnie myśl twórcza wypełniająca dzieło, to właśnie świat wewnętrzny, widziany przez temperament artysty. To słowo „temperament“ jest w istocie czemś nieokreślonym, życiem dzieła, osobistą częścią dzieła, a więc, wedle Bacona, człowiekiem dodanym do dzieła.

Dzieło będzie z pewnością tem doskonalsze, im lepiej, im subtelniej wyraziła się myśl twórcza. Ona nadaje dziełu charakter indywidualny tak, że przenika go niejako, a obejmując pełność stosunków, dokonuje tego, co możnaby nazwać ujęciem. Otóż te właśnie elementy: indywidualizm, przenikanie, ujęcie — stanowią też myśl twórczą w dziele i wymagają bliższego rozpatrzenia.

Wiadomo, co znaczy, że dzieło ma charakter indywidualny. Pisarz patrzy na dzieło swemi oczyma, jest zawsze sobą, mimo naśladowań, wpływów i reminiscencyj. W każdej koncepcji jest część naśladowana

i indywidualna. Można tu wybrać przykład z komedji, wywodzącej się u nas z moljeryzmu, nieraz bardzo naiwnego w komedjach Bohomolca, któremu niesłychanie daleko do wyżyn twórczych Fredry. On dopiero miał w pełni myśl twórczą, bo nie postępował automatycznie za wzorem. Własną myśl twórczą przeszczepił w ramy Moljerowe, jak Słowacki w Szekspirowe. Zanadto tkwił w odrębności polskiej i tę odrębność przeciwstawiał obcości, studjując typy współczesne, tworząc właściwy schemat komedjowy.

Tworzył więc Fredro nowe dzieła z pewnemi zbliżeniami i odchyleniami charakterów w stosunku do wzorów, także ze zmianą otoczenia. I to jest indywidualizm, choć wartość myśli twórczej zależy też od przenikania czyli wiernego odtworzenia przedmiotu, o który chodzi. Myśl twórcza rozwija się przez studjum życia, a nie przez mechaniczne poszukiwanie procederu innej myśli twórczej. Unikając manieri, musi artysta zapomnieć o tradycji i kopjować naturę tak, jak manierysta wzór.

Studjum natury stanowi punkt wyjścia dla piękna, oddalonego przecież od natury. Artyści, mało studjujący gesty, fizjognomję, postawę swych typów, toną w konwencji. Góruje ona w idylizmie, rozsiada się w gawędzie szlacheckiej, której przeciwstawia się dopiero Kaczkowski swym typem Nieczui, jako kontrastu Soplicy. Także romantycy umieli przenikać, choć czynili to bardziej sercem niż rozumem. Wnikając w siebie, odkrywali ważne, ukryte i prawdziwe cechy ludzkie. Nie stronili nawet od karykatury.

W rzeczywistości każdy artysta ma swój sposób przenikania. I każdy sposób jest dobry, byle wiódł do życia. Fredro jest tak prawdziwy, jak Słowacki,

Słowacki, jak Wyspiański i Żeromski. Wszyscy oni celują też ujęciem, które u Słowackiego, w jego największym poemacie życia, zawiera to, co jest najbardziej możliwe do pojęcia. A więc w jego bohaterach są nie tylko ludzie legendy, ale i ludzie wieczni ze swymi stale wracającymi bólami, ze swą dążnością do wyższych celów, ze swym pragnieniem poszukiwania abstraktu.

Myśl twórcza ogarnia tam całą tajemnicę ludzkiego przeznaczenia, o które pyta Popiel, wcielający Prometeusza Ajschylosa, Fausta Goethego, Lucyfera Byrona. A wyraz twórczej myśli? Oczywiście wyraz doprowadza myśl do naszej świadomości. Zbyteczny kult wyrazu nigdy nie był szczytem rozwoju. Wytworny styl, obfitość słownika, żywioł ruchu, doskonały wiersz cechują Trembeckiego, choć ma on myśl mało znaczącą i powszednią. W Słowackim upatrywano niegdyś tylko wyrazu, bo i on sam sławił ten wyraz, wielbiąc jednak i tęczową kopułę myśli, i rozumiejąc stosunek myśli i wyrazu.

I niewątpliwie w tym największym romantyku europejskim myśl, przenikanie, ujęcie, wyraz stapiają się w jedno nieznanne u nas dotąd piękno. U innych poetów te cechy istnieją w różnym stopniu, choć ujęcie podnosi najwyżej wartość dzieła, wytwarza wyższego rzędu harmonję. I słusznie orzekł Ruskin, że wartość każdego dzieła jest w prostym stosunku do ilości ludzkiego pierwiastka. W tem tkwi życie dzieła, które jest życiem twórcy, obmyślającego swój przedmiot, syntetyzującego rzeczy, odkrywającego nowe widoki i nowe znaczenia przejęć ludzkich.

Niemalą trudnością dla krytyka jest wykazanie, czy wyraz odpowiada treści. Dzieło bowiem musi być

jednością. Jak myśl twórcza jest nieczem bez wyrazu, tak i wyraz utrzymuje się przez myśl, stanowiąc jej przedłużenie. Myśl zagarnia często to, co wydaje się wyrazem, skoro słowo nie jest tylko znakiem i może należeć do myśli. Ze względu na to, że na dzieło składa się najpierw tworzywo psychiczne, potem przedstawienie, dające owej treści psychicznej odpowiednie określenie, dalej rozczłonkowanie całości, co przynosi z sobą pewien literacki gatunek, wreszcie zespół słów, wszystko to jest treścią i wszystko to jest formą, bo dzieło stanowi organizm jednolity.

Trudno wogóle oddzielić wyraz od myśli twórczej czyli formę od treści. Najlepszym dziełem będzie to, w którym istnieje współmierność treści i formy. Artysta wzoruje wyraz na koncepcji i udaje mu się czasem osiągnąć pełność harmonji. Oktawa u Słowackiego jest właśnie formą, z którą treść znalazła się w nierozzerwalnej jedności.

Coprawda, wyraz może często oddziaływać potężnie, a tekst ulegać różnemu objaśnieniu. Myśl twórcza niezawsze da się odrazu zbadać, bo do niej prowadzi wyraz, jako jej wykładnik. Gdy znamy tę myśl, możemy ocenić, czy wyraz jest właściwy, oryginalny, współmierny. Sztuka ma zaś mnóstwo sposobów jawnych i tajnych, by kompozycją i innemi szczegółami podkreślać to, co ważniejsze, i wogóle ziszczać te same odcienie, co myśl twórcza.

O tem mówił Słowacki, gdy formę mianował szybkim i intuicyjnym wywołaniem rzeczy. Jakże dokonuje się tedy tożsamość myśli i wyrazu? Otóż wiadomo, że pewne sztuki, jak liryka i muzyka, wyrażają tylko myśl, drugie, jak romans i dramat, myśl i przedmiot, trzecie, jak malarstwo i rzeźba, sam przedmiot.

Stosownie do tych kategorii, zmieniają się i sposoby wyrażania. Poezja jest więcej opisowa, gdyż nawet liryka opisuje i naśladuje zewnętrzną. Ale gdy jest najczęściej podmiotowa i zbliżona do muzyki, polega na ścisłym stosunku myśli z wyrazem.

Pewne dźwięki, pewne frazy, pewne rytmy wywołują, jak w muzyce, te same wrażenia. Dlatego prawdziwa poetyka winnaby mówić o tym, jak to myśl ma odpowiadać formie. Rozstrzyga tu naśladownictwo natury, bo musi być podmiotowe i zgodne z możliwą rzeczywistością. To naśladownictwo doprowadzone jest do pewnego maksimum i jako takie może być tylko środkiem wyrazu. Szczególnie w literaturze, gdzie forma jest tylko umysłowo dostrzegalna, naśladownictwo ma odrębne znaczenie i walor. Nie rozjaśni go żadna stylistyka, mająca związek z rzemiosłem. Rozjaśni go estetyka literackiego piękna, która rysuje się już oddawna u teoretyków zachodnich.

Możnaby teraz zapytać, czy krytyka może rządzić się jakimiś zasadami. Wszakże zabierać głos w niej mogliby sami twórcy, co też i bywało za dni Mickiewicza i później. A przecież, choć często ujmowali oni pióro krytyka, prym w krytyce trzymają nietwórcy. Oni to, oparci o to, co jest nauką literatury, do której możnaby z kolei dołączyć psychologję twórczości, socjologję sztuki, teorję poezji i prozy, przeżywają właśnie doznania twórców i umieją te doznania wyrażać. To więc, co podziwiamy u Mochnackiego, Klaczki, Siemieńskiego, Tarnowskiego, Matyszewskiego jest pewnego rodzaju twórczością. Z krytyk Mickiewicza i Krasińskiego wyrastała nawet twórczość Słowackiego.

Co się tyczy zasad, mogą być one negatywne i pozytywne. Do pierwszych zalicza się zwykle ideę moralną, przyjemne wrażenie, wreszcie zachowanie prawideł. Żadna z nich jednak nie doczekała się pełnego uznania. Bo jeżeli idea moralna jest rzeczą wielką, to wolno jest twórcy szukać przedmiotu i w upadku ludzkim. Jeden z romansów Żeromskiego uważano niegdyś jedynie za pornografię, póki krytyka nie dowiodła, że ma się w nim do czynienia ze studjum psychologicznym, gdzie niema żadnego schematu, gdzie wszystko jest kojarzeniem sprzeczności, a twórca zapuszcza sondę w niezbadane głębiny życia i tępi zło i nicość.

Wrażenie przyjemne obowiązywało w poetyce pseudoklasyycznej. A nawet współczesny estetyk nazywa je świetlanym ośrodkiem piękna, bo piękno podnieca w nas życie w sposób wszechstronny i wywołuje przyjemność. Silne wrażenia estetyczne są bliskie wrażeniom rzeczywistego życia. Ale właśnie ów romans Żeromskiego nie daje żadnych przyjemnych wrażeń, skoro jego twórca był wogóle przedstawicielem bolejących i cierpiących. Szedł za takimi, jak Dante, Calderon, Byron, Słowacki, Dostojewski, Tolstoj.

A reguły nie były nigdy dogmatami nawet w epoce ich znaczenia, przynajmniej dla wielkich pisarzy. Pseudoklasycy znali je nawylot, a tworzyli jedynie pozory zawikłań psychicznych i stylu poetyckiego. Najdoskonalsze z ich tragedij są jedynie szeregiem popisów retorycznych, które echem odbijają się jeszcze u bliskiego im Krasińskiego.

Łatwo jest teraz wyprowadzić z uwag poprzednich wnioski, że o ile idzie o zasady pozytywne krytyki, wartość dzieła jest w prostym sto-

sunku do indywidualizmu, przenikania i ujęcia, które to elementy stanowią właściwą myśl twórczą, że wartość dzieła jest w prostym stosunku do harmonji wyrazu z myślą.

Wszelki sąd krytyczny zawisł od tych zasad, skoro krytykowi chodzić musi o wartość estetyczną a nie historyczną, skoro nie może on nie wyrazić stosunku między myślą twórczą a wyrazem, skoro winien on przeżywać różne akty twórcze i dochodzić do pewnej przedmiotowości. Czy nie musi on wydobywać z dzieła tkwiące w niem możliwości przedstawienia i formy? Czy nie jest władny pojąć sam wysiłek twórczy? Są krytycy, których twórczość badawcza prześciga nieskończenie mnóstwo cennych twórców poetyckich. Operując faktami i kierując się zasadami, używa krytyk różnych terminów, które mogą być sprowadzone, ze względu na swój charakter synonimiczny, do kilku.

Ładny daje na przykład wrażenia przyjemne; *piękny* wyraża się przewagą myśli twórczej; *wzniosły* będzie polegał na kontraście między nami a światem twórcy. Dzieło *ładne* nie potrafi sięgnąć w głąb człowieka i rzeczy; może być indywidualne, ale nie potrzebuje ani przenikać zbyt głęboko, ani ujmować zbyt wiele. Ładne są pieśni Kochanowskiego, piosnki Zimorowicza, bajki Krasickiego, sielanki Brodzińskiego, melodje Lenartowicza, obrazki Rydla. Każdy z nich chciał się podobać, co pozwala wnioskować, że wartość dzieła ładnego jest w prostym stosunku do indywidualizmu, z jakim myśl twórcza wyjaśnia przedmioty przyjemne w naturze i człowieku.

Dzieło *piękne* uderza nas zaletami myśli, przenikającej naturę i człowieka. Ono pozwala na przypu-

szczenie, że myśl twórcza zbliża się tu do sposobu przenikania wiedzy ścisłej. Treny Kochanowskiego, psalmodja Kochowskiego, liryki Karpińskiego, ballady Mickiewicza są piękne, gdyż twórcy wyrażali w nich pewien ideał życia, poddawali się pewnym wzruszeniom, umieli się nimi podzielić, jak choćby Karpiński w wierszach o charakterze społecznym. Wartość dzieła pięknego jest więc w prostym stosunku do przenikania myśli twórczej, o jakimkolwiek przedmiot chodziłoby poecie.

Dzieło jest wkońcu wzniosłe, gdy wznosi nas nad rzeczywistość i wzrusza swymi kontrastami. Takich momentów nie brak szczególnie u wielkich pisarzy, którzy pokazują człowieka w zetknięciu z losem, w wybuchach woli niweczącej uczucia naturalne. Indywidualizm odkrywa te właśnie momenty, przenikanie dociera do głębi zjawisk, ujęcie otwiera przez nikogo dotąd niedostrzegane horyzonty. Na dzieła wzniosłe zdobył się dopiero romantyzm, gdyż wobec tragicznego położenia ojczyzny, apoteozował ofiarę w posągowej postaci Wallenroda, Irydjona, Anhellego.

Odtąd wzniosłość staje się cechą romantyki. Nie zabraknie jej u Sienkiewicza, Żeromskiego, Wyspiańskiego. Nawet Odys, w poemacie tego ostatniego, chodzący w życiu zdradą, w śmierci szuka zapomnienia dręczących go wyrzutów. A metafizyka poety, co przyjmował za tezę wyzwolenie przez śmierć i uznawał poniekąd metempsychozę, pozwalała istotnie na to, by przez dusze jego bohaterów przepływał strumień wzniosłości. Wartość dzieła wzniosłego jest więc w prostym stosunku do wielkości ujęcia, urzeczywistnionego przez myśl twórczą.

Jeżeli znów chodzi o wyraz, to do jego cech musi należeć jasność. Czy jednak romantyzm albo sym-

bolizm przyzwyczaiły nas do jasności? Nawet komentarz do *Fredry* odkrył rzeczy, których nie domyślano się dawniej. Żeby przeżywać dzieło, trzeba je tedy rozumieć. Poeci różnych epok mówili zresztą różnym językiem, którego zbliżenie do nas jest właśnie zadaniem krytyki literackiej.

To samo dotyczy bezpośredniości wyrazu. Konwencja istnieje we wszystkich epokach. Pseudoklasycy mają język sztuczny, który ustępuje dopiero pod wpływem Mickiewicza. U niego bowiem każda myśl kojarzy się z obrazem, obraz uwypukla rysy najbardziej istotne; cechuje go nadto przejrzysta i prosta budowa zdań, dobór wyrazów o pełnych i jasnych brzmieniach; wogóle tak zwana forma stanęła tu na wysokości treści. U Słowackiego styl zmienia się stosownie do wpływów, jakie na niego działają, by uzyskać swą pełnię dopiero w eposie barskiej i genezyjskiej.

Oto zasady, które stanowią zresztą tylko próbę przeprowadzenia systemu tam, gdzie wszystko zawisło od talentu krytyka. Nie można przecież wątpić, że krytyka w wykonywaniu swego zadania opiera się na zasadzie wartościowania myśli i wyrazu, względnie określenia wzajemnego ich do siebie stosunku. Teorie, szkoły, nawet własne upodobania nie powinnyby istnieć dla krytyka o zmyśle historycznym, bez którego trudno pojąć zwłaszcza historyka literatury. Wiele dzieł niepospolitych było objaśnionych w sposób fałszywy. Mochnacki określał błędnie Mickiewicza, Mickiewicz Zaleskiego, Klaczko Norwida, Tarnowski Wyspiańskiego. Na zachodzie pisano legendy o Goncourtach, Flaubercie, Baudelaire.

Każda wybitna indywidualność spotykała się z opozycją. Wielkie dzieła trwają przecież niezmiennie.

nie na podstawie harmonji wyrazu z myślą. Wymagają jednak przygotowania, by móc je należycie zrozumieć. Sąd może nastąpić wówczas, gdy dokonano się ich zrozumienie. Dlatego krytyk, poza talentem, inteligencją, niezależnością, musi mieć długie doświadczenie teoretyczne i praktyczne. Na niem buduje się dopiero estetyczna intuicja, która wyróżnia krytyka od amatora, lubiącego tylko jeden typ piękna. Z tą estetyczną intuicją nie może się zaś nie wiązać pewna mądrość życiowa, oparta o własne obserwacje i doznania życiowe.

Widać ją wśród współczesnych krytyków u Simmla, który jest w pełni nowożytnym badaczem wielkości. Na nich buduje swą filozofję sztuki. Nie szuka on tego, co jest poza twórcą i dziełem, ale dąży do wykazania, że życie biologiczne, metafizyczne, religijne twórcy ma swe przedłużenie w dziele, którego formy są formami jego życia i zachowują jego dynamikę i bogactwo. Ujęcie sztuki pewnego twórcy przedzierzga się u niego w filozofję sztuki, której dzieła są tylko przykładami. Jeżeli Michała Anioła pojmuje on jako artystę, zwróconego ku ziemi, ale ogarnionego tęsknotą za nadziemskością, to Goethe jest dla niego ideałem człowieka, który ma zaufanie do życia, posiada swój życiowy ideał piękna, oraz zdolność przedmiotowego ujmowania rzeczy podmiotowych. Podkreśla dalej krytyk jego pojęcie miłości zgodne z pojęciem życia, jego bezpośredniość doznań nieskrępowanych żadną sztucznością. Indywidualność krytyka odkrywa tu w pełni inną jednostkę i rzuca światło na mroczne głębie psychologii twórczości wogóle.

A teraz wypada, po praktycznych uwagach o bibliografji i o poszukiwaniu autorstwa, wskazać, jak

ustala się tekst literacki, ważny zarówno dla krytyka, jak i dla historyka. Wszakże budujemy naukę literatury w duchu filologicznym. Każda zaś nauka humanistyczna jest rodzajem historii, skoro żaden odosobniony fakt nie jest zrozumiały. Ale rozważamy też dzieło samo w sobie. Nauka literatury jest więc przedewszystkiem nauką o tekście, skoro należy on często do epoki, której nie można historycznie określić.

W nauce literatury chodzić zatem musi o ujęcie estetycznej treści dzieła. Należałoby usunąć z niego to, co jest podmiotowe, i uchwycić to, co jest odrębne. Jest też w tworzeniu pewien żywioł irracjonalny, który musi być poddany pewnemu zrationalizowaniu. Nie wszystko jednak da się w dziele bezwzględnie zrationalizować. A więc działać tu musi uczucie i rozum, by ująć pewne elementy i określić zachodzące między nimi stosunki. W dramacie, na przykład, idzie o znalezienie wewnętrznej jedności, czyli o punkt, z którego możnaby obejrzeć całość nie tylko pod względem materialnym, ale i jakościowym.

Forma, pojęta w sposób nowoczesny, polega bowiem nie tylko na konwencjonalnym schemacie, ale i na urzeczywistnieniu zasady organizacyjnej, właściwej powstaniu każdego dzieła oryginalnego. Ode-rwane badanie tak pojętej formy wprowadza nas w dziedzinę estetyki czyli empirycznej nauki o osobowościach twórczych, o dziełach, opartych o osobowość, o jednostkach prawdziwie twórczych wogóle. Głównem zadaniem nauki jest badanie logosu, a logosem dzieła jest właśnie prawo formy.

W tak pojętej estetyce nie ma nic apriorycznego, a w ujmowaniu przez nią treści dzieła nie może być,

narazie przynajmniej, nie historycznego, bo historię literatury interesują głównie związki między dziełami, bo biografję obchodzi raczej historyczny twórca czyli idealny wzór twórcy, jako symbolu odwiecznych dążeń ludzkości. Historia literatury i biografja literacka są dokumentem dla narodu i czasu, mniej dla samego twórcy. Badacz literatury nie jest zaś przede wszystkim historykiem literatury lub biografem twórcy, ale badaczem tekstu.

I dlatego ustalenie tekstu pojmowano zawsze jako czynność, poprzedzającą badanie treści i formy. Tekst musi być autentyczny. Tymczasem wielka część wydań jest błędna, jak dowodzą wydania pisarzy polskiego oświecenia a nawet Mickiewicza. Zupełne wydania mają luki i nieścisłości, by wymienić choćby Krasickiego, którego wydawca, Dmochowski, czynił w tekście zmiany dowolne i modernizujące język księcia poetów. Tak samo postąpił z Zabłockim i Książninem, co było fatalne, gdyż późniejsze wydania opierały się na tekście Dmochowskiego. To samo było z Trembeckim, którego poemat o Sofjówce wydawano z licznymi opuszczeniami, a bajki poprawiano najniezdarniej.

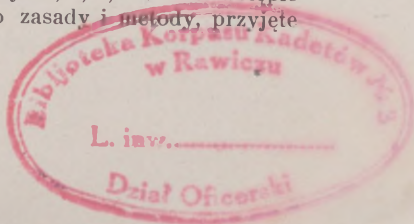
W sto lat po wyjściu pierwszego tomiku poezyj Mickiewicza stwierdzono nadto, że żadne z wydań „zupełnych“ nie jest zupełne i poprawne, choć ogólnie było wiadomo, jakie i gdzie zachowały się rękopisy poety. Doszło do tego, że nawet badacze, oddani specjalnie badaniom nad Mickiewiczem, nie radzili się autografów, co doprowadziło do podawania fałszywych dat utworów. Lepiej postąpili wydawcy Słowackiego, którzy postarali się o zupełność i nie pominęli wariantów, gdyż oparli się przeważnie o rękopisy. Mimo

błędnego podziału dzieł, mylnego przydzielenia pewnych warjantów, stanęli nowoczesni wydawcy Słowackiego wyżej od wydawców Mickiewicza, wyżej także od pierwszego wydawcy Słowackiego, który, wydając jego ostatni poemat, kombinował wprost dowolnie różne opracowania tekstu. Nie odczytali tylko należycie tekstu i nie dopilnowali korekty, co doprowadziło do mnóstwa omyłek i skłoniło współczesną krytykę do podjęcia wydania istotnie pełnego i krytycznego¹⁾.

Tekst krytyczny osiąga się przedewszystkiem przez kolacjonowanie. Polega ono na porównaniu istniejących do rozporządzenia wersji. Pochodzą zaś one z rękopisów lub z druków. Praca kolacyjerska wikła się, gdy rękopis posiada warjanty, poprawki, dodatki, kreślenia. Rękopis, przygotowany do druku i zgodny następnie z drukiem, nie przynosi w istocie nic godnego uwagi. Gdy, przeciwnie, zachodzą różnice i odmiany, zaczyna się kolacjonowanie.

Kładzie się więc dwa teksty obok siebie i czyta najpierw tekst do kolacjonowania, a potem tekst kolacjonujący. Czyta się go zwykle w dwie osoby, a rękopis oznacza się literą *R*, wydania literami alfabetu *A, B, C, D...* Gdy są różnice, notuje się je na marginesie tekstu kolacjonowanego, jakgdyby chodziło o korektę. Poprawia się zdania, słowa, znaki, kolacjonuje się bowiem i interpunkcję, o ile ona jest dziełem autora, choć niezawsze się ją ogłasza. Przy rękopisie bada się atrament, rękę, papier, by poznać jego hi-

¹⁾ Juliusza Słowackiego Dzieła wszystkie pod redakcją Juliusza Kleinera. Lwów. Wydawnictwo Zakł. Narodowego im. Ossolińskich. 1924. (Dotychczas wyszły tomy: 1, 3, 4, 10). We wstępie do tomu 1-go wyłożono szczegółowo zasady i metody, przyjęte w wydaniu.



storję, sposób pisania. Najściślejsza dokładność jest tu niezbędna.

Gdy ma się kolacjonować tekst, obiera się wydanie najlepsze i najnowsze. Samo kolacjonowanie wypada umiejętnie przygotować. Trzeba więc przedewszystkiem ustalić ilość rękopisów, mających znaczenie dla redakcji tekstu. Z rękopisów powinno się korzystać z jak największą ścisłością i krytycyzmem. Zwrócić należy baczną uwagę na filjację rękopisów i wydań, które podaje bibliografia. Co do wydań, pierwszeństwo mają poprawione przez autora. Samo kolacjonowanie wysuwa szereg zagadnień, związanych z pracą nad ustaleniem tekstu: oto należy stwierdzić, czy rozporządzamy autografem czy kopją, warjantami tekstu lub opracowaniem pierwotnem, określić czas powstania rękopisu.

Kolacjonowanie ma właśnie ustalić to wszystko. Przez porównanie ustala się też stosunek rękopisów do wydania. Wydaniem krytycznem jest to, które przez rozumny wybór wydań podstawowych przedstawia najlepiej myśl autora. Takie wydanie ma tekst czysty, skontrolowany, opatrzone warjantami rękopisów i wydań krytycznych. Takie wydanie, opatrzone poprawkami, którym dano miano konjektur, usuwające wstawki późniejsze, które nazwano interpolacjami, musi posiadać wstęp, gdzie się wyklada metodę pracy, rację postępowania, daje opis rękopisów, jeżeli istnieją, potem wydań poprzednich i wydania obecnego.

Przykład jest tu cenniejszy od najbardziej drobiazgowych wskazań. Takiem wydaniem wzorowem jest wydanie Krasińskiego przez Czubka w r. 1912. Przyjęło ono za tezę, że cała puścizna poety ma być uporządkowana, że układ w każdym dziale ma być

chronologiczny, że wydanie ma być zupełne i krytyczne. I okazało się, że wydanie tego typu zwiększyło liczbę utworów poety o 89. I okazało się dalej, że trzeba było opracować na nowo wszystkie utwory, gdyż poprzedni wydawcy nie myśleli korzystać z wszystkich dostępnych źródeł w ich całości i szczegółach. Nowy wydawca poprawił tekst nawet najlepszych wydań, bo i najlepsze miały pomyłki, niedostrzeżone przez samego poetę i niepoprawione przez wydawców.

Wydanie naukowe nie może też ograniczać się do dokładności w zakresie treści. Ono winno oddać dokładnie formę rytmiczną i dźwiękową. Że zaś do wyrażenia tej formy służy także pisownia, więc wydanie musi wiernie oddać wszystkie właściwości tekstu, względnie ograniczyć się do zachowania cech, które ważą wiele dla rytmu i dźwięku. Zwykle zachowuje się to drugie stanowisko, skoro chodzi o dzieło literackie a nie o zabytek językowy lub graficzny. Idealnym jest sfotografowanie całego rękopisu, czego dokonano z jednym dziełem Mickiewicza¹⁾.

Gdy chodzi o Słowackiego, krytyczni wydawcy: Gubrynowicz i Hahn, poza błędami w odczytaniu i układzie warjantów, nie uczynili nic, by zachować *e* pochylone i pozostawić zmiękczenie spółgłosek. Interpunkcja, mająca znaczenie logiczne, rytmiczne i uczuciowe, została też zmieniona. Wprowadzono nadto myślniki bez żadnej potrzeby. Porównanie fragmentu tekstu *Podróż do Ziemi św. z Neapolu* w wydaniu krytycznym z r. 1909 z autografem ujawni kilka

¹⁾ *Dziadów* część III. W podobiznie autografu Adama Mickiewicza wydał Józef Kallenbach. W Krakowie. Nakładem Polskiej Akademji Umiejętności. 1925. 4-o, str. VII, 126.

tych usterek. Okazuje się, że wydawca oparł się na Małeckim, który nie znał autografu i posługiwał się kopją niedokładną i dowolną.

W wydaniu początek poematu przedstawia się, jak następuje:

Muzo — mdlejąca z romantycznych cierpień,
Przybądź i pomóż! Wzywam ciebie krótko;
Sentymentalna, bo kończy się sierpień,
Bo z końcem sierpnia i koniem i łódką
Puszczam się w drogę przez Pulią, Otranto,
Korfu... Gdzie jadę? powie drugie canto.

W autografie:

Muzo mdlejąca z romantycznych cierpień,
Przybądź i pomóż! Wzywam ciebie krótko
Sentymentalna, bo kończy się sierpień,
Bo z końcem sierpnia i koniem i łódką
Puszczam się w drogę przez Pulję, Otranto,
Korfu... Gdzie jadę powie drugie Canto.

A dziewiąta sestyna pieśni pierwszej w wydaniu brzmi:

Przypisek winien być pisany prozą,
Lecz ja nie mogę pisać — tylko wierszem.
Ktoby pomyślał, że mnie rymy wiozą,
Że sobie konno usiadłem na pierwszym,
A za mną drugi jedzie krok za krokiem:
Rym z parasolem, z płaszczem i z tłómokiem

W autografie:

Przypisek winien być pisany prozą,
Lecz ja nie mogę pisać — tylko wierszem.
Ktoby pomyślał że mnie rymy wiozą,
Że sobie konno usiadłem na pierwszym,
A za mną drugi jedzie krok za krokiem:
Rym z parasolem, z płaszczem i z tłómokiem.

W dwóch zwrotkach mamy jeden błąd interpunkcji, jedną interpunkcję fałszywą, jedną zmianę *e* pochylonego na *y*, na czym traci rym.

Bibliografia

M. KRIDL: Krytyka i krytycy. Kraków, 1923. (Studjum pomyslane nader konsekwentnie i samodzielnie).

ST. PRZYBYSZEWSKI: Moi współcześni. Warszawa, 1926.

A. FONTAINE: Essai sur le principe et les lois de la critique d'art. Paris, 1903. (Próba nader zręczna ujęcia zasad krytyki sztuki wogóle).

M. GUYAU: Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris, 1902. (Znany i świetny zbiór uwag znakomitego estetyka francuskiego).

H. MEYER-BENFEY: Ziele und Wege der Literaturwissenschaft. Zeitschrift für Aesthetik, XV. Stuttgart, 1921. (Zarys nauki o literaturze w najnowszym tego słowa pojęciu).

E. UTITZ: Georg Simmel und seine Philosophie der Kunstwissenschaft. Tamże, XIV, Stuttgart, 1920.

J. KLEINER: Układ i tekst dzieł Słowackiego. Lwów, 1909.

ROZDZIAŁ VI

Psychologia i socjologia tworzenia Obraz i rytm

Skoro mamy przed sobą tekst ustalony, trudno nie wniknąć poniekąd w głąb samego procesu powstawania tekstu. Skoro mówiło się tyle o wpływie otoczenia, o wpływach i zależnościach wogóle, trudno nie wniknąć w samo tworzenie, czyli przejść od krytyki zewnętrznej do wewnętrznej. Wszakże przy badaniu tekstu trzeba będzie zstąpić niejako na jego dno i wyjaśnić, co było zarodkiem myśli twórczej. Psychologia twórcza, wybierając pewne sposoby, idzie za pewną logiką wewnętrzną, opracowuje materiały przy pomocy wyobraźni: wywołującej, odnawiającej i przekształcającej, nie może więc być obojętna nauce literatury.

Przedmioty w przestrzeni, wypadki w czasie utrwała pamięć, wyobraźnia zaś przebudowuje je pod świadomie i świadomie, komentuje je także po swojemu drogą kojarzeń, ciągłości, analogij. Ta wyobraźnia przedmiotowa czyli malarska i podmiotowa czyli uczuciowa stają się niby momentem organizacyjnym, przez który dzieło odcina się od otoczenia. Uczucie normuje budowę dzieła i uczucie żyje na dnie każdego pomysłu.

Jedno z arcydzieł Wyspiańskiego wyrosło przecież z uczucia niepokoju, co stałoby się w naszym społeczeństwie, gdyby Wernyhora pojawił się przed nim z zapowiedzią potrzeby czynu. Wynikł stąd kontrast między Wernyhorą a Gospodarzem, za czym poszła rozmowa Stańczyka z Dziennikarzem, jako główna część pomysłu, stapiająca się zresztą z zagadnieniem, czym jesteśmy w istocie, my, dziedzice dawnej wielkości, a obciążeni wiekową niewolą. A całość sztuki przeniknęła powaga, splątana z ironją, gdyż poeta ukrył się za Stańczykiem, ukrył się też za Dziennikarzem. Uczucie osobiste wzięło górę i wyraziło się kontrastem o wielkiej sile natężenia.

Twórca był w związku z przedstawionymi charakterami, z odtworzoną akcją, z wyrażonemi wzruszeniami. Sam się wzruszył, dając wyraz wzruszeniu. Za imponował energią, różnorodnością, rozpiętością wzruszeń. Zapraǳiał zniszczyć w nas poczucie niewoli, przeprowadzając analizę stanu społeczeństwa. Gdy wewnętrzny dramat uczuciowy doszedł do szczytu, wylądował się przy drobnej sposobności, jaką było wesele Rydla. Włożył w swe dzieło wszystkie wątpliwości i gorycze, dał swój smutek i sarkazm, dał ironję jako ton zasadniczy. Malowniczością wyobraźni podbił także ogół, który odczuł raczej, niż pojął poetę.

A zatem dzieło literackie wyraża intelekt, wyobraźnię, uczucie. Badanie genezy nie wyjawi tu w całej pełni przeżytych wartości estetycznych, gdyż ono okrąża je raczej, a nie wnika w nie wcale. Można przecież dokonać tego wnikięcia, gdy się nie wyklucza wzruszeniowych wartości dzieła. A więc nauka literatury musi połączyć to okrążanie ze ścisłem analizo-

waniem wartości estetycznych, z charakterystyką własności intelektualnych dzieła.

Uczucie jest właśnie momentem organizacyjnym bez względu na to, czy jest ono przelotne czy stałe. To uczucie nie może się oddzielać od pewnej swobodnej postawy wobec świata, która pozwala twórcy na czyste i pełne przedstawienie życia, a więc dalekie od przedstawienia naukowego lub konwencjonalnego. Jeżeli zaś piękno tego przedstawienia nam się podoba, musi mieć coś wspólnego z nami. Jest ono jakby wysiłkiem do samookreślenia twórcy, który udziela się i nam.

Duch twórcy opracowuje tu materję, która staje się niby duchem. Żywioty tej materji kojarzą się pod nakazem imperatywnego uczucia i przeistaczają w obrazy, obdarzone życiem. Świadomość wyłania to, co dokonało się w podświadomości i przez podświadomość. Żadna estetyka nam tego nie wyjaśni. Ale w twórcę działa zapewne ta sama siła, która tworzy wszystko samorodnie. Niezadowolony z chaosu, z mnogości wrażeń wydobywa twórca jedność, szuka tajnych przyczyn, bada wewnętrzne stosunki i prawa życia. I oto od przyczyn, od stosunków, od praw, zdąża twórca do własnego obrazu świata.

W tem wszystkim jest też działanie intelektu. Dążnością i prawem tego wszystkiego jest pragnienie jedności w przedmiocie, który stanowi niby zespół uporządkowanych wrażeń. I dzieło nie jest tylko odbiciem natury. Duch twórcy, mocą sztuki całkiem instynktowej opanowuje rozmaitość faktów, stwarza niby nowy świat, żyje swoiście przez tworzenie i dla tworzenia. Intelekt współpracuje w analizie i w syntezie. Jak życie poprzedza jednak refleksję, tak i praca podświa-

doma pracę świadomą, która wznosi się niby do życia bardziej pełnego i nie zatrzymuje się, póki nie ustali warunków tego życia.

W tem dążeniu twórczem, jak w dążeniu religijnem, moralnem, naukowem, chce człowiek zrozumieć życie, stworzyć niejako siebie, zespolić w jedności wszystko, co jest. I tyle jest zrozumień tego życia, ilu twórców. W tem tkwi jaskrawe przeciwieństwo sztuki do religii, moralności, i nauki. Intelpekt znaczy tu przecież wiele, gdyż dąży do życia, do ustalenia siebie, do samostanowienia. A świadomość kieruje jedynie tym lotem, co narzuca się dzięki twórcy rzeczom.

By świat piękna przeciwstawił się otoczeniu, musi duch twórczy zorganizować to, co przyjmuje z zewnątrz. On sam bowiem jest żywą harmonją, umożliwiającą zrozumienie i rozwiązanie wszystkich sprzeczności. Z pierwiastków rzeczywistości kształtuje twórczość artystyczna pod jego natchnieniem materję duchową, która, odtwarzając życie rzeczywiste, przedstawia jednocześnie treść ducha ludzkiego. Wrażenia, tworzące nasz świat duchowy, odradzają się w obrazach sztuki.

Wrażenia, niekiedy nawet bardzo żywe, powstające w nas pod wpływem pobudek świata zmysłowego, pozostawiają w naszej świadomości obrazy. Szczególnie wrażenia wzrokowe dojrzewają w obrazach, a obraz wkońcu zwykle zastępuje wrażenie. Również słuch jest czynnym zmysłem i stanowi jakby osobny język. Co zaś zajmuje ducha ludzkiego, to stanowi i jego część. Obraz, zachowany i utrwalony w duchu, jest uduchowionem wrażeniem i może ulegać zmianom, zależnie od późniejszych przeżyć.

Życie jest ciągłym ruchem, a obraz jest jego odbiciem. Obrazy są tedy żywe i ruchome. Można by za-

pytać, jak one się organizują. Otóż nie ulega wątpliwości, że stając się żywiołami duchowymi, zlewają się w jedność i panują nad świadomością. Obrazy tworzą nawet ludzie zwyczajni, artyści zaś tworzą je tem żywiej i swobodniej. Tworzenie to pozwala im określać rzeczywistość wedle obrazów, które sobie z rzeczywistości tworzą.

Tworzenie obrazów objawia się we śnie, kiedy to określanie dokonywa się bardzo swobodnie. Objawia się i na jawie, gdy marzymy o czymś, co było rzeczywistością. Wyobraźnia przekształca tu akty życia, odmienia istotę rzeczy. Widzi ona wszystko wedle obrazów, które podstawiają się za rzeczy i osoby. Jeżeli tedy w każdym człowieku dokonywa się twórczość w skromnym wymiarze, tryska ona falą z genjuszu twórców nawet bez ich świadomości i woli. Gdzie społeczeństwo tworzy jedność, tam jest możliwa i wspólna twórczość, jak świadczy legenda, kronika, epepeja.

W tej wspólności ujawnia się psychologja narodu, jak w Grecji kult piękna, w Niemczech zdobyczy, we Francji sławy, w Polsce niezależności. Twórczość zbiorowa, jak i indywidualna, nie może obejść się bez obrazów i wyraża niewidzialność przez widzialność. Jak życie, tak i twórczość rośnie i dojrzewa samorodnie dzięki wyobraźni, wolnej od wszelkiego przymusu i dysponującej swobodnie materją duchową. Obrazy, przez nią wywołane, żyją dzięki duchowi i ulegają jego prawom.

Że życie jest wiekuistą poezją, więc poezja istotna określa je przez obrazy. Ale i nauka dąży do stworzenia z natury obrazu ducha. Twórczość literacka, jak wogóle sztuka, czyni to intensywniej, choć w przeciwieństwie do nauki nie daje tego, co jest w rzeczy-

wistości. Albowiem, wyzwalaając się przez wyobraźnię, staje się sama naturą. W tem tworzeniu obrazów objawia się prawo ciągłości, podobieństw, kojarzeń, co wytwarza niby psychiczny organizm. Refleksja i wola pośredniczą w tem wytwarzaniu tylko do pewnego stopnia.

Tajemnica wyobraźni twórczej jest więc tajemnicą życia. Jak życie, tak i twórczość jest podświadomością, samorodnością, harmonją. Co szkodzi harmonji dzieła życia, to szkodzi i dziełu sztuki. Wyobraźnia wszystko upraszcza, podnosi, urozmaica. Dzięki niej, twórczość artystyczna nie odtwarza tego, co w rzeczywistości istnieje, ale samą siebie wedle swoich praw, w wolności i dążeniu do życia harmonijnego.

Im wyżej stoi artysta, tem żywiej podąża jego inwencja za rozwojem życia. Jak życie jest ciągłą inwencją, tak i sztuka. Idea w sztuce musi wyrażać się obrazem, by stać się rzeczywistością, musi wyrażać się ruchem. Uczucie wywołuje w sztuce obrazy i ruchy. Jeżeli ono nie działa, tworzy się sztuka abstrakcyjna, moralizująca, konwencjonalna, ale nie obrazowa.

Zatem twórca musi żyć zmysłami i musi być pojmowany zmysłami. Jeżeli bowiem obrazy budzą się na wezwanie uczucia, to dlatego, że z zasady kojarzą się ze wzruszeniami. I natura przedstawia się dla wyobraźni jako coś ludzkiego, a jej objawy, jako cechy natury ludzkiej. A ponieważ człowiek przenika sztuce przemożnie, szuka się go także ciągle w naturze. Przez człowieka dzisiejszego poznajemy dawnego, przez cierpienia własne ból innych. Z tych to ludzkich żywiołów powstaje sztuka żywa, swobodna, samorodna, obrazowa.

By ona powstała, artysta musi być uczuciowy, posiadać wyobraźnię, pamięć, zmysły. Bierze on z życia

to, co mu jest potrzebne, i nie liczy się z żadną formułą. Twórczość artysty jest niejako przedłużeniem dzieła natury i jej indywidualizacją. Idea musi się stać tu uczuciem i wyłonić obraz. Temat sam narzuca się twórcy, rośnie w uczuciu, dojrzewa w ekstazie. Pierwsze wzruszenie rozstrzyga o tem, co rodzi się przez swobodny instynkt życia. I dlatego Słowacki mówił, że nie tworzy prawie nic, ale przypomina.

Zarodek dzieła, poczęty w ekstazie uczucia, mnoży koło siebie obrazy i przyswaja sobie to, co mu dogadza. Stąd wynika jedność tworu, jedność prawdziwa i pełna znaczeń pod figurą obrazów. Takim zarodkiem dla Krasińskiego mogła być jego idea, że cnotą tylko idzie się naprzód. Stała się ona dlań uczuciem, które wcieliło się w obrazie fikcyjnego Greka o hamletycznej duszy. Może dlatego jednak, że Irydjon wyrósł z idei, całość była nieco zbyt oderwana, zbyt retoryczna, mimo całego historyzmu i niewątpliwej poetyczności.

Skoro więc wiemy, że dzieło rodzi się ze wzruszenia, żyje obrazami, staje się całością żywą i obrazową, można zgodzić się ze zdaniem, że dzieło powstaje jak wszystko w naturze. Ale i wielki artysta musi pracować, nie obchodzi się bez wiedzy, nie istnieje bez doświadczeń.

Tak było z Kochanowskim, gdy, tworząc treny, siedł za tradycją antyku, choć równocześnie dawał coś, co przed nim nie istniało, czyli cykl żywy, organiczny, ewolucyjny. Gdy się takie dzieło rozbiera, dokonuje się jakby anatomizowania organizmu. W niem wszystko jest uczuciem, wzruszeniem, życiem, zmianą. To samo spotykamy u innych poetów. Wszędzie widzi się naturę, uzupełnioną pracą. Logika artysty, to logika żywej natury, idącej naprzód nie mechanicznie,

ale rozwojem. Stwarza wszystko odrazu, treść i styl. Bo twórca jest tylko formą życia.

Powstał on wtedy, gdy środowisko ludzkie przestało być prostem, i gdy wystąpiły różnice indywidualne. Za tem poszło, że styl zbiorowy stał się niepodobieństwem, choć twórca korzystał ze zdobyczy innych. I nie odgadnie się go, póki nie przejdzie się poza granice konwencji i nie poszuka tego, co od niej odbiega. Dzieło sztuki nie powstaje bowiem w sposób mechaniczny. Ma ono swój język, który trzeba zrozumieć.

Sam język w swem raczej wewnętrznem znaczeniu jest u artysty myślą, a myśl językiem. One odpowiadają sobie i objaśniają się wzajemnie. Krytyka szuka tajemnicy tego wszystkiego, dlatego zaś jest nauką, bo wymaga wiedzy, i sztuką, bo żąda przeżyć. Uczucie i intelekt współdziałają w niej ze sobą; krytyka genetyczna pokazuje, jak dzieło powstało, a estetyczna, co na dzieło się złożyło. Intelpekt poszukuje logiki twórczej. Uczucie przeżywa proces i piękno twórcze.

Krytyka jest więc dla sztuki tem, czem wiedza dla natury. Piękno stanowi niby świat, w którym uczucia stają się racją, a rzeczy myślą. A jedne i drugie opierają się o życie natężone i wszechstronne. Widać to choćby w romantycznych epopiejach Mickiewicza i Słowackiego. Poprzedziła je wiedza o eposie, znajomość sztuki antyku, renesansu i romantyzmu. Przyłączyło się do nich proste ukochanie ziem kresowych i przeszłości narodowej. Tam drobna szlachta, tu znów średnia, wreszcie świat legend przeddziejowych, stały się czemś tak żywym dla epików, jak dla nas świat dzisiejszy. Dołączyła się jeszcze chęć przeciwstawienia Litwie Wołynia, a realnej prawdzie życia wiejskiego

scen bojowych na kresach oraz mitu pierwotnego i surowego. Obaj epicy, jeden w epopei litewskiej, drugi w barskiej i genezyjskiej, zapamiętali kolory, zapachy, dźwięki swej ziemi. Ich bohaterowie, jak Robak, Beniowski, Mieczysław, nie byli zresztą zbyt odlegli od siebie duchem.

Drobne zaczątki zmieniły się w epopeje o niepożytem pięknie. Ludzie, w nich przedstawieni, byli pokrewni samym twórcom i poczęli stawać się niejako symbolami pewnych dążeń ogólnych. Działanie wyobraźni było przemożne, choć rzeczywistość dochodziła także do głosu. Prostota, umiar, spokój stworzyły całości, pełne subtelnej analizy dusz, bogate w niezrównane obrazy natury. Moralne odrodzenie człowieka, ciche bohaterstwo jednostki, bajecznie uchwycone tło czasu, kontrasty obyczajowe złożyły się na bogatą treść epiki, której podobnej nie dała już poezja późniejsza.

Ta epika miała być też pieśnią o sile żywotnej narodu i zamykała się akcentami harmonji iście religijnej. Każde z dzieł oparte było o jakieś zmienione w obraz przeżycie raz zaścianku szlacheckiego, raz dworu kresowego, raz mitu o królu apostołe. Duch poetów był tu wszystkim i wypełniał całkowicie świat sztuki. Myśl wyraziła się uczuciem, ukryła się za obrazem. W dziele sztuki inaczej być nie mogło, bo genjusz twórczy jest życiem czynnem, imperatywem porządku, instynktem życiowym. Nie jest on poza naturą, bo jest jej szczytem. Jest wolny, choć wyraża żywe prawo życia.

I dlatego sztuka jest wszędzie, gdzie istnieje życie. Nie oddziela się od niego nigdy ani w sztuce idealistycznej ani w realistycznej. Realizm jest bowiem o tyle

realizmem, o ile duchowość widzi w naturze rzeczy godne uwagi. Wirtuozeria, która zastępuje natchnienie przez proceder, niszczy piękno, pozbawiając je życia i opierając na funkejach czysto mechanicznych. Prawdziwe piękno godzi naturę z duchem, raz chwytając drobiazgi, raz ogarniając horyzonty nieskończone.

Studjum wielkich twórców rzuca również światło na człowieka i jego losy. Badając ich myśl twórczą i wyraz tej myśli, odkrywa się także drogi natury. Jeżeli jednak psychologia twórców nasuwa nieskończoność uwag, to i socjologia tworzenia przedstawia ogrom zainteresowań od czasu, gdy wykazano przekonywająco, że wzruszenia estetyczne mają charakter społeczny, a sztuka, mimo swej pozornej niezależności, wiąże się z religią, metafizyką, moralnością.

Jak one, tak i sztuka, ma charakter społeczny przez swój początek, cel i treść. Zwłaszcza treść sztuki jest wyższą formą towarzyskości i ogólnej sympatji. Wzruszenia i uczucia, które sztuka budzi, wyrwywają jednostkę z jej życia odosobnionego i wiążą ją uczuciowo z powszechnością. Wielką sztukę podziwiał zresztą zawsze ogół, bo twórca był i będzie zawsze wyrazem towarzyskości i sympatji. Ma on widzenie możliwych form życia, z którymi, dzięki niemu, wchodzimy w styczność, życia, opartego na tem, co jest i co być może. Wiele twórcy wpływali zatem na idee i uczucie ogółu.

Krytyka nie ogranicza się do genezy i do wnikięcia w wartości estetyczne dzieła. Bada ona dzieło także w jego wpływie na otoczenie. Niestety, niezawsze badano tak u nas. Zdarzali się częściej krytycy, którzy mieli szczególny dar podpatrywania zdradzieckich podobieństw i natrząsali się wprost z wszelkiej bezpośredniości i żywotności twórcy. Brakło tym krytykom

zdolności wewnętrznego widzenia sztuki, by dojrzeć to, co jest w sztuce indywidualizmem, a zarazem typowością, rzeczywistością, symbolicznością. Tacy wirtuozi nie znają życia, które widać nawet w aleksandrynizmie, u pseudoklasyków, za parnasizmu.

W miarę postępu wiedzy, i literatura zbliża się do prawdy. Jak idealizm, nie znający wad, nie mógł się utrzymać dla braku życia, tak i realizm, pozbawiony stron jaśniejszych, nie utrwał się nigdy, bo sztuka nie może istnieć bez moralności i uczuć społecznych. Nadmiar idealizmu i realizmu jest przeciwny sztuce. Artyści mają też poczucie umiaru, jak i swej misji społecznej. Tak się ono nawet tam, gdzie widzimy tylko negację i bunt. Słusznie więc nazywa się sztuka synonimem uniwersalnej sympatii.

Istota sztuki jest zatem w gruncie rzeczy socjologiczna, podobnie jak jej ewolucja. Wiadomo, że już samo wywoływanie wzruszeń wśród ludzi może być dokonywane w sposób podświadomy lub świadomy, bezpośredni i pośredni. Dokonywa się ono nawet na odległość. Wzruszenie estetyczne, choć najbardziej intelektualne, potrzebuje jednak oczu i uszu innych. Pojmować cierpienie lub rozkosz, znaczy także cierpieć i cieszyć się. Sztuka ma też znaki konwencjonalne, co razem dowodzi jej społecznego charakteru.

Cała nasza świadomość bierze udział w używaniu piękna, które łączy przyjemne z pożytecznym. Niema wogóle wzruszenia estetycznego w wyższym tego słowa ujęciu bez solidarności społecznej i sympatii powszechnej. Wzruszenie sympatyczne objawia się związku z przedmiotem, z którym wchodzi w kontakt; przez wzruszenie nawet przedmiot abstrakcyjny może stać się żywym. Jeżeli najwyższe uczucie piękna staje się

nieosobowem, najwyższe wzruszenie estetyczne staje się społecznem. Tylko wzruszenie społeczne wiąże się zwykle ze spełnieniem celu; estetyczne natomiast mimo swego charakteru społecznego, choć nie wyklucza czynności i celowości, jest przedewszystkiem wyrazem sympatji, nie pociągającej za sobą koniecznie czynu. Ono każe nam sympatyzować z tem, co twórca przedstawia, i zbliża do siebie różne świadomości, co jest wyraźnym jego celem. Poza tem sztuka jest syntezą, operującą na czemś istniejącem lub istniejącem tylko w przypuszczeniu. Kładzie ona rzeczywistość obok możliwości i zajmuje się więcej możliwościami, niż rzeczywistościami. Twórca musi sympatyzować ze wszystkim, co przedstawia, współżyć ze swymi bohaterami, żyć życiem różnem i ciągle nowem.

Trudno też dzielić twórców na przedmiotowych i podmiotowych, gdyż każdy z nich musi pojąć rzeczy najprzeciwniejsze i pokazać siebie poniekąd wszędzie. Zdolność podwojenia się jest właśnie tem, co nazwano *sociabilité*. Krasiński np. uważał siebie za hr. Henryka, gdy Mickiewicza poczytywał za Pankraciego; Słowacki widział siebie w Anhellim. Twórca, jako wyraz zdolności syntetycznych o wielkiej sile i pełnej harmonji, wywiera wpływ na otoczenie społeczne, lecz sam nie jest bezpośrednio wynikiem otoczenia. Sam, stanowiąc jakby przypadkową modyfikację zdolności, idącej po linii wyłaniania rzeczy nowych, odsuwa się niejako od praw ogólnych. Jeśli dzieło ma charakter społeczny, to nie idzie tu o społeczeństwo faktyczne, ale o społeczeństwo przyszłości. Teorja socjologiczna tainizmu daje więc tylko część prawdy.

To samo środowisko wydawało różnych ludzi, choć każdy z nich pracował w sferze idei i uczuć epoki.

Im wyżej stoi literatura, tem wpływ środowiska staje się mniejszy. Tak zwany hennequinizm, który chciał odwrócić teorię tainowską, jest też przesadą, skoro wiadomo, że z dzieł literackich nie można sądzić narodu. Niewątpliwie jednak Hennequin miał słuszość, gdy w tem, co nazywał estopsychologją, kazał analizować swe własne wrażenia i poszukiwać, jakimi sposobami zostały one wywołane. Sądził też, że dzieło, należycie objaśnione, prowadzi do poznania autora, o ile zaś idzie o środowisko, kazał badać raczej grupę społeczną, z której wyszedł autor, gdyż, zdaniem jego, dzieło ma jedynie wpływ na osoby o pokrewnej organizacji umysłowej.

Trzeba badać dzieło, jego odrębność i wewnętrzny porządek, by ujrzeć je wzrokiem wewnętrznym, czemu bliższy jest właśnie hennequinizm. A ponieważ dzieło dąży najpierw do wywołania wrażeń zmysłowych, a potem do wywołania wrażeń psychicznych, więc w pierwszym wypadku, estetyka ma zrazu jakby związek z fizyką, a w drugim jakby z zagadnieniami psychicznymi. W dziele istnieje bowiem sfera zmysłowa i duchowa. Twórca przenika obie często w sposób niezmiernie ścisły.

Wielka sztuka traktuje zresztą życie jako rzeczywistość, a nie jako złudzenie. Odkrywa ona, jak nauka, ciągle fakty i szuka praw. Tylko nauka ma ich więcej, sztuka mniej, gdyż ogarnia krótką przestrzeń i krótki czas. Ale, zbierając pewną ilość pierwiastków dość wyrazistych, streszcza rzeczywistość i pokazuje człowiekowi w jego najwyższem nateżeniu. Te pierwiastki mogą być nietylko wyraziste, ale też sugestywne.

Jeżeli nasze wyobrażenia podmiotowe tworzą rodzaj wiedzy o przedmiocie odtworzonym, to muszą one

liczyć się z warunkami życia, jeżeli ma powstać wzruszenie sympatyczne lub antypatyczne. By ono miało miejsce, musi dany przedmiot istnieć, być ożywiony uczuciami zrozumiałymi, musi żyć życiem jednolitem i opartem o stałą treść ludzką, a jednocześnie wznosić się do myśli wielkich i uczuć, wychodzących ponad codzienność. Nawet indywidualizm musi być typowy, jeżeli ma trwać. Wielkie typy w literaturze są indywidualne, rzeczywiste i symboliczne, by wspomnieć Hamleta i Fausta, Harpagona i ojca Goriot, Konrada i Popiela, Judyma i Nienaskiego.

Pseudoklasycy, szukając nieustannie rysów ogólnych, nie rozumieli właśnie, że nie można oddzielić uczucia od czującej jednostki. Konkretność, jak mówi Guyau, stanowiąc sztukę, jest i osobowością. A tej konkretności u nich nie było wiele. Coraz więcej zresztą różniczkują się społeczeństwa; coraz inny jest człowiek. Konwencje społeczne i artystyczne zmieniają się ciągle. Samorodność uczucia indywidualnego jest zatem środkiem do odsunięcia się od konwencjonalności.

I estetyka odpowiada przemianom religijnym, moralnym i społecznym. Ideal i możliwość przybierają różne formy. Ale sztuka prawdziwa polega zawsze na poczuciu życia namiętnego i ekspansywnego, indywidualnego i społecznego. Zadaniem literatury jest nie ozdabianie, ale pogłębianie życia. Musi ona widzieć rzeczy tak, by wyrażał się ich duch, by można było oglądać ducha z pewnej perspektywy. Opierając się o typ realny, twórca nie może go nie uzupełnić rysami sugestywnymi. A ponieważ jaźń twórcza jest ośrodkiem perspektywy, wszystko zewnętrzne widzi się przez system skojarzeń osobistych twórcy.

Fakt, że sztuka nie dziś nie pomija dowodzi tylko rozwoju ducha naukowego. Prawdziwy realizm umie oddzielić rzeczy realne od trywialnych, a niewątpliwie trudniej jest być dobrym realistą niż idealistą. Romantyk w szkole szekspirowskiej uczył się właśnie realizmu, gdyż inaczej zginąłby na idealizm. Romantyzm jest bowiem nietylko ujęciem podmiotowym zewnętrżności. Podkreśla on też wewnętrzne wzruszenie, towarzyszące dokładnej wizji zewnętrznej. Szczegółowe opisy natury zajęły też ważne miejsce w romantyzmie, w naturalizmie i w neoromantyzmie. U Żeromskiego wszelkie zjawiska przedmiotowe nabierają wprost podmiotowego zabarwienia.

Wiadomo, że romans zajął we współczesnej literaturze stanowisko pierwszorzędne. Stosownie do tego, czy kładzie się nacisk na akcję, czy na charaktery, czy na środowisko, przybiera on różny charakter. Nie pomija nawet harmonji między człowiekiem a naturą, jakgdyby był czystą poezją. Bo też rozwój idei i uczuć ludzkich może być w nim pokazany lepiej, niż gdziekolwiek. Jakoż romans zbliża się do nauki, gdy wkracza doń filozofja, lub pod szatą estetyzmu wchodzi nauka ścisła. Interes naukowy spoił się tu z moralnym i społecznym.

Zola studjuje, naprzykład, objawy instynktów w świetle fizjologicznego determinizmu, z usunięciem idei i uczuć, które mogłyby sprowadzić postępowe urzeczywistnienie ideału moralnego i społecznego. I Przybyszewski wychodzi z psychofizjologii, pisze terminami naukowemi. Łańcuch fatalistyczny przeznaczenia jest u niego nawrotem do teorii dziedziczności Zoli. Nie można zaś wątpić, że jego romans przygotował drogę Żeromskiemu, u którego uczucie stacza walkę

z szatanem zła, zwłaszcza w polskiej ojczyźnie. Judym, Olbromski, Żółkiewski, Sułkowski, Nienaski są symbolami tego ideału.

Związek literatury z moralnością chroni pierwszą od popadnięcia w abstrakcyjność. Sienkiewicz uważa, na przykład, każdą książkę za czyn dobry lub zły, potępia naturalistów za to, że nurzają się w złem, odsuwa modernistów, bo popadają w pesymizm i dziwaczą w formie. Wyspiański poczytuje siebie za apostoła idei, czyn twórczy uważa za ofiarę, pojmuje tragicznie człowieka i świat, choć przyjmuje, za Słowackim, palingenezę. Nigdy zatem nie brak w literaturze idei społecznych.

A i styl ma charakter społeczny, gdyż udziela on myśli i uczuć innym. Guyau zauważył nawet, że najwyższym prawem stylu jest maksimum łatwości i skuteczności w udzielaniu myśli i uczuć innym. Trzeba bowiem oszczędzać uwagę czytelnika i dać się zrozumieć i odczuć przy najmniejszym natężeniu jego uwagi, siły i czasu; to samo odnosi się do figur stylu, co razem dowodzi konieczności ekonomji w stylu.

Albowiem jego cechą społeczną jest podniecanie wzruszeń wedle praw sympatycznej indukcji. Styl więc jest też organem tego, co nazwano *sociabilité*, i musi być najbardziej znaczący i sugestywny. Jasność, logika, równowaga są tu niezbędnie potrzebne. One nie wystarczają jednak, gdyż życie wymaga, by styl był czemś w rodzaju organizmu. Każda część zdania, każde zdanie musi mieć swą indywidualność. Jest nawet związek między długością zdania, a ważnością myśli i uczuć. Punkt ciężkości stylu leży w tem, co on wyraża i co czytelnikowi poddaje, a nie w tem, co przedstawia.



Podobnie jak w muzyce, w której prócz tonu głównego słyszy się inne, dające razem dźwięk, musi styl posiadać charakter i wyrazistość słów. Jest w nim nawet nieco rzemiosła. Ale twórca stwarza swój własny styl, swą własną sztukę pisania. „Straszna praca — mówi Żeromski — niewysłowione katusze tworzenia ideału piękności w twardym kamieniu, w drogocennym drzewie, pot wysiłku i lży wiecznego zawodu artystów, gnanych przez przymus, przez ciężką pańszczyzną twórczości...” Styl rodzi się zatem w mozołach i mękach nawet wtedy, gdy mamy do czynienia z wielkim artystą.

Jeżeli idzie o jego warunki, to każdy styl winny cechować takie zalety, jak oryginalność, zwięzłość, harmonja. Stylem banalnym karmi nas prasa codzienna, nadto lichy romans. Prawdziwy pisarz ma swój własny styl, składający się ze słów właściwych i trudnych do zastąpienia. Właśnie ciągłość pewnych wyrażań w literaturze wytwarza banalność. Panoszy się ona w literaturze w różnych epokach i wyraża w sposób najrozmaitszy, jak przez użycie ulubionych pseudoklasykom peryfraz, lub używanie w drugorzędnej literaturze gotowych epitetów.

Styl oryginalny znamionują prostota i plastyka. One nadają mu życie, energję, nowość. Zwięzłość polega znów nie na ilości, ale na natężeniu w słowach. Trzeba nad nią pracować, gdyż rozwlekłość razi niesłychanie; grzeszy nią szczególnie wymowa. Ulegając nakazowi zwięzłości, nie można jednak ucinąć skrzydeł wyobraźni i nie liczyć się z czarem słów. Można nie być wielkim pisarzem, a nie powtarzać tych samych myśli lub nie nadużywać spójników. Wzorem dbałości o zwięzłość i piękność stylu był w prozie ar-

tystycznej Sienkiewicz, a w naukowej Kubala i Witkiewicz.

Harmonję stwarza wartość muzyczna słów i zdań, a mianowicie dźwięk w słowach a kadencje w zdaniach. Zarzucono ją niby w czasach impresjonizmu, ale tylko pozornie. Zwykle jednak dbano o rytmiczność zdań, o dobrane małżeństwo słów, o dźwięk zgłosek. Cała siła stylu polegała na ustawieniu słów ze względu na dźwięk i kadencję. Unikano zaś wszelkiej surowości dźwięku, wszelkiego dysonansu. I słusznie powiedziano, że każdy ciąg wyrazów o różnym znaczeniu jest ugrupowaniem dźwięków o różnej wysokości, różnym trwaniu, natężeniu, wyrazistości, zabarwieniu.

Rozczłonkowanie tego ciągu na tle zmian natężenia głosu i pauz, melodja na tle zmiany wysokości głosu, dźwięczność na tle zabarwienia głosu, tempo na tle zmiany w trwaniu składają się na harmonję czyli formę dźwiękową. Co się tyczy rozczłonkowania, to rozróżniono w szeregu tak zwane łańcuchy (T), w obrębie których wydzielono szeregi (II), w obrębie szeregów podkreślono wiązania (I), a w obrębie wiązań człony czyli części niepodzielne (I). Podstawą podziału na człony są zgłoski mocne; cały zaś znów ciąg, który może być nazwany okresem, tworzy wyodrębnioną całość, nad którą stoją już całe części utworów, rozdziały i całe utwory.

Takie ugrupowanie dźwięków i połączeń dźwiękowych jakiegoś okresu (II) nazywamy rozczłonkowaniem akcentacyjnem, którego znaki przestankowe, jak kropka, średnik, przecinek, dokładnie nie odzwierciedlają. Istnieje rodzaj wewnętrznego przestankowania, które znają pisarze i deklamatorzy. Rozstrzyga tu uczucie a nie logika. A ono może zjawić się nawet

w prozie naukowej, skoro prawdziwy uczony jest zawsze podszyty artystą. Czar jest i w słowach zwyczajnych, byle je uchwycić odpowiednio, byle zdania miały rytm szeroki i dostosowany do wymagań oddechu. Okres wymaga sztuki i nie cierpi samych zdań długich lub krótkich. Logikę, budującą zdania według naturalnego toku myśli, lubili pseudoklasycy. Impresjoniści kładli nacisk na wrażenia zmysłowe, co powodowało zbyt nagromadzenie słów i nadużycia, zwłaszcza przez tak zwane wstawki.

U Żeromskiego panuje niewątpliwie harmonja, o czem poucza taki tekst:

„Na progu wyniosłym morza || — brzmi ustęp
z powieści o Udałym Walgierzu — gdzie sosny ru-
miane cień błękitnawy na jasne piaski rzucają || oparły
się wozy królewskie || Ustały zgonione konie || za-
rznęły się w piasku skrzypiące koła. T Każę król roz-
bić szkarłatny namiot swój || Zwisła ciężka złota
frendzla zasłony || na wiotki piasek opadła T A przed
zasłoną na żerdzi głęboko wkopanej || szeleści ple-
mienna stanica || królów wojenny proporzec T Czer-
dzieści wnet stanęło stołów T Siadła pospołu drużyna
bojowa T Szedł i najemnych gości tłum T Pieczeniagi
i Waregi, Czechy i Morawy || za złoto żołdu zdradza-
jące swój ród || Nemety, Sasy i Bawary T.

Na siedzisku wyniosłem rozparł się król T Szkar-
łat rodowy piastowski obleka jego tron i ziemię sze-
roko-daleko T Po prawicy i lewicy ma król wiciądze
swe, ojczyce ziemi T

Cieszy się król T T“

Już dawno zwrócono uwagę na nieprzebraną
pełność muzykę słowa Żeromskiego, którego język
staje się istotnym śpiewem, a stronicę symfonjami

językowemi. Jeżeli tedy poczytamy cały ustęp za jeden okres, ujrzymy w nim łańcuchy, szeregi, wiązania, człony, starannie rozczłonkowane. Linja melodji rozwija się w obrębie ustępu od najwyższego tonu wdół. Dźwięczność opiera się o płynność zdań, o liryczne zabarwienie, o wolne tempo, co sprzyja rozwinięciu cieniowania mowy dźwiękowej. To epika liryczna o rytmie powagi, której motywem jest król na tle dekoracji wojennej. Okres jest niby preludjum.

Dominuje w nim ton patetyczny, zachodzą momenty onomatopeiczne. Samogłoska *o* przeważa, nadając całości charakter wzniosłości. Nigdzie niema rozziwu; zgrupowania spółgłosek są niejako momentem realistycznym. Całość ustępu przedstawia jakby parabolę pod względem graficznym. Dwugłoski są nieliczne i używane ostrożnie. Dynamika potęguje się stale w całości okresu. I tak jest w następnych okresach, które określają kolejno zachowanie się króla.

A obraz i rytm? Guyau zalicza je do zasadniczych cech stylu poezji i prozy. Tu twórca ma trudne zadanie, gdyż chodzi o to, by rzecz była powiedziana inaczej od innych, by dzieło dawało wrażenie życia. Bezpośrednia obserwacja, kopijująca niejako na miejscu, i pośrednia, opierająca się na wspomnieniu i wyobraźni, idą tu w pomoc. Bo też twórca czerpie z doświadczeń, stale się powtarzających, znanych wielkiej ilości ludzi. Czerpie i z tradycji, choć, gdy idzie o prawdziwą obrazowość, czerpie przede wszystkim z osobistych doznań i własnej wiedzy życia.

Mówiąc o obrazowości, można pominąć figury, zwane tropami, które wylicza każda stylistyka, a więc i prozopopeję, eksklamację, apostrofę, hiperbolę i podobne. Ważna tu jest tylko metafora, bo ona jest za-

wsze obrazem. Poezja mówi nieustannie obrazami, jakgdyby dążyła do podkreślenia związku wszystkiego na świecie. Podstawia się jeden przedmiot w miejsce drugiego, by ten przez sugestię budził skojarzenie idei i interesował wszechstronnie. Może metafora zwracać się do uczucia, może posługiwać się zwrotami oderwanymi.

Takie metafory, „jak słodycz charakteru“, „gorzycz serca“, „upadek pod ciężarem nieszczęść“, „mowa pełna ognia“ są metaforami, dającymi wyrazowi oderwanemu znaczenie materialne, a znów takie, jak „obląkany statek“, „prąd wody, płynący z szybkością szczęścia“, zwracają się do uczucia i idealizują rzecz materialną. Metafora pozwala nam wogóle wejść w związek uczuciowy z rzeczami martwymi lub żywymi. Nie jest ozdobą, ale raczej środkiem budzenia życia. Metafora jest więc przeniesieniem znaczenia słowa w inne znaczenie, i obrazem, wynikającym z domyślnego porównania. Na metaforach polega też czar stylu, który z każdej myśli stwarza obraz, niekiedy nawet w sposób sztuczny i przesadny.

Szczególnie poezja żyje obrazami. Podziwia się je, na przykład, u Słowackiego, gdy w jednym z sonetów genewskich myśl o kochanej a przeklętej kobiecie porównana jest do smugi księżycowej, pędzącej za poetą. Obraz musi być nowy, nieużyty, własny; poeta, tworząc go, umie znaleźć szybko podobieństwa i kontrasty. Dość znów przypomnieć hymn Słowackiego, gdzie zachód słońca na morzu porównany jest do gaszenia ognia na wodzie, sam poeta do pustego kłosa z podniesioną głową i do małej dziecińy, żalącej się na odejście matki. Wiersze egipskie Słowackiego wprost roją się od obrazów: więc pałac Maho-

meda Ali jest białym gołąbkim, flota resztkami wieśniaczego płota, wędrujące stada ptaków czarnemi, długimi węzami, kobieta, okryta całunem, trumną szeroką i czarną.

Wiadomo, że są różne rodzaje obrazów. Jedne dają tylko formę i barwę przedmiotu, co jest już niewątpliwie sympatyczną sugestją. Drugie dają wrażenie ruchu, co stanowi wyższy stopień tej sugestji. Obrazy wzrokowe mogą dawać wrażenie słuchowe. Obraz zmysłowy potrafi budzić uczucie, a akcja, zawarta w obrazie, stanowi niezwykle efekt obrazowości. Za przykład służyć mogą wymienione już obrazy. Celował w nich i Tetmajer, u którego zbrodnie porównane są do orszaku fatalnych amazonek, do hurys i furyj na rozhukanych koniach. Symbolizm zaś miał dar obrazowości wprost bezprzykładny.

Guyau zauważa nawet, że styl obrazowy jest już rodzajem stylu rytmizowanego. Oszczędza on niby uwagę i podejmuje tę samą ideę pod inną formą. Rytm oszczędza nie tylko energję, ale stanowi nadto muzykę, co jest środkiem, dającym formę ideom, słowom, zdaniom. Rozlewa on pewną symetrię po całym utworze i wywołuje wrażenie jedności wśród różnaitości. Dlatego nie mogło braknąć rytmu ani w wierszu, ani w prozie już w czasach bardzo dawnych. Do rytmu dołączył się w poezji rym, choć ukształcił się naprawdę dopiero w średniowieczu.

Język rytmiczny wiersza wyraża uczucia, bo wynika z uczucia. Prawo rytmu rządzi poniekąd uczuciami; im zaś silniejsze są one, tem zdania płyną rytmicznie. Wiersz stał się jakby formą wszelkiego wzruszenia. W ten sposób osiąga się harmonję, która reguluje uczucie, wiąże uwagę regularnością dźwięków, nie-

istnieniem rozziwuw, płynnością zgłosek. Bez rytmu niema też wrażenia muzycznego. Wiąże się z nim przyjemność jakby intelektualna instynktownego liczenia ilości zgłosek wierszowych.

System wiersza starożytnego opierał się na różnicy trwania zgłosek długich i krótkich; języki starożytne były bowiem śpiewniejsze. Tak zwany iloczaz zanikł w nich jednak dlatego, że akcent toniczny był w walce z iloczasem. I oto nastąpiło w wierszu starożytnym wyrównanie zgłosek, z których każda ma wartość. Zanikła trwałość, ale została wysokość dźwięków. Ponieważ zaś ucho nie mogło ujmować z łatwością więcej niż ośm zgłosek, musiał nastąpić podział wiersza przez tak zwaną średniówkę na dwie równe lub nierówne części.

W poezji polskiej, jak i na zachodzie, zaczęto od ośmio-, jedenasto-, trzynastozgłoskowca, bo też wersyfikacja polska jest zbliżona do francuskiej, skoro jednej i drugiej idzie o stałą liczbę zgłosek w wierszach podobnych, o podział wierszy dłuższych nad ośm zgłosek na stałe człony, o umiejscowienie akcentu w końcu wiersza i przed średniówką. Ale wersyfikacja polska ma mniej ograniczeń. W obu rytm i rym udoskonaliły się zczasem, by regulować wiersz i utrwalać jego istnienie. W obu rym ustalił się ostatecznie, gdyż, słysząc dwukrotnie tę samą zgłoskę, czyli ten sam dźwięk, słyszało się, jak zresztą i w literaturach innych narodów, ten sam dźwięk, ten sam akord. Mamy więc w wierszu jakby ciąg akordów, które następują w prozie nieregularnie, a w poezji w liczbie równej i w równym czasie.

Ciąg rytmiczny zgłosek przedstawia jakby frazę, którą rym uzupełnia echem o tym samym dźwięku

muzycznym. Guyau nazwał to echo metronomem wiersza. A wiadomo, że im dalej w dzieje wiersza polskiego, tem bogatsza i różnolitsza jest jego rytmika. Zrazu, za renesansu, rymy są jeszcze łatwe, strofika zaś wybija się różnaitością i bogactwem. Potem barok urozmaica zwrotki. Rokoko trzyma się więcej tradycji, gdy znów na przełomie klasycyzmu i romantyzmu objawia się zwrot do metrów antyku.

Mickiewicz, obok rytmu i rymu, stosował obficie środki stylistyczne do wywołania nastroju. Doprowadził tu do mistrzostwa, a mianowicie połączył najdoskonalsze, a dotychczas nieużywane formy wierszy dłuższych z paru lub kilku stałemi średniówkami, a także krótszych bez średniówek. Wszystko to zwichrzył i niby chaotycznie z sobą pomieszał, bo też inwencją rytmiczną prześcignął poprzedników. U Słowackiego artyzm zdobywał się na nową formę rytmiczną w każdym nowem dziele. Forma z treścią harmonizowała najzupełniej.

Każdy efekt rytmiczny musi być przecież dostosowany do celu. Rym wyszukany nie jest na miejscu tam, gdzie natężenie uczucia jest wyższe. Twórca mówi bowiem do myśli i serca, a nietylko do oczu i uszu. Dlatego Kochanowski, w swej liryce trenowej, użył epicznego trzynastozgłoskowca, o pewnym układzie stroficznym oraz, dla celów wewnętrznych, połączył ten wiersz siedmio- i jedenastozgłoskowcem. I dlatego tren siódmy rytmizuje łkanie serca w sposób niezrównany. Ojciec biada tu niby na nutę ludową, że

Nie do takiej łóżnicy, moja dziewczko droga,
Miała cię mać uboga
Doprowadzić, nie taką dać obiecowała
Wyprawę, jakąć dała!

Gieźleczek tylko dała, a lichą tkaneczkę
 Ociec ziemie bryleczkę
 W główki włożył...

Trzynastozgłoskowca użył Słowacki we wspaniałej liryce genewskiej. Zmienność rytmu kojarzył z nowością obrazów Norwida. Rytm zmienia się u Faleńskiego, gdy wzmacnia się jego napięcie uczuciowe. Kasprowicz odtwarza przedziwną rytmiką nastrój melancholji. Jest jednak w tej rytmice, jak i w obrazowości, prostota. Jego wiersz, wydłużający się i skracający, wyraża przepyszenie ciszą, senny spokój natury, jednocześnie się twórcy z bytem, w chwili, kiedy to,

Jak śmierci mgławcy cień,
 Tak się na skalnym zrębie,
 Na stokach gór
 Położył bór
 I śpi.

Cisza jest też harmonią ostatnich utworów Kasprowicza.

W wierszu, w przeciwieństwie do prozy, panuje, mimo zmienności, wybitna regularność. Rozczłonkowanie akcentacyjne zlewa się tu z rytmicznym w przeciwieństwie do prozy. Jako główne czynniki występują w wierszu liczba zgłosek, liczba członów rytmicznych o pewnej budowie, iloczyn członów, średniówka. Zwyczajnie średniówka oznacza także przerwę logiczną. U pseudoklasyków panowała w tym razie dwudzielność. Romantycy postanowili przezwyciężyć tę jednostajność, nadać wierszowi więcej ruchu, pogłębić nastrój, osiągnęli też niewątpliwie silne efekty.

Jeśli idzie o liczbę zgłosek, którą zwykle mierzy się wiersz, wersyfikacja polska rozróżnia kilka ich ro-

dzajów: należy tu najpierw czternastozgłoskowiec o rozmaitej budowie członów, różnych miejscach wzmocnień, rozmaitej szybkości zewnętrznej, różnem miejscu średniówki. To samo odnosi się do trzynastozgłoskowca ze średniówką po siódmej zgłosce i o rozmaitej budowie członów. Uwiecznił ją wiersz epopei litewskiej Mickiewicza. Dwunastozgłoskowiec jest rzadszy i przecięty zwykle w połowie średniówką. Wierszem Słowackiego był jedenastozgłoskowiec o trzech lub czterech członach, niekiedy bez średniówki, choć następuje ona zwykle po piątej zgłosce w epopei barbskiej o Beniowskim i gdzie indziej.

Dziesięciozgłoskowiec ma dwa, trzy lub cztery człony, ze średniówką po szóstej lub po czwartej zgłosce. Dziewięciozgłoskowiec jest rzadki. Ośmiozgłoskowiec jest dwuczłonowy i pojawia się w poezji polskiej od czasów najdawniejszych. Siedmio-, sześciopięciozgłoskowiec zdarzają się w liryce. Czterozgłoskowce są rzadkie. Trzynastozgłoskowiec i jedenastozgłoskowiec mogą być uważane za klasyczne, gdyż nie tylko uzyskały, pod ręką wielkich poetów, giętkość i bogactwo różnorodnych odmian, ale i pozostały na stałe także w poezji współczesnej.

Jeżeli zaś uważalibyśmy Słowackiego za największego u nas artystę w wierszu, spostrzeżemy, że umie on i teoretyzować na temat wiersza. Zaleca zatem, by nie dorzucano wyrazów dla dopełniania liczby, by wyrazy były poważne i szerokie, by samogłoski były otwarte, by nie było skupień słów jednozgłoskowych. Zrazu chwalił dziesięciozgłoskowiec, a ganił umieszczanie średniówki w środku wiersza. Gdy stał się z kolei zwolennikiem jedenastozgłoskowca, chodziło mu o błyskawiczność wiersza, w czym było widoczne dąże-

nie do nadania mu największej giętkości i szybkości. Najlepiej udawał mu się jedenastozgłoskowiec o dwóch stałych wzmocnieniach, ze średniówką po czwartej zgłosce albo z podziałem wiersza na dwa człony czterozgłoskowe i jeden trzyzgłoskowy. Epopeja genezyjska rozwinęła ten typ do granic najwyższej doskonałości.

Co się tyczy wewnętrznej budowy członów, mogą one mieć jednakową liczbę zgłosek i jednakowe następstwo wzmocnień i osłabień rytmicznych. Klasyfikuje to je jako izometryczne. Przeważają w nich trocheje, jamby, amfibrachy. Natomiast wiersze heterometryczne wykazują połączenie kilku różnych typów członów. Są to wiersze, mające różne rytmy w każdej połowie, co daje dużą różnorodność ruchu. W każdym wierszu, czy jest on izometryczny, czy heterometryczny, jest rozczłonkowanie rytmiczne i akcentacyjne.

Rozczłonkowanie rytmiczne oznacza liczbę wzmocnień i osłabień rytmicznych w odpowiednim ugrupowaniu. Pozostaje ono w pewnym stosunku do wzmocnień i osłabień akcentacyjnych. Nie trzeba dodawać, że ugrupowanie akcentacyjne jest wyrazem stosunku mówiącego do znaczenia słów. Gdy człon rytmiczny odpowiada akcentacyjnemu, to się pokrywają. Gdy niema pokrycia, występuje tak zwany nacisk rytmiczny, co zaznacza się silnie przy regularnej budowie członów. Lekceważy się wtedy nacisk rytmiczny, stosując różną wysokość i różne trwanie głosu. Powstaje stąd pewne zabarwienie uczuciowe, w którym celował zwłaszcza Słowacki, gdy chciał wyrazić głęboki żal, lub ostrą ironję. Niekiedy idzie tylko o wywołanie rytmicznego dysonansu. W związku z tem te-

oretyk wiersza, Wóycicki, przytacza ustęp ze słynnego wiersza Słowackiego do Krasińskiego, gdzie pierwsza i trzecia zgłoska rosnącego dwuczłonu trocheicznego wymawia się wyżej i dłużej, druga i czwarta, wbrew akcentowi, niżej i głośniej.

A stosunek granic członów rytmicznych do całości wyrazów? W metryce starożytnej granice stóp nie zlewały się z granicami wyrazów. W nowożytnej poezji granice stóp zlewają się z granicami wyrazów, albo przypadają wewnątrz wyrazów, co podkreśla się prawie niedostrzeżonym przestankiem. W ogólności granice członów pokrywają się w wersyfikacji polskiej z granicami wyrazów, a żywy rytm wiersza wytwarza się zgodnie z całością wyrazów. Nie szkodzi to bynajmniej dźwięczności polskiego wiersza.

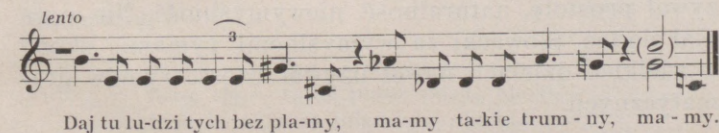
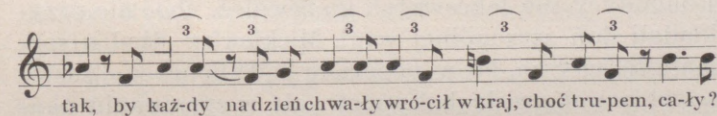
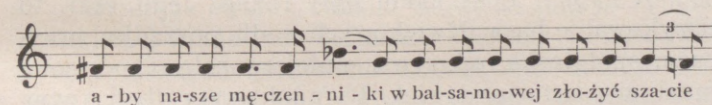
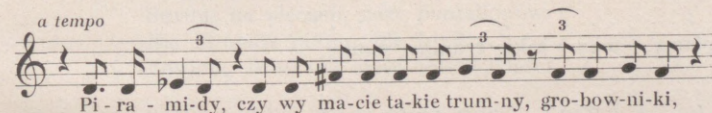
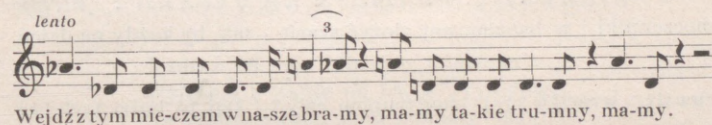
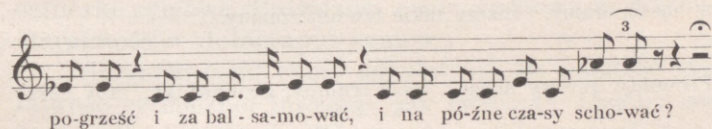
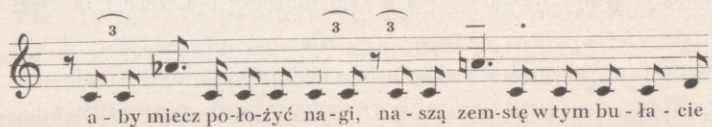
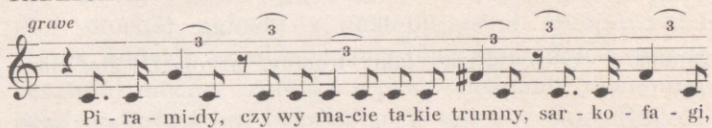
Wiersz opiera się zatem o rozczłonkowanie akcentacyjne, o rozczłonkowanie rytmiczne, o melodię i o rym. Pierwsze godzi się, to znów krzyżuje z drugim przy średniówce lub zakończeniu wiersza. Taka zgoda cechowała zwłaszcza wiersz pseudoklasyków. Melodia potęguje jedność konieczną wiersza, gdyż kształtuje się wogóle równomiernie. I pytamy przy melodji, jakich potrzeba tonów przy odczytywaniu wiersza, jaka jest wielkość odległości między tonami, jakie ich następstwo, jaki spadek tonów, jakie składniki dźwiękowe są odczuwane przy danej melodji. Odmienność rysunku melodji zależy od rozczłonkowania akcentacyjnego. Tempo ma tu też znaczenie, bo wpływa na rytm, zmienia trwanie taktów, stosunki wzmocnień, grupy rytmiczne. Zależy ono wreszcie od przestrzeni, w której się mówi wiersz, od indywidualności mówiącego, od treści i literackiego rodzaju wiersza. Różnie tedy różni teoretycy odczytują wiersze.

O ile idzie o melodię, wartoby zapytać, jak należałoby objaśnić, naprzykład, melodię wiersza Słowackiego „Rozmowa z piramidami“. Ponieważ wiadomo, że zależy ona od rozczłonkowania akcentacyjnego, przy którym nie jest obojętne zabarwienie uczuciowe, można zaznaczyć na wstępie, że prawdziwa melodia jest pomyślana samoistnie i posiada charakter indywidualny. Melodia wiersza jest jedynie podkreśleniem wartości dźwiękowych, zawartych w samym słowie (Tablica A).

Melodia wiersza Słowackiego stanowi tedy podkreślenie wartości muzycznych, zawartych w wierszu. Chodzi tu jakby o melorecytację. Siła patosu, zawartego w wierszu, pozwala na ujęcie melosu w formie zbliżonej do śpiewu. I tu oczywiście w uchwyceniu linii ogólnej i w wymiarze poszczególnych interwałów, indywidualność recytatora znajduje wielkie pole do odmian. Recytator nie używa przeważnie interwałów, muzycznie dających się odmierzyć, a objętych ogólnie przyjętym systemem nutowym. Wyjątkowa siła uczucia zbliża go tylko jakby do uchwytnej muzycznie psalmodji.

Charakterowi recytacji odpowiada nawet inny rodzaj notowania melosu. Można tu zastosować mianowicie tak zwane neumy średniowieczne. Ujęcie linii melodyjnej jest takie samo, jak poprzednio. Niema jednak ścisłego oznaczenia interwałów, przyczem kropka oznacza nutę niższą lub równą, kreska ukośna wyższą od nuty poprzedniej. Są one w tym wypadku najlepszym środkiem pomocniczym do uzmysłowienia melodycznych spadków i wzniesień tego pięknego dźwiękowo wiersza (Tablica B).

TABLICA A.



TABLICA B.

. . . / / . . . /
 Piramidy, czy wy macie | takie trumny, sarkofagi, | aby miecz
 / / . . . /
 położyć nagi | naszą zemstę w tym bulacie | pogrześć i zabalsa-
 / . . . / . . . / . . . /
 mować, | i na późne czasy schować? | Wejdz z tym mieczem
 . . . / / . . . /
 w nasze bramy, | mamy takie trumny, mamy.

. . . / / . . . /
 Piramidy, czy wy macie | takie trumny, grobowniki, | aby nasze
 . . . / / . . . /
 męczenniki | w balsamowej złożyć szacie | tak, by każdy na dzień
 / . . . / / . . . /
 chwały | wrócił w kraj, choć trupem cały? | Daj tu ludzi tych bez
 / / . . . /
 plamy, | mamy takie trumny, mamy.

A rym? Losy rymu były różne. Jego czar, to uszykowanie barw dźwiękowych wedle porządku, przy-
 czem spółgłoska odgrywa mniejszą rolę, choć i ona
 musi mieć ten sam dźwięk. Pseudoklasycy dbali o rym.
 Romantycy nie lekceważyli go również, choć nie przy-
 kładali doń szczególnej wagi. Mickiewicz dbał o roz-
 maitość wiersza, bo w poemacie o Wallenrodzie zasto-
 sował nawet grecki heksametr, ale w rymowaniu oka-
 zywał prostotę, naturalność, niewymyślność. Nie uga-
 niał się też Słowacki za wymyślnymi rymami, skoro
 w wielkich dziełach nawet używał często rymów gra-
 matycznych.

Rymy męskie zgadzają ze sobą samogłoski ostatniej mocnej zgłoski z następującymi spółgłoskami. Rymy żeńskie zgadzają ze sobą samogłoski przedostatniej mocnej zgłoski z przynależnymi następującymi spółgłoskami oraz ostatnie zgłoski stałe. Rozróżnia się też tak zwane rymy bogate, co, prócz niezbędnych powtarzających się samogłosek akcentowanych, okazują zgodność także poprzedzających spółgłosek. Znajdują się one tylko u poetów, lubiących różne sztuczki rymowe. Prawdziwi poeci zachowują jedynie staranność w dobieraniu rymów.

Słowacki cenił rymy egzotyczne, by pokazać swą łatwość rytmicznej inwencji, jak świadczy choćby septyna „Podróż do Ziemi św. z Neapolu“:

I zaraz ku nam olbrzym Adamastor
Wyjechał z Zante na barce Trytonów;
Na głowie swojej miał pomięty kastor,
Surdut na plecach, parę pantallonów.
Nie Epopeją pisać, nie Idyllją,
Powiem, że to był metr hotelu Giglio.

Rymując oktawę, musiał Słowacki szukać rymów rzadkich. I znajdował je łatwo. Wierszy nierymowanych romantyzm prawie nie używał, choć cenił je Słowacki zwłaszcza w swej najwspanialszej tragedji Wenedów. Rymy wewnętrzne znalazł romantyzm, stosował symbolizm.

Spotyka się rymy wewnętrzne szczególnie w liyce. I efekt ich jest duży, na przykład w wierszu Micińskiego:

Płyną — doliną — potoki wezbrane —
łączą się — sączą przez śniegi, opoki, —
lona — ramiona tulą się w obłoki.

Duch mój okraża Himalajów szczyty,
 grody — pagody tylko sercu znane —
 w sennym klasztorze — spoglądam na morze,
 w złotą, błękitną, migotną Nirwanę —

Rytmicznym efektem jest przerwanie szeregu rytmicznego w momentach bardzo dramatycznych. Podnosi to nastrój uczuciowy. Rozmaitość rytmizowania i rymowania wprowadził szczególnie modernizm, przeplatając rymy męskie żeńskimi, wiersze rymowane nierymowanymi, wiersze bez określonego rytmu wierszami o rytmie określonym.

Wśród wierszy nieregularnie mieszanych Kasprowiczka znajdują się i bardzo kunsztowne. Połączenie wierszy bez rytmu określonego z wierszami o rytmie określonym sprawia wrażenie przejścia od nastroju niepokoju do równowagi. Nierymowość wierszy ma czar, gdyż rytmika, melodia, dźwięczność muszą być w nich uwydatnione tem silniej. Ta ostatnia może być nazwana też harmonją głoskową, bo polega na doborze głosek i następstwie głosek. Dźwięki wywierają bowiem różne wrażenie. Liczyli się też z nimi zawsze twórcy, jak wskazuje choćby znana już teoria Słowackiego.

Znaczenie dźwięku znano zresztą zawsze. Wskazuje to zjawisko onomatopei, w której tai się właśnie najwyższa wartość dźwiękowa słowa. Stąd wynika trudność dobrego przekładu, jak dowodzi choćby piękna parafraza poematu Poego *Dzwony* przez takiego wirtuoza, jak Lange. Symbolika dźwiękowa jest trudna do naśladowania, a z naszych poetów rozwinięli ją Tetmajer i Wyspiański.

I słusznie wyraża się Guyau, że z odmianą idei następuje rewolucja wiersza. Do każdej nowej sztuki

przylączy się inny wiersz. Myśl twórcza musi bowiem zlewać się z wyrazem, a rytm odpowiada natężeniu nerwowemu, napięciu uczucia, potrzebie ruchu. Dla poetów pewne samogłoski, pewne dźwięki posiadają barwy, smak, zapach. Tak zwane synestezje barwne mogą nawet u nich osiągnąć żywość wyobrażeń zmysłowych.

Albowiem dźwięki, jak i barwy, budzą w nas uczucia, które są wyrazem ogólnego odgłosu fizjologicznego, jaki wywołują działające na nasze zmysły bodźce. Bodźce słuchowe i barwne wywołują w nas odpowiednie wzruszenia uczuciowe. Ma więc tedy poezja i ten efekt do rozporządzenia, że wywołuje u niektórych osób wrażenie barwne samym dźwiękiem. Słowacki, jak wiadomo, widział kolor uczuć i słów, co stwierdza i Krasiński, gdyż nazywa go muzykiem, w którego muzyce płyną farby, niesione tonami.

Wiadomo wkońcu, że wiersze każdego utworu wiążą się w większe i mniejsze całości akcentacyjne i rytmiczne. Zwie się je pospolicie zwrotkami lub strofami. Te strofy mogą być różnej długości, począwszy od dwuwierszowych aż do najdłuższych, gdzie kunsztowność może osiągać wysoki stopień misterności. I strofy, jak wiersze, mogą być izometryczne i heterometryczne. Inwencja ma tu otwartą drogę. Łączenie się strof w pewną ciągłość szkodzi niezaprzeczenie ich odrębności.

I znów, gdy mowa o piękności strofy, należy wspomnieć, że Słowacki, zamykając w każdej strofie swego poematu odrębny okres myślowy, okazał bezprzykładne opanowanie formy. Każda oktawa jego epopei genezyjskiej ma rytm, ściśle odpowiadający treści, niesłychanie urozmaiconą melodię, rymy o za-

kończeniach samogłoskowych, co podnosi niezmiernie urok nastroju.

Dla wzmocnienia nastroju służy też refren, który podkreśla pewną treść uczuciową utworu i działa na korzyść jego jedności. Duże znaczenie dla piękności strofy ma ilość wierszy i ilość zgłosek w wierszach. I tu mistrzem był Słowacki, a dziś jest Staff. Oktawa była jednak największym triumfem pierwszego, gdyż nie dorównał mu w niej potem nikt. Dwudzielność występowała w niej przepysznie, by uczynić tę formę doskonalszą w budowie od włoskiej.

I sonet rozwinął się u nas w sposób niezrównany, choć schemat rymowy jest w nim rozmaity do pewnego tylko stopnia. Rytmiczną siłę sugestji osiągnął u Mickiewicza, by święcić triumfy jeszcze u Staffa. Wiersz wolny stał się modny u symbolistów, którym nie dogadzała regularność rytmiczna. Porzucili tedy parzystość wierszy, a strofy układali swobodnie. Zaniedbywali rym i zbliżyli poezję do rytmu prozy.

Nie pomógł nawet Guyau swym protestem. Stara forma utrzymała się przecież i zdobyła niemale powodzenie. Kasprowicz wywalczył jednak dla wiersza wolnego prawo obywatelstwa. Rozpętanie siły i jej bujność znalazły ujście w formie wzbierającej raz wznoszącą się falą, to znów rozlewającą się szeroko. Dla takiej poezji odzewem był tylko wiersz wolny.

I proza staje się coraz bardziej rytmiczną. Znał rytmiczność prozy renesans, znał barok i romantyzm. Bo sztuka prozy istnieje podobnie, jak sztuka poezji. Jest więc proza oratorska, historyczna, listowa, epicka. I ona ma swój rytm, swą melodję. Wszakże cenimy prozę Orzechowskiego, Skargi, Kochowskiego. Zwłaszcza wymowa wiąże się z rytmicznością, nawet

jakby ze strofami. I prozie Krasickiego nie brak artyzmu.

Rytm stylu stosuje się u Skargi do treści. Więc roztacza się powoli, majestatycznie, potem znów zadziwia zdaniami krótkimi, które piętrzą się jedne nad drugimi. Krasicki, jak cały jego wiek, woli zdania krótkie i zwięzłe, bo zwraca się tylko do inteligencji. Jego frazowanie nie wystarcza już Stanisławowi Potockiemu, który wzoruje się na Bossuecie. Za romantyzmu proza dąży do muzykalności, do malowniczości. Paralelizm biblijny wchodzi w modę, a dostosowywanie formy do treści zaczyna być obowiązkiem.

Za pozytywizmu osiągnął pełny artyzm w prozie Sienkiewicz, za lat symbolizmu Żeromski. Na stylu pierwszego kształcili się wszyscy. Drugi tworzył, jak wyraził się Matuszewski, prawdziwe symfonje stylistyczne, bo też elementy uczuciowe miały u niego zawsze przewagę.

Bibliografia

P. LACOMBE: *Introduction à l'histoire littéraire*. Paris, 1898. (Dzieło, stojące na pograniczu poglądów Taine'a i Hennequina. Ma tę zasługę, że jasno i dowodnie walczy w obronie pierwiastka uczuciowego w twórczości).

ST. KOŁACZKOWSKI: *Stanisław Wyspiański*. Poznań, 1922. (Świetne ujęcie tragizmu u Wyspiańskiego w duchu nowszych pojęć estetyków niemieckich).

G. SÉAILLES: *Essai sur le génie en l'art*. Paris, 1923. (Najlepszy, obok książki Müllera-Freienfelsa, traktat o psychologii twórczości).

M. GUYAU: *L'art au point de vue sociologique*. Paris, 1923. (Nieprześcignione dotąd studjum o sztuce ze stanowiska socjologicznego).

I. MATUSZEWSKI: *Studja o Żeromskim i Wyspiańskim*. Warszawa, b. r. [1921].

A. ALBALAT: *L'art d'écrire*. Paris, b. r. (Doskonały podręcznik stylistyki).

L. KOMARNICKI: *Stylistyka polska*. Warszawa, b. r. [1921]. (Niezrównany podręcznik stylistyki na podstawie psychologicznej).

K. WÓYCICKI: *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa, 1912. (Najlepsza u nas teoria prozy i wiersza polskiego).

J. ŁOŚ: *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*. Warszawa, [1920]. (Główny podręcznik do dziejów form wierszowych w Polsce).

K. WÓYCICKI: *Historja literatury i poetyki*. Warszawa, 1914. (Interesujące omówienie zagadnień, dotyczących historii literatury, badania tekstu, poetyki).

ST. KOŁACZKOWSKI: *Twórczość Jana Kasprowicza*. Kraków, 1924. (Najlepsza dotychczasowa ocena twórczości poety ze stanowiska zawartych w nim estetycznych wartości).

G. LANSON: *L'art de la prose*. Paris, 1908. (Jedyna w swoim rodzaju historia prozy francuskiej znanego historyka, bibliografa i teoretyka badań literackich).

ROZDZIAŁ VII

Krytyka genetyczna — Psychoanaliza w krytyce

Powiedziało się już wiele na temat wpływów i zależności, jakim podlega dzieło. Usiłowano tedy to, co nazwano krytyką genetyczną, usystematyzować. Wiadomo więc, że mamy w niej do czynienia z pracą analityczną, wymagającą niezmiernej ścisłości, posługującą się różnemi środkami, których technika wyrobiła się właściwie niedawno. Wyjaśnienie powstania dzieła należy bowiem niewątpliwie do najtrudniejszych części nauki literatury.

Krytyka posługuje się tu najpierw środkami krytyki zewnętrznej. Sam twórca daje bowiem często wiele wskazówek do objaśnienia dzieła. Poszukując jego źródeł, natrafiamy na źródła żywe i książkowe, na źródła główne i dodatkowe. Są też źródła negatywne, gdy twórca tworzy pod wpływem reakcji na dzieło drugiego twórcy, by przypomnieć stosunek postaci Kordjana do Konrada, Beniowskiego do Pana Tadeusza. Są wreszcie źródła pozytywne, które znamy z badań genetycznych na całym obszarze naszej literatury od Reja do Kasprowieza i poznamy ich z pewnością więcej.

Wszystkie one wchodzą w zakres źródeł świadomych. Albowiem badanie źródeł podświadomych, przez które dokonała się pewna asymilacja wrażeń twórcy

z życiem uczuciowym i zmysłowym innych twórców, choć wchodzi w sferę badań genetycznych, nie może być chyba zaliczone do krytyki zewnętrznej. Źródła rozpoznają się zaś wogóle po znakach zewnętrznych, jak wynurzenia samego twórcy lub jemu współczesnych, albo po znakach wewnętrznych, osiąganych przez rozbiór. I tu nadarza się trudność niezaprzeczona, gdyż można pomieszać źródło z przypadkowym podobieństwem.

Istnieje przecież w literaturze ogromna tradycja, którą rozeznąć należy aż do rzeczy bardzo subtelnych. Nadmiar badań genetycznych nad jakimś pisarzem utrudnia czasem wejście na właściwą drogę. Tu spieszy w pomoc dobra biografia, odkrywająca nam tajniki jego usiłowań. Tu wspiera nas doskonała znajomość pewnych pisarzy, którzy, jak Homer, Ajschylos, Wergiljusz, Dante, Arjost, Moljer, Szekspir, Voltaire, Byron, Walter Scott, Goethe, byli źródłami pomysłów dla wielu.

Ułatwia nam zadanie znajomość podrzędnych pisarzy i czasopism danej epoki, gdyż twórcy pewnej epoki mają wspólną lekturę. Współcześni widzą nawet niekiedy lepiej źródła dzieł od późniejszych. Niejednokrotnie odkrywano źródła żywe tam, gdzie pozornie rozstrzygały źródła książkowe. Twórcy zataili często swe źródła, które odkrywały dopiero ich rękopisy. Nie można też mieszać źródeł z dalekimi podobieństwami, co zdarza się szczególnie w badaniach doby współczesnej. Niekiedy proces twórczy, trwający lata, zmieniał do tego stopnia pomysł, zaczerpnięty ze źródła, że utwór wypada poczytywać ostatecznie za bezwzględnie oryginalny, by przypomnieć stosunek epopei barskiej o Beniowskim do po-

ematu Goethego o Fauście za pośrednictwem niedokończonego, a przepojonego faustyzmem dramatu o Beniowskim.

Bibliografia jest tu niezbędna. Jej lekceważenie pomściło się na wielu, jak również nieznamość daty powstania utworu. Po ustaleniu autorstwa, trudno nie ustalić, wszelkimi środkami zewnętrznymi i wewnętrznymi, daty powstania przynajmniej w przybliżeniu. Geneza musi się tem zająć i jeżeli brak jej świadectw zewnętrznych, przechodzi do analizy treści i formy utworu, do porównania tej treści i tej formy z innymi utworami, jak to bywało z dziełami Kochanowskiego, Słowackiego, Zaleskiego i innych. Niekiedy zawiodło nawet świadectwo twórcy, który albo nie pamiętał, albo nie dbał o ustalenie tak ważnych dat.

O ile chodzi o środki krytyki wewnętrznej, to i wśród nich odgrywają pierwszorzędną rolę rękopisy, o ile oczywiście wykazują różnicę z drukiem. Ułatwiają one bowiem zrozumienie tekstu, jego pierwszych rzutów i odmian w planie, stylu, słownictwie. Im bardziej przedstawiają się one w stanie pierwotnym, tem większego zasobu spostrzeżeń mogą dostarczyć. Idzie o to jedynie, by nie były kopją do druku i nie zawierały tylko daty ukończenia dzieła.

Takiem wydaniem, uwzględniającem w pełni rękopis, jest wydanie „Króla Ducha“ przez Pawlikowskiego. Sam poeta wydał, jak wiadomo, tylko pierwszy rapsod. Wydawca oparł się zatem, z wyjątkiem owego pierwszego rapsodu, którego rękopisu nie ma, na rękopisach. Że zaś Słowacki był twórcą, u którego proces tworzenia dokonywał się niejako pod piórem, więc w rękopisach znalazły się liczne kreślenia, wahania w budowaniu oktawy, kropkowanie. Okazuje się, że

największy poeta pracował nad swym tekstem nie gorzej od Żeromskiego, z czego rodziły się nowe rzuty, nowe redakcje.

Wyróżnił tedy wydawca drobne kreślenia, kreślenia dłuższych ustępów, czyli warjanty, wreszcie zupełnie niezależne odmiany. I zupełnie słusznie nazwał je grafikonami aparatów, rejestrujących procesy duchowe twórcy. Szczególnie odmiany wprowadzają nas w atmosferę tworzenia, w której rozstrzygało jedynie uczucie. Co do warjantów, są one w samym tekście lub na marginesach obok tekstu skreślonego lub nieskreślonego.

Wydawca miał więc zadanie najtrudniejsze ze wszystkich wydawców polskich. Miał do czynienia też z niedbałą interpunkcją, którą trzeba było poprawić, by uwydatniała właściwe znaczenie tekstu i nie przeczyła wymagań rytmiki. A wydawca postawił sobie za zadanie osiągnięcie tekstu pełnego, formalnie jednolitego a treściowo konsekwentnego. Musiał więc zestawić takie teksty i uszanować zarazem wolę autora. Ugrupował tedy odmiany na podstawie przydzielenia ich do poszczególnych rapsodów, bo też zasadniczy plan poematu był jeden we wszystkich tekstach. Samotne odmiany okazały się warjacjami tylko początkowych tematów poszczególnych rapsodów. W ten sposób udostępniło się dzieło, dotąd prawie niedostępne dla badaczy i najtrudniejsze do zrozumienia ze wszystkich dzieł poety.

Wyjaśnienie powstania dzieła wprowadza nas dopiero w sferę właściwego badania dzieła. Wszakże zasługuje ono chyba na to, by opisać jego cechy, dające mu wartość artystyczną, by wreszcie scharakteryzować tkwiące w niem wartości. Wszakże już wiemy, na czym

polegają te wartości myśli twórczej i wyrazu. Wysubtelniona analiza tych wartości wprowadza nas też w genezę dzieła. Ona zmierza bowiem do poznania związku między jego indywidualną strukturą, a wartościami, które urodziły się z tej struktury. Przy tej sposobności wypada zestawić te wartości indywidualne z ogólnymi pojęciami estetycznymi, co sprawia, że krytyk genetyczny musi podwoić się teraz o estetyka. Powstawanie dzieła i materiały na dzieło nie wyjaśnia nam bowiem, czym ono jest ostatecznie, i jakie jest samo w sobie.

I tu metoda zaleca koniecznie dokonywanie badania z punktu widzenia tych wartości, jak indywidualizm, przenikanie, ujęcie, jak wreszcie wyraz i jego harmonia z tem, co nazwano myślą twórczą. Więć, na przykład, w Kasproviczu podniesiono najwyżej jego ujęcie czyli wartości moralne, w nim zawarte. One nadały jednolitość jego dziełu, dla którego artyzm był jedynie środkiem ujawnienia tych wartości. One nadały dziełu charakter religijny, bo w każdym poczynaniu było panteistyczne, prometejskie, etyczne ujęcie wszystkiego. Temu ujęciu odpowiadał wyraz mocny, subtelny, o niezmiernej skali środków technicznych i wyrazowych.

Metoda genetyczna oddaje zresztą metodzie, którą możnaby nazwać estetyczną, wielkie usługi zwłaszcza przy badaniu twórców, będących wybitnymi osobowościami. Ich artyzm uwydatnia się potężnie, ich genjusz twórczy, jak Kochanowskiego, Słowackiego, Wyspiańskiego, odnawia się z okresu do okresu. Jeżeli znamy dziś źródła trenów, hellenizm romantyków, antyk symbolistów, nie to nie ubliża ich oryginalności. Bo wszakże tak intensywna apercepcja pierwiastków greckich przez polskie od czasów renesansu świadczy

jedynie o pochodzeniu naszej literatury. A to pozwoli kombinować obie metody, z których pierwsza może być nazwana filologiczną, a druga estetyczną.

Wszakże nie szkodzi nam, gdy wiemy, że Wyspiański był homerydą dramatycznym, uznawał tragedję grecką z trzema jednościami, a nadto z przeznaczeniem, winą i karą, i przypominał sobie ciągle motywy tragików greckich. Uznając, że jego teatr jest antyczny nie tylko w przedmiocie i treści, ale także w charakterach, czynach, słowach i tendencji, że jest duchem wierny antycznej fatalności, a nawet antycznym ideom o palingenezie i wiecznym powrocie wszechrzeczy, co przejął też od romantyków, że podziela etykę grecką i wprowadza zawsze winę przed karą, uznając to, nie wątpimy przecież, że jest zawsze sobą.

Wskazuje to nie genetyk, ale estetyk, który chce dać poznać dzieło sztuki w pełnem znaczeniu tego słowa, a więc jego wartości, tkwiące w uczuciu. Dlatego określa on najpierw, czem jest tragizm wogóle, i dochodzi do wniosku, że tragicznem zjawiskiem jest nie samo tylko współistnienie dwu wartości przeciwnych, ale współistnienie tych zjawisk o przeciwnych wartościach, polegające na jakimś związku, tkwiącym w naturze rzeczy tak, że z istoty jakiegoś dobra musi wynikać zło, a więc siła, czyhająca na to, by to dobro zniweczyć. Winę tragiczną określa on jako poszczególny i przypadkowy zespół dobra i zła, sprawiający na nas wrażenie tragiczne. Wyspiańskiego uważa za tragika, który buduje tragedję jako obraz, odpowiadający własnemu przeświadczeniu o tragicznej właściwości życia. I postawiwszy swój stosunek do Wyspiańskiego na takim gruncie, wyjaśnia jego utwory, powstałe z tragicznego widzenia świata i z poczucia swego posłannictwa.

Zastanawia się zatem nad losami i postawą moralną bohaterów, rozbiera utwory z punktu widzenia tragizmu, a więc wprost osnute na motywach greckich, na motywach z życia współczesnego, poświęcone zagadnieniom życia polskiego z teraźniejszości i przeszłości. Obejmuje więc to, na czym polega indywidualizm, przenikanie i ujęcie poety. Co więcej, wprowadza nas jakby w nową sferę zagadnień nauki literatury we właściwym słowa pojęciu. Jeżeli genetyk zajmował się genezą dzieł poety i śledził zależności i podobieństwa, to on nie tylko analizuje samo dzieło, czym uzupełnia krytyczne jego badanie w sposób, zasługujący w pełni na miano nauki w charakterze ściśle estetycznym, ale i wchodzi na teren badania psychologicznego.

Wszakże wiadomo, że dzieło literackie jest wytworem psychiki, która nadała mu postać zmysłową. Wszakże wiadomo, że badanie musi uwzględnić szczególnie momenty psychiczne w dziele, co znaczy, że badając treny, rozbierając tragedje romantyczne, badając koncepcję tragizmu u symbolisty, mamy na oku nie tylko dzieło, ale i jego twórcę. Analizując dzieło, prowadzimy poniekąd dalej badanie genetyczne, bo pokazujemy, jak powstał utwór. Nie szukamy wprawdzie wpływów, gdyż badamy sam proces twórczy i jego wyniki, ale szukamy i materiału do utworzenia sobie obrazu osobowości twórczej. Dzieło poetyckie jest więc materiałem do charakterystyki osobowości twórczej.

Geneza służy jako środek do badania zawartości źródeł dzieła, analiza krytyczna jako pomoc do badania psychiki samego twórcy. Analityk nie może bowiem nie potraćać wogóle o życie twórcy, o jego stosunek do życia, o jego przeżycia, które mogą mu

być zresztą wspólne z ogółem. Z jego wywodów wyrasta postać poety, co stwierdza choćby studjum analityka o poezjach Kasprowicza, gdzie ostatnim rozdziałem jest ogólna charakterystyka poety.

Metoda współczesna zaleca nawet inwentaryzowanie materiałów, z jakich składa się dzieło, skoro dobór tych materiałów, przejętych z natury i z życia, wyjawia osobowość twórczą. A więc wyróżnia dane zmysłowe, które mogą być bezpośrednie, pośrednie i fikcyjne i pozwalają określić, do jakiego typu artystów należy twórca; wyróżnia uczucia, które klasyfikuje wedle ich natury, przedmiotu, natężenia, wartości, co dozwala wnikać w duszę osobistą i artystyczną twórcy; wyróżnia idee ze stanowiska ich natury, charakteru, sposobu ich ujawnienia, liczby ich wartości, co zbliża nas do inteligencji twórcy. Teraz można przystąpić do określenia umysłowości artysty i podać formułę tej umysłowości.

Nie można wątpić, że Hennequin wskazał tu drogę, gdyż on pierwszy zauważył, że tak zwana estopsychologia nie ma na celu rozbioru dzieła sztuki samego w sobie, ale poszukuje owych nici niewidzialnych, które łączą pewne właściwości dzieła sztuki z pewnymi właściwościami psychicznymi i społecznymi, które rzucają też światło na pewne dusze ludzkie. Estetykę, psychologię i socjologię wiązał Hennequin z krytyką naukową, a ich metody stosował w badaniu dzieł. Wniosek użytkował zaś dla biografii twórców.

Jeżeli można badać dzieło ze względu na jego genezę, wartości, psychologię twórcy, można też brać je za punkt wyjścia. Stanowi to sferę tak zwanej krytyki wpływów. Każda epoka literatury wskazuje bowiem na potężne znaczenie źródła książkowego. Tak było

za renesansu, gdzie książka rozstrzygała o życiu, za romantyków, którzy niesłychanie lubili książki i z literackiej tradycji wydobywali siły duchowe i nowe formy, za symbolistów, których przeżycia były bardziej książkowe niż rzeczywiste. Przeszłość literacka była zawsze czynnikiem literackiego odnowienia, co widać we wpływie Słowackiego na Młodą Polskę.

Okazało się, że nawet Mickiewicz jest związany z pseudoklasycyzmem i preromantyzmem. Najłatwiej jest oczywiście uchwycić zależności ideowe, co znać już w etyce horacjańskiej renesansu. Wolterjanizm ma wprost ogromną sferę oddziaływania w wieku oświecenia, jak znów byronizm za romantyzmu. Zależność techniczna uwydatnia się za pseudoklasycyzmu, a nie zanika za romantyzmu, jak dowodzi walterseotyzm. Romantycy, szukając oparcia o przeszłość, potępił nie tylko teraźniejszość sofistów, ekonomistów i matematyków, ale przenosili żywce motywy i technikę walterseotową do poezji i romansu.

Szukano życia u Szekspira, Cervantesa, Dantego, by zrazu objawiać dążności raczej uniwersalistyczne, a potem zejść na tory tradycji i narodowości. Z wpływami technicznymi łączyły się stylistyczne, co widać jaskrawo choćby w calderonizmie Słowackiego. Krytyka genetyczna oświeciła tu drogę, torując miejsce estetycznej. Wskazała bowiem, że zależność literatur od siebie wzrosła niezmiernie, a zagadnienia psychologiczne, poglądy na życie, środki artystyczne rozpowszechniły się wszędzie. Nie szkodziło to wcale oryginalnej myśli twórczej, której korzenie tkwią w podświadomości, gdy świadomość przejmuje wpływy z zewnątrz. Wszakże genialność objawia się właśnie w sposobie reakcji na oba wpływy.

Co znaczy, na przykład, że w epopei litewskiej Mickiewicza są, jak na wzorze Walterscotowym, trzy wątki romansowe, że ich stosunek jest podobny, że podobieństwo kompozycyjne istnieje, że nie brak utajonej a kierującej postaci, że tu i tam jest spowiedź i wiele innych efektów podobnych, że ruchy, gesty, mimika doznały szerokiego uwzględnienia? Zasadniczy ton, reakcja psychologiczna były przecież odmienne. I to właśnie odsunęło poemat od wzoru, bo jego indywidualizm tonu, przeniknięcie dawnej tradycji polskiej, ujęcie całości, wreszcie wyraz poetycki przewyższyły siłą wzór w sposób nadzwyczajny.

I słusznie zauważono, że narody przebywają te same fazy. Poczęto też badać literatury z tego stanowiska jeszcze za oświecenia, wnikając w mitologję, filozofję, artyzm poszczególnych narodów. Niegdyś Villemain i Ampère, Chasles i Duquesnel, potem Brandes, Hennequin, Teste, spopularyzowali ten kierunek badań. Utwierdziło to tylko świadomość odrębności każdego narodu, którą pierwszy zrozumiał romantyzm, głosząc hasło, że literatura jest wyrazem społeczeństwa. Wnikano też coraz głębiej w każdą, w czym był pomocny rozwój nauk przyrodniczych, gdzie moment porównawczy miał wielkie znaczenie.

Tajinizm szedł tu w pomoc, by ułatwić drogę Brandesowi i Posnettowi, który stworzył teorię o postępowych stadjach ewolucji ludzkich skupień. Uzależnił Posnett sztukę od zmian społecznych, wnikając w etniczną złożoność narodów i różnaitość pokrewieństw, między nimi zachodzących. Guyau, dziś Croce podniecili zainteresowanie dla tych badań. Metoda filologiczna, która poszukuje ewolucji pewnych tematów w różnych epokach, metoda historyczna, co śledzi roz-

wój różnych prądów, przebiegających przez różne grupy narodowe, metoda ewolucyjna, której pewne powodzenie ustalił Brunetière, usiłowały wszczepić w badaczy przekonanie, że literatury stanowią jedność i podlegają wspólnej ewolucji.

Potwierdzały tę tezę studia nad folklorem, mitami, wierzeniami religijnymi. Selekcja twórców i selekcja literatur, do których chciano ograniczyć zrazu te badania, nie utrzymała się. Uwzględniono nie tylko ewolucję rodzajów literackich, ale i prądów umysłowych, moralnych, formalnych. Uwzględniono nieustanną zmienność nawet form językowych przy jednoczesnem podobieństwie, a nawet wspólności tych czynników, które uważało się za odrębne. Jeżeli doniedawna uwzględniano wpływy wielkich twórców, jak Szekspir, Schiller, Byron, teraz zajęto się i mniejszymi, jak Osjan, Gessner, Delille. Wytwarzali oni ruch ideowy, uczuciowy, formalny, który załamywał się inaczej w każdym z naśladowców.

Te badania uprzystępnily też zrozumienie momentów przejściowych w dziejach literatur, które dawniej odcinały się od siebie zbyt ostro. Te badania wydatniły fałszywe zrozumienie wielu pisarzy o dużym wpływie na współczesność i pokazały, jak często rozstrzygała tu legenda. Oprócz powierzchwni wpływu, starano się zbadać i treść wpływu. W ten sposób zbliżono się do prawdy, idąc ciągle naprzód drogami krytyki genetycznej w odniesieniu do jednostek i grup twórczych.

Bo i wpływy są, jak źródła, wpływami żywymi lub książkowymi, choć nie rysują się tak wyraźnie, jak źródła. Literatura porównawcza jest właśnie krytyką wpływów i stanowi jakby historję prądów międzyna-

rodowych. A te prądy idą od wielkich pisarzy i od środowisk literackich, by udzielać się bezpośrednio, jak za dni renesansu lub baroku, pośrednio, jak zwłaszcza za lat tak zwanego preromantyzmu. Przez nie i dzięki nim wyzwalają się indywidualności, by przyswajać sobie to, co im potrzebne i zgodne z ich naturą. Czy nie widać tego, na przykład, za dni rousseauizmu w Polsce, kiedy polskie środowisko polityczne jest plastyczne tylko do pewnego stopnia? Są fazy wpływów, są ich cofania się i powroty. Bo literatura ulega tym samym prawom, co życie.

Tu już wchodzimy poniekąd znów w sferę zagadnień socjologicznych, bo rozwój literatury zależy od ewolucyj społecznych i bywa ich przyczyną lub wynikiem. Badając wpływy literackie, trudno nie potrafić o zagadnienia społeczne, nie zagłębić się w psychologję duszy zbiorowej. Tak krytyka genetyczna uzupełnia się psychologiczną, która dotyczy jednostek i grup społecznych, idących za pewnym prądem literackim. W taki więc sposób buduje się nauka literatury, nie zaś w sposób, określony przez tainizm. Mamy bowiem do czynienia w literaturze ze zbyt wielką ilością faktów. Naprzód powzięte opinie w jej badaniu mogą znaczyć mało.

Krytyka genetyczna, psychologiczna, estetyczna idą więc w parze z historyczną i socjologiczną. Jej przykładem są studia Cazamiana, który i w dziedzinie syntezy stworzył rzecz niepospolitą. To wszystko stanowi naukę literatury. Wymaga ta nauka literackiej wiedzy, wymaga i znajomości życia, bo prawdziwe dzieło sztuki, mimo wszelkich zależności i wpływów, opiera się przedewszystkiem o życie. Jeżeli poezja

jest wyrazem życia, to dlatego, że w życiu są siły, działające za pośrednictwem wyobraźni.

Zgodnie z temi siłami, kształtuje się życie na podstawie nowych praw. Ma to życie swą jasność i moc, zmysłowość i obrazowość. Nie można twórców oceniać wedle zwykłej miary. Ich reminiscencje ulegają metamorfozie, ich reprodukcja jest produkcją. Powstają nowe skojarzenia, rodzi się cały świat obrazów, bo wyobrażenia wnikła w każdy wątek, a marzenie stało się rzeczywistością. Ten drugi świat jest inny od doświadczonej rzeczywistości, gdyż jego fakty rozwinęły się wedle prawa stosunku do życia samego twórcy.

Już więc Dilthey zaznaczył, że stosunku do życia twórców nie da się ująć w filisterskie formuły. On brał za wzór Goethego; u nas bierze się za wzór wielkich romantyków, także i symbolistów. Znaczy to, że dziś bierze się za punkt wyjścia głównie dzieło i twórcę i usiłuje odgadnąć jego cele artystyczne i ich realizację. Przeżywa się dzieło, by mieć pojęcie o typie autora i jego stosunku do życia. Twórca, który wyraża się zapomocą odpowiednich środków, przypomina tutaj filozofów, których kierunki wiążą z odpowiedniami prądami literackimi, jak pseudoklasycyzm z racjonalizmem, romantyzm z idealizmem, pozytywizm z materjalizmem, impresjonizm z fenomenalizmem.

W związku z krytyką genetyczną, obejmującą też psychologję twórcy, pozostaje metoda tak zwanej psychoanalizy. Powstała ona przy badaniu histeryków, którzy w chwili zamroczeń snuli stale się powtarzające poetyczne fantazje. Były to reminiscencje doznań, albo symbole tych doznań. Tłumiła je świadomość, stanowiąc niby opór, co podtrzymywał stan patologiczny. Należało więc uświadomić to choremu,

względnie skierować je na cel wyższy, czyli — uwznioślić. I oto niejako w miejsce zapomnianego doznania wytwarza się jakby myśl zastępcza, jakby grupa lub zespół związanych ze sobą pierwiastków wyobrażeń.

Porównano je z marzeniami sennymi, w których również ujawniają się rzeczy, tkwiące w podświadomości. Wiele tu waży płciowość, zwrócona nawewnątrz i nazewnątrz. Występują w niej spaczenia różnego rodzaju, powraca niby przeciągające się dziecięstwo życia płciowego. To jest, zdaniem Freuda, kompleks każdej neurozy, kiedy to twórca, w ucieczce od niezadowolającej rzeczywistości, zwraca się do wcześniejszych faz życia płciowego w czasie i w formie. Jeżeli takie poróżnione z rzeczywistością osoby cechuje talent twórczy, wtedy tworzą one rzeczy, przywracające niby ich stosunek do rzeczywistości.

Wiadomo zresztą, że reminiscencje grają dużą rolę w tworzeniu, że twórcy okazują skłonność do pewnych doznań. Człowiek dojrzały stwarza pewne fantazje zastępcze, w których tają się pierwiastki życia dziecięcego. Zwłaszcza symbolika rozwija tu bogaty zasób środków, kryjących utajone głęboko skłonności. Cała twórczość staje się wyzwoleniem tajnych skłonności i jakby autoanalizą, w której uwznioślają się ludzkie popędy, ujawniają się stłumienia, co widać w tak zwanym zespole Edypa i narcyzmie czyli ukochaniu własnego ciała.

Psychoanaliza ujawnia szczególnie znaczenie przeżyć dziecięcych dla późniejszej twórczości. Poemat szwajcarski Słowackiego, miałby być właśnie ilustracją tych przeżyć. Jeżeli bowiem poemat nie jest odzwierciedleniem rzeczywistości, to jest, wedle psycho-

analizy, kontynuowaną historją, snutą przez całe lata i powtarzaną ciągle. Sam twórca był tu bohaterem romansu i zdobywał to, czego mu nie dało życie rzeczywiste. Kochanek zachowywał się więc biernie, jakgdyby miał coś z tak zwanego infantyizmu.

Sama historia przybierała formy mitu o Endymionie, którego bogini Selene pieściła uśpionego. Jest to więc jakby stosunek dziecka do matki, a więc symbol właściwości duchowych tego, który tęsknił zawsze za takim stosunkiem. A nawet Śniadecka, nazwana dziecka kochanką, była starsza od niego. Infantyizm u poetów jest zaś częstym zjawiskiem, a istota historii szwajcarskiej tkwiłaby właśnie w doznaniach wczesnego dzieciństwa.

Również w poemacie o Anhellim nie brak momentu, mającego świadczyć o czemś podobnem. Oto Ellenai umiera przy słowach z litanji „róžo złota“, które tam brzmią zresztą nieco inaczej. Róża upada na piersi umarłej. Róża, lilja są symbolami pewnych pierwiastków duchowych, może przeciwstawnych sobie stanów ducha heljonizmu i anhellizmu. Działają tu jakieś zespoły, które psychoanalitik nazywa ojcowskim i matczynym, czyli tak zwanym zespołem Edypa. I znów ma to być infantylistyczne nastawienie w zakresie miłosnym.

W sferze podświadomego obraz róży zlewa się z obrazem matki. Taką różę widzi i Popiel w przededniu żywota, gdzie postać matki kryje się poza symbolami, z trudem rozwiązywanymi. Psychologja stwierdza więc w tem, co jest niby przypadkowe, jakiś determinizm utajony, skoro postać matki, którą poeta kochał nadewszystko, jest we wszystkich obrazach, nie mających pozornie nic z nią wspólnego.

Ribot stwierdził wogóle dwa fakty, z których jeden nazwał zgęszczeniem, a drugi przeniesieniem. W pierwszym przypadku wyobrażenie, któremu towarzyszył ten sam stan uczuciowy, wiąże się najściślej mimo swej odmienności, gdy w drugim uczucie, zamiast skupiać około siebie różne obrazy, rozprasza się samo na rozmaitych skojarzonych dowolnie obrazach. Dokonywa się to głównie w podświadomości czyli w marzeniu; pojawia się to jako reguła w śnie zwłaszcza, gdzie się kombinują różne sprawy, na które regowaliśmy w sposób podobny.

Żywioł drugorzędny staje się więc głównym, jak choćby w owym klasycznym wypadku, gdzie chory miesza atakującego go niegdyś psa z lekarzem w żółtej marynarce i roi, że napadł go żółty pies. Coś podobnego zachodzi i w marzeniu, o które opiera się twórczość. A w niej największą rolę odgrywa symbol, jako forma wszelkiej działalności wyobraźni, prawa zaś marzenia stosują się do niej najlepiej. Wszelkie obliczenia są nader dalekie od genezy dzieła sztuki, które rodzi się tylko w marzeniu.

I oto Verhaeren, jako najwybitniejszy poeta symbolizmu, okazuje w swej twórczości wyraźne zgęszczenie teraźniejszości i przeszłości. Przyjęto tu termin ekstrawersji, by oznaczyć dążenie do zewnętrznej rzeczywistości i akcji, oraz introwersji, by wyrazić dążność do życia wewnętrznego i marzenia. Każde z nich pociąga za sobą pewne fakty psychologiczne. Dążność introwersyjna jest związana z matką, ekstrawersyjna z ojcem. Verhaeren miałby być, aż do przełomu, introwersyjnym, a miłość regresyjna dla matki łączyłaby się u niego z kultem N. P. Marji. Słowacki, aż do przełomu w towianizmie, łączy z pojęciem matki bier-

ność, beznadziejność, tęsknotę, egotyzm. Potem następuje u niego ekstrawersja, trwająca aż do końca.

Zanika infantylizm, rozwija się walka z narcyzmem, potężnieje ascetyzm, żądny cierpienia i nie wykluczający czynu. Wtedy to właśnie wystąpiło i przeciwieństwo poglądu poety z matką, które znalazło też odzwierciedlenie w stosunku Pychy do Wodana i Ziemowita. Nowoczesny poeta ukochał innych, skoro, jak później Verhaeren, nawrócił się nie tylko do Boga, ale i do ludzi. Ale są i regresje do dawnego stanu, by przypomnieć stosunek Mieczysława do Dobrawny. Wrażenia dzieciństwa są tu uwzniośnione bezwzględnie. Dzieło Słowackiego i Verhaerena wyszło zaś z marzenia, skoro już pierwszy z nich określał je jako świat nie realny,

Lecz nikły świat, jak ze snu sen.

Bibliografia

J. SŁOWACKI: *Król Duch*. Wydanie J. G. Pawlikowskiego, zupełne, komentowane. T. I: Teksty. T. II: Komentarz. Lwów, 1925.

A. RAMON ET P. VOIVENEL: *Le génie littéraire*. Paris, 1912. (Interesujące uzupełnienie poglądów Séailles'a).

F. BALDENSPERGER: *Le mot et la chose*. *Revue de littérature comparée*, I année, 1921, str. 24. (Rzut oka na rozwój badań porównawczych nad literaturą znanego badacza i socjologa).

W. DILTHEY: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Berlin und Leipzig, 1919. (Jedno z najgłębszych dzieł z zakresu stosunku dzieła do przeżyć wewnętrznych).

S. BAILEY: Uwagi psychologiczne o genezie poematu Słowackiego „W Szwajcarji“. *Przegląd Filozoficzny*, 1921, str. 115—135. (Pierwsza próba zastosowania do Słowackiego metody psychoanalitycznej).

M. ALBIŃSKI: Stan badań psychoanalitycznych w zakresie twórczości literackiej. *Przegląd Humanistyczny*, 1923, zeszyt I—II,

str. 14. (Pierwsze zestawienie prac nad psychoanalizą w literaturze zachodniej).

S. BAILEY: Psychoanaliza jednej pomyłki Słowackiego. Pamiętnik Literacki, 1924 25, str. 136—154. (Nowe uwagi o twórczości Słowackiego ze stanowiska psychoanalizy).

Z. FREUD: O psychoanalizie. Lwów, 1911.

L. CHARLES BAUDOUIN: Le symbole chez Verhaeren. Gênéve, 1924. (Wyczerpująca ocena twórczości belgijskiego symbolisty ze stanowiska psychoanalizy).

E. HENNEQUIN: Zarys krytyki naukowej. Warszawa, 1892.

ROZDZIAŁ VIII

Stylistyka dawna i nowa — Objąśnianie tekstu

Mając z kolei mówić o objaśnianiu tekstu, nie można nie potrącić o stylistykę. Wiadomo, że uległa ona odmianie pod wpływem lingwistów, którzy z natury rzeczy musieli badać także system językowy określonych jednostek. Lingwiści uważali niegdyś stylistykę za studjum historyków literatury i za naukę ściśle normatywną. Historycy literatury odnosili się do stylistyki raczej obojętnie, by doczekać się ze strony pierwszych właściwej oceny jej znaczenia, zaczem poszło zrzucenie z niej piętna normatywności.

Oddziałali tu silnie Croce, Mayer, Bally. Zdaniem lingwistów, stylistyka jest działem lingwistyki, jak fonetyka lub morfologja. Stanowi zatem naukę o środkach uczuciowej ekspresji w przeciwstawieniu do gramatyki, która zajmuje się stosunkiem języka do elementów poznawczych. Stylistyka, jako nauka niegdyś normatywna, podawała doniedawna zbiór przepisów gramatycznych i stylistycznych łącznie z nauką o wierszu i prozie. Stylistyka naukowa nie może zaś nie brać pod uwagę faktu, że badacz ma na oku jedynie styl indywidualny czyli jednostkowy sposób ekspresji.

Jako taka, łączy się ona z nauką literatury. Zrozumiano, szczególnie dzięki Crocemu, który lingwistą nie był i nie jest, że nie można też ograniczać stylu

do dziedziny piękna literackiego. Wchodzą tu bowiem w grę i elementy językowe osobowości twórczej. Zrozumiano, że jest wogóle styl językowy danej jednostki, co oznacza sumę wszystkich cech indywidualnego systemu językowego oraz ich ustosunkowania do siebie. Taka suma obejmuje i formy dźwiękowe. Każdy twórca ma bowiem pewne właściwości językowe, bliskie poniekąd językowi epoki.

Istnieje styl językowy jednostek, epok, nawet rodzajów literackich. Stylistyka wyróżnia te style, ale bada szczegółowo i styl indywidualny. Styl jest bowiem czymś żywym, jak twórczość. Nie badamy żargonów, gwar, wreszcie języka pewnych epok dla nich samych. Badamy język twórcy w związku z realnem podłożem życia, które go wywołało, a więc język jednostkowy na tle języka zbiorowego. Jak nauka literatury wogóle, tak i stylistyka, zgodnie ze swym historycznym charakterem, posługuje się metodą indywidualizującą.

Nie będąc nauką przyrodniczą, nie może stylistyka naukowa wybierać tylko tego, co nadaje się do uogólnienia. Ona ma na uwadze to, co, dzięki jednostce twórczej, stało się wartością kulturalną. Jeżeli lingwistyka bada cechy jednorodne, stylistyka szuka związków jednostkowych i układu cech różnorodnych. Przez poznanie tego, co jest powszechne, dochodzi się do uznania tego, co jednostkowe i odmienne. Oczywiście pewni twórcy przedstawiają różne typy stylu. Ich psychologja rozstrzyga o typie.

A stylistyka, odstępując od szkolnej normatywności, wyjaśnia przyczynowo indywidualne zjawiska warunkami fizjologicznymi, psychologicznymi, historycznymi, socjologicznymi. Jeżeli stylistyka normatywna obserwuje jedy-

nie cechy piękna językowego, naukowa wydobywa cechy swoiste, choć normatywna uzupełnia różnicową. Tak samo postępuje i historia literatury, gdy z jednej strony stosuje metodę indywidualizującą, a z drugiej opiera się o metodę generalizującą. W praktyce kierunek normatywny i różnicowy łączyły się z sobą w nowszego typu stylistykach nader często.

Należało bowiem tępić uporczywe trzymanie się stylistyki normatywnej tam, gdzie chodziło o swoistość cech jednostkowych, szczególnie przy badaniu pisarzy poromantycznych, którzy nie ulegali przepisom stylistyki klasycznej i pseudoklasycznej. Należało szukać w faktach ekspresji różnych kombinacji psychologicznych, a więc czynników intelektualnych i uczuciowych w ich stosunku i proporcji do siebie. Należało badać fakty ekspresji w języku z punktu widzenia ich zawartości uczuciowej.

Stylistyka naukowa nie ma być odtąd wcale jakąś sztuką pisania, ale nauką o stylu autorów. Wykluczono z niej punkty widzenia językowej poprawności lub stylowej estetyczności. Odsunięto sąd estetyczny i wartościowanie estetyczne. To, co odbiegło od normy językowej lub stylistycznej, poczytano dopiero za styl osobisty i oparto go o różnice dźwiękowe, słownikowe, składniowe i inne. W badaniach stylistycznych szukano już zresztą bardzo wcześnie kryteriów przedmiotowych, jak dowodzi tak zwana stylo-metrja.

Wyłoniła się ona przy badaniu przez Lutosławskiego chronologii dzieł Platona. Chodziło mianowicie o jej ustalenie ze względu na konieczność wykreślenia linii rozwojowej jego filozofji. Opierając się w części o stosowaną już metodę szkocką i niemiecką, stworzył

Lutosławski nową, która pod nazwą polskiej wyróżniła tak zwany stylem, czyli zwrot niekoniecznie potrzebny do wyrażenia myśli, dalej pokrewieństwo stylistyczne dwóch tekstów, które zależy od liczby i znaczenia stylemów, wreszcie miarę pokrewieństwa stylistycznego, które liczy się z różną wagą stylemów.

Wyprowadził to prawo stylometrii z tego, że z dwu próbek tekstów tej samej długości, porównanych z trzecim pod względem stylistycznym, ten, który przedstawia stanowczo większe pokrewieństwo stylistyczne z przedmiotem porównania, będzie mu bliższy datą powstania, byle tylko dostateczna liczba stylemów była zbadana i włączona do obliczenia pokrewieństw. Liczba stylemów musi być wyższa nad kilkaset, jeżeli ma się osiągnąć stałość równoważników stylistycznych w taki sposób, by próbki tekstów tej samej długości zawierały ich tę samą ilość, jeżeli należą do tej samej epoki. Na pięćset stylemów, zauważonych w sześciu ostatnich dialogach platońskich, znajduje się prawie tę samą liczbę w próbkach tekstów, uznanych dawno za współczesne Rzeczypospolitej i Fajdrosowi.

Stylometrię zastosował w badaniach nad Słowackim Władysław Œwik. Stwierdziwszy, że słownictwo i styl są w ścisłym stosunku z twórczością, zauważył on, że w znanych dziełach poety zjawiają się kolejno pewne słowa, by potem pojawiać się coraz częściej. Ewolucja słownictwa, znaczeń, składni, jest u poety wyraźna. Dzieła późniejsze mają wyrazy, których brak wcześniejszym, i odwrotnie. Zapomocą pewnych końcówek słowotwórczych tworzył poeta nowe wyrazy. Czuł też, szczególnie później, ochotę do tworzenia rzeczowników słownych. Prawo obywatelstwa szczegól-

nie w ostatnich dziełach zyskały wyrazy słowiańskie, jak i nowotwory, powstałe zapomocą przedrostków. Niektórych wyrazów używał poeta czas dłuższy w jednym znaczeniu, potem nadawał im inne.

Taką ewolucję przechodzą u niego nawet dźwięki, spotykane w naturze. Pewne wyrazy uduchowiają się dopiero w epoce mistycyzmu. Poeta lubił skróty. Więc celownik zastępuje u niego określenie przyimkowe; dopełniacz jest tam, gdzie kładziemy zwykle biernik. Czasownik „być” jest zwykle w połączeniu z celownikiem i z narzędnikiem. Podobną składnię ma i czasownik „mieć”. Na wielką skalę uprawiał poeta słowotwórstwo. Lubił archaizować i odświeżać swój język, czego liczne przykłady okazuje każde dzieło. To zaś pozwala ustalić ich chronologję.

A więc stylometria wchodzi głębocho w różnice języka. Czyż nie uwarunkowuje ich bowiem indywidualność twórcy, mająca pewne językowe dyspozycje? Tak pojęta stylistyka wyjaśnia styl fizjologją, psychologją, otoczeniem społecznem. Idzie ona w pomoc estetycznemu wartościowaniu i może stwierdzić ewolucję języka indywidualnego. Związek czynności językowej z podłożem psychicznem jest bowiem stały w reagowaniu uczuciowem, w postawie umysłowej, w pobudkach woli.

Do dziedziny stylu należy zdanie, jego grupy i równoważniki, uszeregowanie zdań w pewnem następstwie, słowotwórstwo, przelewające w dawną formę nową treść, albo dające nowe połączenia i ukształtowania elementów słownych i zwrotów stylowych. Uczucie i intelekt działają tu w pewnej proporcji. Stylistyka jest tedy jakby nauką pośrednią między psychologją a lingwistyką, bo bada fakty językowe w ich treści uczucio-

wej, choć ta treść ma w sobie i inne elementy. Wynika stąd konieczność podziału środków wyrazowych, określenia cech uczuciowych tych środków, wkońcu sposobów ich wytworzenia, stosunków między nimi i wogóle całego systemu wyrazowego.

Osobowość twórcza czyni z języka użytek świadomy w celu estetycznym. Jak tedy rozgranicza się środki wyrazowe? Dużą rolę ma tu instynkt etymologiczny, który łączy z sobą słowa zewnętrznie albo daje im pewne znaczenie. Chodzi tu o to, by tworzyć nie istniejące znaczenia. Instynkt analogiczny, będący krańcowym objawem etymologicznego, stwarza formy, chwytając stosunki między słowem a myślą, między słowem a uczuciem, bo nie gardzi nawet grą słów.

Lingwistyka studjuje początek tych objawów, gdy stylistyka dąży do pokazania tego, co dzieje się w mózgu i sercu twórcy, wypowiadającego swą myśl lub uczucie. Ona nie jest, jak jeszcze za czasów Chmielowskiego, sztuką pisania, ale obserwacji. Im więcej bowiem styl na nas działa, tem mniej jest w nim żywiołu normalnego. Język żyje bowiem i rozwija się zwłaszcza w twórcach. Każdy wyraz ma swe znaczenie realne, które łączy obraz wyrazu z obrazem przedmiotu, dając mu określone znaczenie. Jest w tym wyrazie obraz dźwiękowy i obraz przedmiotu, co w pierwszym razie nazywa się wyobrażeniem językowym, a w drugim pozajęzykowym czyli znaczeniem realnem. Jest między obrazami, jak i między wyrazami, styczność zewnętrzna i wewnętrzna, czyli styczność na podstawie podobieństwa cech, jak np. w wyrazach onomatopiecznych.

Człowiek myślący wypełnia każdy wyraz określonym znaczeniem, które opiera język o naturalną pod-

stawę psychiczną. Każdy z dwóch składników, wyobrażenie językowe i pozajęzykowe, wchodzi w boczne skojarzenie z innymi wyobrażeniami językowymi i pozajęzykowymi. To nowe znaczenie wyrazów nazywa się jego znaczeniem etymologicznym i podnieca wyobraźnię, gdyż poddaje nam barwy i kształty, jak choćby powiązanie wyrazu „niebieski“ z wyrazem „niebo“. Jeżeli zaś w boczne skojarzenie wejdzie składnik pozajęzykowy wyrazu z innymi wyrażeniami pozajęzykowymi, wtedy wyraz zyskuje znaczenie przenośne, jak na przykład, „serce“ w znaczeniu fizycznym i moralnym.

W takim wypadku obrazy zmysłowe, zawarte w realnej treści wyrazów, tracą swe samodzielne stanowisko w mowie codziennej i w poezji. Moment emocjonalny przeważa nad intelektualnym, używanie wyrazu w znaczeniu przenośnym sprawia, że staje się ono wieloznacznikiem, jak „żóraw-ptak“ i „żóraw-studnia“. Wyrazy mają też znaczenie ogólne i jednostkowe, konkretne i oderwane, choć tam i tu może nastąpić wymiana. Wyrazy o znaczeniu konkretnym są znakami wyobrażeń przedmiotowych i noszą nazwę rzeczowników. Inne części mają znaczenie oderwane i wskazują na pojęcie cech. Spójniki i przyimki są wyrazami formalnymi, a wykrzykniki i partykuły emocjonalnymi.

Całością myślową jest tylko zdanie. W nim, jak w wyrazie, jest element dźwiękowo-językowy i treść pozajęzykowa. Jako wynik analizy, jest ono formą dla treści uświadomionej pozajęzykowo i stanowi wynik pracy, skoro najpierw powstaje niewyraźny obraz zbiorowy, a potem rozkłada się go na poszczególne człony i wyodrębnia w nim wyobrażenia przedmiotu i pojęcie cech. Członkowanie zespołu wyobrażeniowego za-

leży od temperamentu, od sprawności kojarzeniowej, od przewagi pierwiastka uczuciowego.

Gdy poszukujemy cech intelektualnych lub uczuciowych w wyrazach, tworzymy właściwie studjum synonimiki. Myśl waha się między pojęciem a uczuciem, więc twór słowny należy do obu. Powstaje z tego system wyrazowy, który stylistyka usiłuje rozwikłać. Bo nawet antyteza jest wyrazem tej dążności naszego umysłu. Rycerz, żołnierz, wojownik, żołdak, wojak, wiarus są synonimami, ilustrującymi wygląd zewnętrzny i wewnętrzny. Posiadają też różną wartość uczuciową. Natężenie uczuciowe wyraża się w rzeczownikach powiększających i zmniejszających. Różnice jakościowe występują stale i mogą być rzeczowe, jak w słowach: „wysoki“, „ciemny“, „gruby“, i uczuciowe, jak w wyrazach: „piękny“, „miły“, „wstrętny“. Mogą dodawać nowe rysy uczuciowe, rzucać określenia sprzeczne z określonym rzeczownikiem, oznaczać stałą cechę przedmiotu.

Wartość estetyczna środków wyrazowych pozwala stylistyce rozwinąć lepiej swe spostrzeżenia. Czy jednak język ogólny jest estetyczny w swej treści i funkcji? Nie. Dopiero język obrazowy, odbiegając od ogólnego i służąc do urzeczywistnienia różnych form myśli i uczucia, zbliża się do estetyczności. Wynika z natchnienia i stanowi przeróbkę języka ogólnego. Czy nie tak jest z metaforą, która zawdzięcza swe powstanie chęci użytkownictwa rzeczy martwych? A odnosi się to także do synekdochy czyli ogarnienia i metonimji czyli zamienni.

Język ogólny nie jest ani literacki, ani naukowy. Służy potrzebom jednostkowym i społecznym. Ale już tam nie brak i zacięcia literackiego. Prawdziwy język literacki ma na celu efekt. Pod tym względem przypo-

mina poniekąd naukowy, bo jednemu i drugiemu chodzi o pewien rodzaj przedmiotowości. Ale język literacki jest wynikiem instynktu estetycznego i zmienia język ogólny w bardziej osobisty. Zastępuje zatem ogólny, gdyż przetwarza rzeczywistość, i odróżnia się od stylu ogólnego, gdyż słowa zmieniają znaczenie, ulega zmianie stosunek słów do siebie, inaczej przedstawiają się stosunki składniowe.

Twórczość na tem polu rozwija się u pisarzy na tle rozwiniętego już języka literackiego, który stanowi jakby sumę stylów indywidualnych. Czy Mickiewicz, jako autor poematu o Grażynie, nie wypowiada się nieco ogólnikowo i uroczyście, jakby chciał pokazać, że umie przemawiać również gwarą pseudoklasyków, a nawet lepiej od Koźmiana lub Osińskiego? Pisząc epopeję o szlacheckiej przeszłości, przejął się on nie tylko duchem jej wyobrażeń, ale i językiem. Wtedy chciał być niby pseudoklasykiem, który nie gardził długiemi porównaniami, dążył do proporcji i symetrii w przemowach, posługiwał się zimnemi figurami alegorycznemi i często pseudoklasyczną peryfrazą.

Język naukowy stwarza wyrazy raczej o charakterze intelektualnym, literacki zaś dba o zwroty, obce dotąd słownictwu i zdolne wypowiedzieć uczucie. Zwraca się nieraz do przeszłości, co nazywamy archaizowaniem i widzimy u romantyków, a także współcześnie. Czerpie z języka ludowego i ogólnego i jest jakby wzmocnionem odbiciem tamtych. Oddalenie między językiem ogólnym a literackim zmniejsza się w miarę rozwoju kultury.

Łączy się tedy stylistyka z nauką literatury, gdyż opiera na podstawie psychologicznej charakterystyczne cechy literackich wyrażen i ich rozwój w grupach i jed-

nostkach twórczych. Ujmuje okazy stylu w ich istocie, a cel praktyczny stawia na uboczu. Interesuje ją nawet historia jednego słowa. Styl nie pokrywa się zresztą ściśle, jak już wiadomo, z formą. Ma swój porządek, który sprawia jednolitość wrażenia. Można go zatem nazwać sumą jednolicie uporządkowanych środków wyrażenia w dziele, przez które ujawnia on myśl twórczą.

Nie można mieszać go z techniką, bo płynie on z wewnątrz, a technika jest czymś zewnętrznym i znanym u wirtuozów bez indywidualnego stylu. Treść i forma wypowiadają się w stylu najpełniej. Estetyka stylu opiera się o wyrażenia, mocno uczuciem napojone, czyli o tak zwane estetyczne formy apercepcyjne.

I ta estetyka zmienia się u każdego twórcy. Inaczej przedstawia się ona, na przykład u Krasińskiego, w przedmesjanicznych utworach, inaczej w mesjanicznych. Wpływała na to kultura filozoficzna poety myśli. Stąd pochodziły przedrostki, dodawane do wyrazów. Lubowanie się w przestawnym ich szyku zjawia się u niego stale. Lubi on też archaiczną końcówkę *g* w narzędniku liczby mnogiej, jednozgłoskowy wyraz na końcu zdania, końcówkę rzeczową w mianowniku lub bierniku męskich osobowych rzeczowników liczby mnogiej, orzeczenie na końcu zdania. Koturnowy jego język nabierał coraz większej monumentalności i abstrakcji.

Co się tyczy wogóle stylu, to jego zalety może mieć i dzieło naukowe. Gdzie rolę gra uczucie, tam jest i poezja. Przesada uczucia, a brak intelektu, wytwarza retorykę. Wyobraźnia pisarza ma też możliwości, nieznane plastykom. Najwyżej przecież stoi muzyka, gdyż nie jest ona w związku z rzeczywistością. Dlatego po-

ezja nie nadaża za muzyką. Istotne elementy muzycznej melodji nie istnieją też ani w wierszu, ani w prozie.

Prawdziwy styl jest wyrazem myśli twórczej. Słowa reguły nie mają dla niego znaczenia. Krytyka stylu musi zacząć od krytyki wewnętrznego widzenia, a iść drogą analizy powstawania przedstawień. Poezja i proza artystyczna jest daleka od tej, którą przepisują stylistyki dawnego typu. Przeważa dziś antiintelektualistyczna koncepcja stylu, która wchodzi w istotę twórczości. Ta koncepcja wniknęła w stosunek stylu do akcji. A styl odtwarza właśnie tę akcję w zdaniach, jakby idąc za rzeczywistością.

Zrozumiano, że język jest organizmem żyjącym, choć nie odpowiada chyba nigdy myśli twórczej. Jedynie złudzenie każe nam wierzyć, że mamy do czynienia z równoważnikami. Słowo nie ma treści określonej i ogarnia znaczenia, które mogą rozszerzać się i ścieśniać. Wywołują one obraz i ruch, barwę i plastykę. Studium funkcji słów w stylu, to poszukiwanie wartości, dawanych przez twórcze słowo. Albowiem pauzy między słowami i zdaniami charakteryzują często styl lepiej od zdań i słów. Wysiłkiem krytyki jest uświadomić to, co myśl twórcza stwarza nawet nieświadomie.

Estetyka stylu dopuszcza zaś najwyżej pewne warunki, przy których spełnianiu sztuka oddziaływa na nas. Tu sprawdzianem wartości jest też jej trwałość, jej niezniszczalność mimo czasu i zmian. Wartościowanie dzieła jest, w duchu tej estetyki, dopuszczalne, byle było uzasadnione.

Jeżeli dziś formą nazywa się już to, co stanowi wewnętrzność dzieła, to można ją też nazwać kształtem czyli czემś, działającym na poznanie, na wolę, na

uczucie, a dopiero wkońcu na zmysły. Sztuka działa też przez kształt, przez zmysłową siłę słowa. Czy jednak prawdą jest, co dziś głosi się otwarcie, że w narodach romańskich przeważa raczej forma? Chyba nie. Dante, Moljer, Balzac przeczą temu najwyraźniej. A polska twórczość, przez Kochanowskiego, Potockiego, Krasińskiego, Mickiewicza, Sienkiewicza, Wyspiańskiego, Żeromskiego, Kasprowicza, dowodzi, że treść odgrywa tu co najmniej tak ważną rolę, jak w germańskiej.

Każdy z tych pisarzy był też twórczy językowo. U każdego z nich język wyrastał z ogólnego języka, zdumiewał bogactwem, celował wyrażeniami własnymi. Indywidualizacja ich stylu jest widoczna na każdym kroku. Stylistyka tradycyjna nie może być tedy miarodajna dla oceny prawdziwych twórców. Skierował ją na właściwe tory Bally, u nas Wędkiewicz, Komarnicki, Wóycicki, Gaertner. Bada ona odtąd fakty ekspresji głównie z punktu widzenia ich zawartości uczuciowej, biegnie równolegle z całą rozciągłością działów gramatycznej analizy, opisuje i objaśnia objawy stylu. Styl odpowiada bowiem tak samo nastrój psychicznym twórcom, jak i to, co konwencjonalnie nazwano treścią.

Skoro tedy stylistyka stanowi nieodłączną część nauki literatury, to jeżeli materiałem literatury jest tekst, trzeba umieć go badać. Chodzi tu nie tylko o język tekstu, ale o poznawcze ujęcie i uporządkowanie przedstawień, o stosunek tych przedstawień do życia, o sposób ich literackiego ujęcia. Tekst czysto literacki posiada wszystkie te cztery momenty. Inne mają przede wszystkim dwa środkowe, co możnaby odnieść do dzieł historycznych, moralnych, religijnych i politycz-

nych, stanowiących jakby trzon dawnej literatury polskiej. O ile dwa skrajne mają charakter formalny, to środkowe mówią o treści, a treść może dotyczyć wszystkich dziedzin ludzkiego życia. Wszystkie razem wnoszą wartości słowne, intelektualne, uczuciowe, formalne.

O ile idzie o formy, literatura współzawodniczy ze sztukami innymi, które rozporządzają jedynie ograniczonym materiałem. Literatura zwraca się do wszystkich i uzewnętrznia to, co tkwi potencjalnie we wszystkich. Nauka literatury jest więc nauką o człowieku, jako twórcy literackich wartości i o jego dążeniach.

Objaśnianie tekstu pokazuje zaś, jak powstają wartości literackie. Tu wrażliwość, subtelność, ścisłość analityka ma wiele trudności do pokonania. Już nie o ustalenie tekstu chodzi, ale o całość psychiczną i o całość formalną. Przed oczyma ma analityk nie tylko system znaczeń logicznych, co odpowiada systemowi wyrazów, ale i system różnorodnych podniet estetycznych. Badanie więc tekstu musi być bardzo wielostronne, bo wchodzi w grę różne możliwości. Szczegół ma swe znaczenie, ma je i całość. Poznanie analityczne musi iść przytem w parze z poznaniem intuicyjnym.

A zatem filolog musi być nieco poetą. Trzeba umieć przeżyć utwór w częściach i w całości. Słusznie też rozróżniono fazy badania utworu, jak ujęcie intuicyjne całości, oparte o odczucie całości badanie szczegółów, skombinowanie i odczucie możliwie najpełniejszej całości psychicznej, jaką zamyka tekst. Można tu przypomnieć i to, co powiedziano na temat treści i formy w poezji, jako najbardziej literackiej części literatury.

Treść stanowi zespół znaczeń, formę zespół słów. Jest to więc stosunek znaku do rzeczy oznaczanej. Ale czy można oznaczyć treść wielu liryków, gdzie dźwięk, rytm, rym stanowi tak wiele? Elementy zespołu słów należą tu do treści, a ich granice są płynne. Tekst, jak wiemy, wynika z uczucia, które żąda wyrazu; twórca ujmuje to uczucie w pewne przedstawienie; przedstawienie obleka się w pewien gatunek literacki. Wreszcie to wszystko przybiera pewną formę.

Rozróżnia się treść, koncepcję, budowę, wyraz ostateczny. Jako przykład, możnaby podać nastrój niechęci, jaką Słowacki pałał w Genewie i później do Śniadeckiej. Ten nastrój ujawnia się w przeciwstawieniu Śniadeckiej innej kobiety, którą mogła być Eglantyna Pattey lub Marja Wodzińska. Powstał stąd kontrast, ujęty w formę liryczną o silnem natężeniu dramatycznym. Wyraził się on w szeregu strof silnych i pełnych wyrazu.

Możnaby zapytać zkolei, skąd pochodzi sztuka objaśniania tekstu. Otóż dała ją filologia klasyczna, której historia mówi o glosografach, objaśniających niezrozumiałe wyrazy tekstu. W epoce aleksandryjskiej objaśniano już sam tekst pod względem formy metrycznej, metafor, szczegółów rzeczowych, pochodzenia wyrazów, form językowych. Metoda aleksandryjska udzieliła się gramatykom rzymskim i bizantyjskim. Wskrzesił ją renesans, by stosować jej środki także do tekstów biblijnych i patrologicznych.

Zczasem wykształciła się metoda objaśniania, zwana hermeneutyką, co objęła analizę gramatyczną, psychologiczną, rzeczową, techniczną. Techniczna odnosi się do zagadnień stylu. Wyróżniono też metodę historyczną, wkraczającą w zagadnienia czasu,

miejsca, okoliczności powstania tekstu. Szczegóły i całość tekstu równocześnie obchodzą komentatora. Uzupełnia to wszystko tak zwana krytyka tekstu, która rozważa jego autentyczność.

Hermeneutyka i krytyka badają tekst w sposób filologiczny. Istnieje nadto wyższa hermeneutyka, która polega na estetycznej ocenie, klasyfikacji i podaniu genezy tekstu, dalej na związaniu go z jakąś epoką literacką, na wskazaniu jego samodzielności i różnicy od innych. Filologia nowożytna poszła dalej od starożytnej, gdyż rozporządzała niezmiernie różnolitym materiałem, ale w metodzie szła jej torami, nie ustępując wcale klasycznej co do ścisłości.

Rozumie się też, że dobrze objaśniony tekst znaczy więcej od najlepszego wykładu. Nie improwizuje się bowiem objaśnienia, które uwzględnia równomiernie genezę i analizę zawartych w tekście wartości. Objaśniać warto tylko tekst oryginalny, w którym jest nie dająca się naśladować postawa wobec zjawisk życia. I nowożytna metoda, jak starożytna, śledzi to, co nazywa inwencją, dyspozycją, elokucją, a co wyraża główne momenty objaśnienia.

Słusznie zauważono, że samo odczytanie tekstu stanowi jego najlepszy komentarz. Ono wyraża bowiem to, co mieści się w jego wnętrzu. W czytaniu właśnie przeżywa się tekst i ułatwia się jego objaśnianie. Dla każdego też tekstu trzeba innego tonu, by estetyczne używanie dokonało się w pełni i wprawiło w ruch wszystkie władze duszy. Pierwsze wrażenie tekstu ma wogóle dużą wartość, gdyż opiera się ono mniej o treść, a więcej o zmysłowe elementy tekstu. Zmysły działają tu jednocześnie, a najwięcej wzrok i słuch.

Nową fazą objaśniania jest tak zwane umiejscowienie tekstu. Bo tekst nie jest oderwany od całości dzieła w ciaśniejszym lub szerszym pojęciu. Również zbadanie jego genezy jest koniecznością, gdyż jedynie ona może podnieść oryginalność, odrębność i nowość tekstu. Gdy się pojmie, co jest w nim względnego, łatwiej uwydatni się jego wartość bezwzględna, która niekiedy, gdy chodzi nawet o najwyższe szczyty twórczości, mimo oddalenia wieków i epok, styka się w zasadniczych dążeniach ze stałymi dążeniami ludzkości.

Dalszą fazą objaśniania jest badanie treści. Tu spotykamy się już z samym tekstem i pragniemy wnikać w jego wartości uczuciowe i ideowe. I trzeba być wcale ostrożnym, by nie podstawić własnych uczuć i myśli w miejsce uczuć i myśli tekstu. Niełatwo jest zaś je odkryć, bo twórca kryje je czasem troskliwie. Jeżeli umiejscowienie tekstu wprowadziło nas jakby do pracowni twórcy, to teraz wchodzimy jakby do jego duszy. Treść zaś jest czemś bardzo złożonem i trudnem do poznania. Stanowi ona przecież cały kompleks przedstawień twórczych i odtwórczych. W objaśnieniu dadzą się one oddzielić wyraźnie. Właściwa treść jest tylko w epice i w dramacie. Liryka ma raczej zawartość, której poszczególne momenty podaje analiza. Tu należy też układać treść, co nie wkracza wcale w zagadnienie planu. Plan nie jest bowiem zawsze równoległy z układem, skoro, na przykład, o losach Robaka dowiadujemy się dopiero na końcu epopei Mickiewicza.

Gdybyśmy zatem przedmiot tekstu nazwali tematem, to on układa się w tekście w pewien związek, w pewną całość. Ten związek przedstawień może być

nazwany osnową i wprowadza nas w przedmiot treści. Bez osnowy niepodobna sobie danej treści przedstawić, gdy znów jej zabarwienie o charakterze historycznym, miejscowym lub przejściowym, zowiemy tłem. Tło może być rozmaite, choć osnowa jest wieczna i ludzka. Wątek stanowi pojęcie niższe, gdyż da się rozwinąć na tle danej osnowy. Osnowa jest więc, na przykład, w genezyjskiej epopei Słowackiego ogólnoludzka, tło jest mityczne, wątek romansowy.

Od osnowy i wątku odróżnia się jeszcze motyw, który jest właściwie zagadnieniem moralnem i bywa używany w różnych osnowach. Sposób zaś, w jaki wątek się rozwija, wiąże się z innymi wątkami, które mogą istnieć w tekście, wreszcie rozwiązuje się ostatecznie, stanowi znów dalszą fazę badań. Idzie tym razem o plan czyli kompozycję całości, zgodną z obowiązującą techniką literacką, albo odbiegającą od niej w sposób mniej lub więcej wyraźny.

Ostatnią fazą objaśniania jest wreszcie *studjum w y r a z u*. Ono ma za cel wykazać również to, co indywidualne, a nie to, co wspólne. Słownik, składnia, styl, frazowanie, faktura wiersza, oto momenty analizy wyrazu. Nie można zapominać i o obrazach, które wyrażają uczucie, a także intelekt. Mogą być argumentem, bywają często klejnotem; są rzeczą tradycyjną, mogą być objawieniem. Obrazowość mówi bardzo wiele o temperamencie artysty i jego kulturze literackiej, szczególnie, gdy w grę wchodzi pisarz klasyczny lub pseudoklasyczny.

Nie może braknąć po tej ostatniej fazie i ogólnych wniosków, które streszczają wywody każdej fazy. Te wnioski mogą wkroczyć na teren uwag o samym twórcy, o jego sposobie tworzenia. Nie mogą zmienić się jed-

nak w rozprawę lub wykład historii literatury. Objasnienie nie może bowiem pójść za daleko. Musi być najbardziej ścisłym momentem nauki literatury.

Jako przykładu, można użyć wiersza Słowackiego p. t. Przekleństwo:

Przekłeta! Ty wydarłaś ostatnie godziny
 Szczęścia mego na ziemi; ty żądałem gadziny
 Wygnałaś na samotność! Bądź wiecznie przekłeta!
 Każdy mój jęk zna ciebie, każda łza pamięta.

Bo kiedy nieszczęśliwy zaklinałem ciebie,
 Abyś mi dała nieco przyjaźni i cizy,
 Toś ty mi łzy w powszednim podawała chlebie,
 I jęcząc, z jękiem w sercu mówiłaś — niech słyszy.

Cierpiałem i uległem. Dziś samotny jestem,
 Lecz wiedz, iż samotności okryty żałobą,
 Oczy moje obracam za każdym szelestem,
 Czekam — ale nie ciebie — tęsknię nie za tobą.

Tej czekam omamiony, tej samotny płaczę,
 Która mi była siostrą na wygnania ziemi —
 Myśląc, że kiedyś duszy oczyma zobaczę
 Tę, co w duszę oczyma patrzy anielskiemi.

A nigdy serca mego nie umiała krwawić,
 A tak się ze mną duszą i myślami dzieli,
 Że już dziś sami Boscy nie wiedzą anieli,
 Czy ją dla mnie potępić, czy mnie dla niej zbawić.

A ty! a ty, co lałaś żółciowe gorycze,
 Skoro się otwierała serca mego rana,
 O! gorzej niż przeklęta — widmo tajemnicze
 Złej przeszłości... przeklęta bądź i zapomniana!

Objaśnienie.

a) Umiejscowienie tekstu.

Niepodobna wątpić, że czas, spędzony przez poetę nad Lemanem, należy do najszcześniejszych okresów jego życia. Skończył się okres byronizmu, by otworzyć drogę nowemu sposobowi patrzenia na życie. Poeta szukał nowych dróg i wzbijał się coraz bardziej nad ziemię, dając ujście nawet okultystycznym skłonnościom swej natury. Jego wnętrze uciszało się, pogodziło, jaśniało, bogacąc się w zasób wrażeń, przylegając do ludzi poznanych, usiłując w nowych pomysłach przenosić się w bajeczne czasy narodu. Chwilowe depresje mijały prawie bez śladu.

Wtedy to, pełen miłosnych rojeń na temat poznawanych przez siebie kobiet, jak Eglantyna Pattey, Eliza Morin, Marja Wodzińska, wyjechał do Veytoux koło Montreux. Czy uciekał przed Eglantyną, by ukryć się pod skrzydła Marji? Chyba nie. Bo ani nie miał powodu nienawidzić Eglantyny, ani kochać Marji, która była wobec niego obojętna. Pamiętał zaś Śniadecką, którą sportretował ujemnie w Marji Stuart, boleśnie wspominał w *Godzinie Myśli*, napiętnował w bliskiej *Podróży do Ziemi św.* I wyobraził sobie, że tu w Veytoux oddalił się na odległość jeziora

od zniechędzonej, a koło siebie, jako urodzony infan-
tylista, miał niby istotę kochaną i kochającą go na-
prawdę.

Że umiał fantazjować na temat miłości, dowodzi
poemat szwajcarski. Przeżył więc i teraz historję fik-
cyjną, podobną do tej, którą niebawem miał opisać za
pobytu w Sorrento. Czy nie wiódł przecież z Marią
w marzeniach rozmów miłosnych? Czemu nie miał, ży-
jąc fikcją, przeciwstawić Śniadeckiej Eglantyny lub
Marji, z których pierwsza kochała go nawet? I dał
w ten sposób historję, mimo swego charakteru fik-
cyjnego, opartą o prawdziwe doznania, gdyby szło
o Eglantynę, mniej prawdziwe, gdyby miał na myśli
Marię.

b) Zawartość tekstu.

Tematem zasadniczym jest kontrast dwu kobiet,
z których jedna nie odpowiedziała na miłość poety
i wywołała w nim wybuch nienawiści, a druga, gdy zna-
lazł się w samotności, okazała dla niego uczucia sio-
strzane, anielskie, altruistyczne. Przeklął więc tamtą,
którą w innym wierszu nazwał aniołem przeszłości, i dał
się unieść czułości dla nowej kobiety. Zwyciężył w nim
instynkt samozachowawczy pod postacią gniewu, in-
stynkt, pragnący zadać cierpienie tej, która mu je za-
dawała.

Miłość zamieniła się w nienawiść, obok której wy-
stąpiła sympatja dla innej osoby o widocznie jednako-
wym z poetą nastroju. Pierwotnie ta sympatja była
odruchowa, potem uświadomiła się w poecie. Nie był to
chwilowy jednodźwięk psychiczny, ale tkliwe wzru-
szenie. Nie była to czysta i prosta sympatja, ale połą-
czenie dwu istot, ale zgodność uczuć i czynów. Oboje
byli temperamentami raczej biernymi. Zwłaszcza on

poddawał się cały jej czarowi. Ze stadjum uczuciowego sympatja przeszła do intelektualnego i zyskała na rozciągłości i trwałości.

Tkliwość przeszła w radość, jako podstawę nowego życia, w której nienawiść do dawnej kochanki, doszedłszy do najwyższego stopnia napięcia, uległa osłabieniu i została zastąpiona przez obojętność. Dawna kochanka miała być odtąd zapomniana. Więc niema tu tylko poetyzowania. Prawda jest tu pięknem, bo oburzenie, ból, wściekłość, dyktowały te wiersze o kobiecie, co płakała ciągle po Moskalu Korsakowie i pragnęła zapewne, by on, choć zdaleka, był świadkiem tych jęków. Dopóki trwało w poecie cierpienie, dopóki byronizm odpowiadał jego duszy, wątpił, szalał, marzył o śmierci, jak Kordjan, Szczęsny i inni. Teraz był samotny i czuł się swojo tylko w towarzystwie tej, która była mu siostrą na ziemi wygnania.

Wygnanie można zaś rozumieć dwojako. Towarzyszka nie musiała być koniecznie Polką. Musiała mieć jednak najwyższy dar kobiecy czyli dobroć. I miała ją, skoro ma oczy anielskie. Więc ból poety uspokoił się. Znalazł się on daleko od cierpienia i przepełnił optymizmem, którego nie było jeszcze śladu w *Godzinie myśli*. Poemat jest z tego powodu nader znaczący w ewolucji wewnętrznej poety.

c) Kompozycja tekstu.

Rozróżnić w nim można trzy momenty. Pierwszym jest oburzenie liryka przeciw tej, która miała dla niego uczucie gadziny, czyli istoty, chcącej mu jedynie sprawić przykrość. Drugim jest poczucie niezależności, wyzwolenia, budzącego się samozachowawczego instynktu w szukaniu nowej miłości. Trzecim jest świadomość posiadania sympatji kobiety łagodnej, czulej,

dobrej. W jej blasku tajemnicze widmo złej przeszłości musiało zniknąć, a blask anielskości w nowej kochance przyćmił mroki dotychczasowe. Ale i ona była tylko złudzeniem. Świadomość, że tak jest, ujawniła się w poemacie z Sorrento. W wierszu z Veytoux jest prawda nienawiści, prawda wyzwolenia, prawda tkliwości w oczekiwaniu szczęścia. Bo możliwość tego szczęścia była choćby w Eglantynie. W ten sposób obie kobiety urastały do rozmiarów symbolu. Uczucia wyrażały formę, która ujawniła się w dwóch obrazach konkretnych i pełnych siły. Jest tu i motyw kochanka, co uzależnia się całkiem od kobiety, upokarza się przed nią, cierpi, póki nie wyzwoli się na wolność. Jest tu i motyw kochanka, co czeka i płacze w samotności, bo brak mu tej, o którą zyskuje oparcie. Obie miłości są idealne, gdyż od pierwszej żąda on tylko przyjaźni, a w drugiej upatruje siostrę, przyjaciółkę, anioła.

Z tą drugą odegra się zapewne idyla szwajcarska. Kochanka z Veytoux, to przyszła anielska kochanka z Sorrento, która mogła robić to, co chciała, z kochankiem. Świtała jakby nowa harmonja, w której nie miało braknąć dysonansów i znów nowej, długiej aż do poznania Bobrowej, samotności. Tu nie było tła natury, jak w poemacie szwajcarskim. Nie było i barw jako znaków uczucia.

d) Forma rytmiczna.

Słowa, zdania, strofy dążą do wyrażenia poczucia gniewu, wyzwolenia, radości. Pierwsza strofa zawiera już kilka zdań wykrzyknikowych, powtarzających się właściwie i w drugiej. Pierwsza i druga jest wogóle jakby jednym krzykiem oburzenia, gdy trzecia stanowi jakby pauzę, spoczynek, ukojenie. Czwarta i piąta rozwija się zwolna, łagodnie, miękko, gdy szósta oka-

zuje wybuch gniewu, kojonego przecież przez uczucie nowego szczęścia. Akordy rytmiczne rozkładają się tu przedziwnie, by podkreślać falowanie uczuć, raz gwałtowne i namiętne, raz łagodne i powolne. Szczyt tonalności osiągnięty jest w strofie szóstej pełnej powagi i skupienia. Trzynastozgłoskowiec, w strofach czterowierszowych, o rymie przekładanym, obejmuje całą burzę dźwięków, uspokajających się stopniowo.

Całość stanowi niby utwór dramatyczny, oparty na dynamicznie i melodycznie krańcowych efektach. Posługuje się ona frazą krótką, urywaną, rytmizowaną różnie, która w rozpiętości interwałowej utrzymuje się nie tyle na jednym poziomie recytatywu, ile przeskakuje z tonów podniesionych do bardzo niskich. Znaki, ilustrujące opadanie lub podnoszenie się melodji, zobowiązują punkty, bezpośrednio po nich następujące, do utrzymania się na tym samym poziomie interwałowym, do którego je doprowadził znak poprzedni.

Liryk wprowadził zresztą strofę klasyczną, prostą i łatwą do kierowania. Rymów nie dobierał, cezurę umieszczał zwykle po siódmej zgłosce. Pierwsza połowa wiersza oznacza podnoszenie się trudności, a druga zanikanie. W ogólności wiersz jest jednym z najpiękniejszych okazów liryki polskiej. Znamionuje go harmonja myśli twórczej z wyrazem, co pozwala nazwać go pięknym, nie tylko ze względu na prawdę uczuć, ale i niespotykaną prostotę, naturalność i melodyjność rytmu.

Bibliografia

- H. GAERTNER: O zadaniach stylistyki. Kraków, 1922.
TENŻE: Stylistyka jako metoda indywidualizująca w badaniach językowych. Warszawa, 1924. (Wyczerpujące przedstawienie stanu zagadnienia w świetle dzisiejszych poglądów).

W. LUTOSŁAWSKI: *Principes de stylométrie*. Paris, 1890. (Głośna rozprawa twórcy stylometriji).

WŁ. ÓWIK: *Badania stylometryczne nad językiem Słowackiego*. Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin J. Słowackiego. Lwów, 1909. T. II, str. 1—103.

ST. SZOBER: *Zarys językoznawstwa ogólnego*. Warszawa, 1924. (Książka godna polecenia każdemu miłośnikowi języka i badaczowi stylu).

CH. BALLY: *Traité de stylistique française*. Heidelberg-Paris, 1909. (Wykład zasad nowej stylistyki i zbiór przykładów, te zasady ilustrujących).

K. WOYCICKI: *Stylistyka i rytmika polska*. Warszawa, b. r. [1925]. Wydanie szóste. (Jasne i treściwe przedstawienie zasad i zbiór przykładów do ćwiczeń).

L. KOMARNICKI: *Stylistyka polska*. Warszawa, b. r.

E. ELSTER: *Prinzipien der Literaturwissenschaft*. II Band. *Stilistik*. Halle a. S., 1911. (Świetny wykład stylistyki znakomitego teoretyka literatury).

R. M. MEYER: *Deutsche Stilistik*. München, 1913. (Zwięzły przewodnik, szczególnie po dziedzinie prozy).

P. AUDIAT: *La biographie de l'oeuvre littéraire*. Paris, 1924. (Książka nie bez wartości, szczególnie w rozdziale o inwencji stylu).

ST. GRABIŃSKI: *Zagadnienia oryginalności w twórczości literackiej*. *Pamiętnik Literacki*, 1925-26. R. XXII i XXIII, str. 1—7. (Cenne i bystre uwagi dobrego znawcy zagadnienia).

M. ROUSTAN: *Précis d'explication française*. Paris, b. r.

HANDBUCH DER KLASSISCHEN ALTERTUMSWISSENSCHAFT. Begr. von Iwan von Müller, fortgeführt von R. v. Pöhlmann. I Band. München, 1913.

G. RUDLER: *L'explication française*. Paris, 1907.

Z. ŁEMPICKI: *Osnowa, wątek i motyw*. *Pamiętnik Literacki* 1925-26. R. XXII i XXIII, str. 16—29. (Jasny i opatrzone przykładami wykład doskonałego teoretyka i znawcy literatur europejskich).

J. A. RICHARDS: *Principles of literary criticism*. London, 1925. (Interesujący, zwłaszcza w rozdziałach o analizie dzieła i rytmie, przegląd zagadnień, zajmujących badacza literatury).

ROZDZIAŁ IX

Poetyka w świetle dzisiejszych pojęć Rodzaje literackie

Zanim ocenimy lirykę, epikę, dramat, romans, jako klasyczne rodzaje literatury, trzeba przypomnieć raz jeszcze, że literatura rodzi się z uczucia i chodzi w niej mniej o prawdę, a więcej o rozkosz estetyczną. Chciano w niej widzieć często rodzaj najwyższej wiedzy, co było omyłką. Jest ona tylko wyrazem szukania życia poza życiem w języku uczuć, obrazów i rytmów.

I tego życia nie da się ująć w ścisłe określenie. Jeżeli wyjaśnia to życie twórcy, to możnaby zapytać, co jest podstawowym elementem tego wyjaśnienia. Oto twórca traktuje zjawiska tak, by elementy uczucia przeważały. A więc przekształca rzeczywistość i daje temu nazwę. I mniejsza o to, czy będzie to poezją, czy prozą, bo wiersz nie jest bynajmniej cechą poezji. Czucie swej treści jako muzyki jest poezją. Traktować rzecz poetycznie można i w prozie.

Nadawanie językowi systematycznie rytmicznego charakteru oddziela literaturę od nauki. Nie wszystko nadaje się do poezji, co rodzi się zwykle drogą wewnętrznej konieczności. Proza nie osiągnie zresztą nigdy regularności rytmu poezji, jak znów poemat, przerobiony na prozę, traci na poezji. Są też rzeczy po-

średnie między poezją i prozą, jak szczególnie romans. Uporządkowanie rytmiczne daje jednak maksimum estetycznej przyjemności.

I zawsze tak było. Zawsze rytm dawał wyraz uczuciu, co wskazuje, że między nimi jest związek przyczynowy. Jak poezja, tak i proza nie znosi pewnych rzeczy. Każde więc dzieło musi dawać wrażenie niezbędności swej formy, by wywierało pełny efekt. Nie rozumie się czasem treści, a rytm wzrusza sam przez się, jak w bardzo wielu dziełach muzyki. Cały wdzięk ucieka z poematu, którego pozbawiono rytmu.

Jeżeli zaś chodzi o wiedzę, to stanowi ona świat faktów fizycznych, rozważanych przedmiotowo. Każda wiedza traktuje o szczegółach przedmiotowo i podnosi się do ogólnych pojęć. Każda wiedza wyjaśnia rzeczy przez ich genezę i obraca się w sferze przyczyn, skutków i praw. Rozumie też, że żaden fakt nie jest prosty, i stara się dotrzeć do jego wnętrza. Literatura interesuje się raczej formą, rozważa wrażenie, wywierane na nas przez zewnętrzną. Literatura nie wyjaśnia, ale poszukuje raczej tajemniczości i piękna życia. Ta tajemnica i to piękno zbliżają się do nas, dzięki literaturze, żywo i wyraziście. Gdzie kończy się wiedza, tam zaczyna się poezja. Poeta przenika rzecz uczuciem i wyraża to uczuciowo. Tego nie daje wiedza. W poezji, w jakiegokolwiek formie ona się objawia, jest cały człowiek, a nie tylko jego intelekt. Proste stwierdzenie prawdy pochodzi od wiedzy, gdy poezja, nie gardząca wcale wiedzą, daje żywą prawdę.

Nie idzie w niej o wierność faktów, ale o wierność emocjonalnego ujęcia tych faktów, o wierność wobec wrażeń, które te fakty w nas wywołują. Poeta nie może się obejść bez znajomości faktów,

a jego widzenie świata opiera się o ich obserwację. To jest niezbędny element prawdziwej poezji, czy ona zalicza się do idealistycznej, czy do realistycznej. Dlatego poezja wiązała się z myślą wieku i usiłowała nawet dotrzeć do przyczyny rzeczy. Odkrywała sprawy, na które przeciętność bywa ślepa.

Bywała nawet jakby objawieniem, bo ujęcie rozstrzygało, jak wiemy, o jej wartości. Są zresztą dwie poezje. Wewnętrzna ma większy związek z osobowością, zewnętrzna mniejszy, co odnosi się szczególnie do epiki. Liryka nie oznacza znów koniecznie liryki indywidualnej. Element myślowy ma w niej często znaczenie ogromne. Najmniej rygorystyczną częścią literatury jest romans.

Wynika z tego, że poetyka jest potrzebna. Nie jest ona jednak, jak dawniej, techniką, ale nauką związaną z estetyką. Nie ma celu praktycznego, bo zmierza tylko do wyjaśnienia istoty poezji i jej rodzajów, czem może pomóc zwłaszcza nauce literatury. Było tak zresztą i w starożytności, kiedy to teoria poezji wnikała w jej istotę, rodzaje i sposoby, stosowane w tych rodzajach. Zwłaszcza tragedia doczekała się swego określenia, co i później rozwijano wcale pomyślnie.

Dotyczy to epoki renesansu, potem epoki tak zwanego powrotu do antyku. W miarę zmiany poglądu na świat, człowieka i sztukę, dokonywała się i zmiana w poglądzie na poezję. Głoszono za romantyzmu, że źródłem piękna jest boskość, że piękno jest jednością w różnaitości i harmonią części w całości. Za ideał piękna poczytano greckość, a za źródło jego duszę ludzką i duszę świata, które wyszły z boskości.

Ta teoria nie miała nic wspólnego z racjonalizmem starożytności i renesansu. Sztukę wyniesiono

w niej do wysokości głównej potęgi życia, by wielbić ideał spokojnej wielkości i szlachetnej prostoty. Nie było tu jednak nic określonego. To też preromantyzm, interesując się różnymi typami piękna, odsunął się nieco od tej poetyki, która w końcu wieku oświecenia znalazła duże uznanie w literaturach.

Preromantyzm uznał wszystkie objawy piękna za równorzędne, a romantyzm pogłębił tylko ten kierunek i utorował drogę nowej poetyce. Zajęła się ona znów istotą poezji i usiłowała zrozumieć wszystkie jej typy, czem przybliżyła naukowe jej ujęcie. Szukała wszędzie żywiołów charakterystycznych, a mało interesowała się formą. Popadając w spekulację, stawiała się niby częścią etyki, a z empiryzmem starożytności, a nawet renesansu i neorenesansu miała mało wspólnego. Interesowała się najchętniej pierwotnością, a prozę odsuwała zupełnie.

Nastąpił tedy zwrot do empiryzmu. Ujęto z kolei tworzenie jako objaw życia i jego praw. Prawa życia uznano za prawa tworzenia. Właściwości oddziaływań artystycznych związane z dającymi się empirycznie rozpoznać wewnętrznymi stanami i objawami. Szczególny nacisk położono na wpływ środowiska na twórczość. Ponieważ psychologia oparła się na empiryzmie i indukcji, musiała i poetyka wejść na ten tor, jako ściśle z nią związana dawniej i teraz.

Poetyka miała być odtąd nauką opisową na wzór przyrodniczy. Chciano bowiem zrozumieć psychologicznie objawy twórcze i wyjaśnić twórczy proces w jego elementach. Starano się znaleźć ogólne prawa tworzenia i krytyki, uciekając się do psychologicznej analizy i historycznej indukcji. Za punkt wyjścia poczytano analizę siły twórczej, bo z niej chciano wy-

dobyć prawa tworzenia. Norm dla poezji i wskazań dla historycznego rozwoju jednak nie wydobyto. Poetyka miała odtąd żywe siły ludzkie i z nimi związaną twórczość historycznym zmysłem objąć i ocenić. Poetyka miała odtąd wglądać w warunki i objawy tworzenia, czyli być nauką o dziele sztuki, a więc pokazywać, jak ono objawia się obiektywnie w historycznych formach i rodzajach. Indukcje i historyczne rozważania znamionują zatem metodę współczesnej poetyki, co jest psychologią piękna, a nie jego metafizyką. Jako taka, jest ona nauką o sztuce, o metodzie i o wartościach. Obchodzi ją powstanie dzieła, wnika ona w siłę twórczą, bada indywidualność pisarza. Zdaje sobie przecież sprawę, że nielato jest ustalić stosunek między twórczym a dziełem, bo jego znajomość jest ogromnie utrudniona. Tworzenie nie jest bowiem tylko procesem kojarzeń. Wyobraźnia nie stanowi tylko biernego medjum, przez które doznania przechodzą, nie wywołując głębokich przemian wewnętrznych.

Moment aktywny przejawia się żywo w pracy twórczej, co następuje po momencie cichej, pierwszej koncepcji. Poeta chce uprzystępnąć tę koncepcję, a jego moment tworzenia jest momentem najwyższej jasności, gdzie podświadomość i świadomość jednoczą się w syntezie. Dokonywa się tu wybór; jest liczenie się z pewnymi możliwościami; objawia się instynkt wrodzony, żywiołowy, określony co do charakteru. Otóż poetyka rozważa to wszystko, bo rozumie, że dzieło jest częścią życia i żywą jednością życia. Nie idzie jej tylko o technikę, o systematyzację gatunku, o określenie formy, ale o ustalenie punktów widzenia, wedle któ-

rych poezję można ująć jako dzieło sztuki od wewnątrz i wedle właściwych sztuce praw.

Poetyka rozważa dzieła właśnie ze względu na tę żywą jedność. Nie gardzi tedy analizą, rozkładającą jedność na części, bo w tej analizie chodzi o elementy treści i formy, o zaliczenie dzieła do pewnego typu, wedle którego ono powstało. Analiza ta ogarnia zwykle i to, co nazwano formą wewnętrzną. Nie jest obojętna i na formę zewnętrzną, skoro słowo, dźwięk i rytm odgrywają tu dużą rolę. Nie lekceważy ogólnych zasad kompozycji, gdyż liryka, jako sztuka monologiczna, epika jako narracyjna, dramatyka jako dialog, mają swe wewnętrzne prawa i odpowiadają funkcjom i formom życia uczuciowego.

Osobiste podłoże twórcy rozstrzyga tu stanowczo przy obraniu odpowiedniego rodzaju. I to uwzględnia poeta, rozumiejąc, że dużo znaczy też osobista intencja, traktująca wszystko ze stanowiska szczytności lub śmieszności, jako wspólnego nie tylko twórcom, ale i ogółowi ludzi, co ich mają odczuwać i przeżywać. Wkońcu lubi poeta traktować wszystko porównawczo i historycznie. Dopóki zaś odkrywa wewnętrzną i zewnętrzną budowę dzieła, jest nauką o sztuce. Gdy ustala punkty widzenia dla estetycznego zrozumienia, jest nauką o metodzie czyli pomaga estetycznemu objaśnianiu.

Wiadomo już, że w takim objaśnianiu psychologiczne poznanie idzie obok estetycznego zrozumienia. Nie niszczy ono niczego, a wyjaśnia jedynie to, co wyjaśnić się daje. Niegdyś była poeta przygotowana do krytyki raczej formalnej. Dziś normująca i wartościująca poeta istnieć nie może, gdyż twórczość współczesna wynika z rozmaitych pojęć życia

i rozmaitych stylów. Ta sama publiczność lubi Słowackiego, Żeromskiego i Kasprowicza.

A więc dzisiejsza poetyka musi wszystko zrozumieć i pyta tylko, czy twórca to, czego chciał, wykonał. Czyż bowiem nie rozstrzyga tu dar wewnętrzznego widzenia i kształtowania tego widzenia? Możliwości mają też swe granice, a prądy literackie zaostwiają i przytępią naszą wrażliwość. Nauka literatury kształci właśnie nasz sąd i nie pozwala na ciasnotę w patrzeniu na różne objawy twórczości.

Z różnych też punktów może poetyka wartościować twórczość. Jej sąd opiera się o technikę, wnika w ideę, szuka związku z życiem, ocenia moc twórczą, zastanawia się nad harmonją wyrazu z myślą. Nie nakazuje nic, stwierdza jedynie, bo jej kryteria nie są bezwzględne. Sądzi przecież, że artyzm kojarzy się jednak z wielkością duszy, że osobistość znaczy zawsze wiele. Rozumie też, że słowo jest dla poety częścią jego doznania, które on słowem uzmysławia.

Że zaś słowo polega na abstrakcji, więc niełatwo osiągnąć niem efekt uczuciowy i zmysłowy. Poezja jest przecież czemś pośrednim między plastyką a muzyką. Maluje ona życie w jego dynamice, daje obrazy ruchowe, zwraca się do instynktu życia, nie przez pełnię szczegółów, ale przez samo życie. A tego wszystkiego dokonywa mocą języka, który, jeżeli idzie, na przykład, o lirykę, może wywoływać całe wizje, roztaczać grozą przejmujące nastroje, by przypomnieć choćby niektóre hymny Kasprowicza: przed naszymi oczyma snują się niby całe mgławice widmowe o napięciu siły wprost żywiołowej.

U jednych poetów przeważa pierwiastek plastyczny, u drugich słuchowy; inni wreszcie okazują

równowagę obu pierwiastków. W każdym razie rytm ma swe prawa odrębne od języka, choć wspierają się one wzajemnie. Szeregi rytmiczne odpowiadają przecież zdaniom, co sprawia, że przechodzenie zdania z jednego szeregu do drugiego nie wywiera nigdy dobrego wrażenia. Pseudoklasycy potępiali je wprost, romantycy i symboliści stosowali je rzadko. Szczera harmonja treści z formą rysuje się przecież bardzo powoli i zwolna dopiero treść osiągnęła swą formę dźwiękową i rytmiczną.

Stało się to naprawdę za romantyzmu, kiedy to właściwie ani rytm, ani dźwięk, ale siła nastroju w słowach rozstrzygnęła szczególnie w poezji wielkich romantyków. Symboliści zastosowali rytm wolny, co przylgnął do zmian i falowań treści. Forma wyrosła naprawdę z treści; szeregi rytmiczne zlały się ze stanami uczuciowymi; środki artystyczne zaimponowały bezpośrednio. Każde słowo stało się poniekąd odbiciem nastroju.

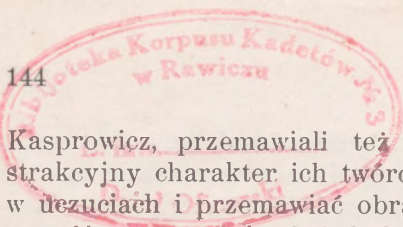
Jeżeli uczucie jest źródłem tworzenia, to jednak i rozum ma tu swą rolę. Wymaga on jedności nastroju w liryce, wątku w epice, akcji w dramacie. Jeżeli zdarzają się odchylenia od tej jedności, rozum reaguje na to zawsze i wszędzie. Również ceni on wysoko zasadę kontrastu, jako podnoszącego nastrój liryki, epiki i dramatu. Wkońcu ma on trwałe uznanie dla stopniowania uczuć, jako zasady, stosowanej w każdym rodzaju literackim, czy chodzi o treny Kochanowskiego, czy o epikę Słowackiego, czy o dramaty Wyspiańskiego. Słusznie zaś zauważono, że takie stopniowanie wymaga i odpowiedniego zamknięcia. Podziwiamy je też w każdym z dzieł wymienionych.

Tu wypada scharakteryzować kolejno każdy z rodzajów literackich. Liryka odtwarza bezpośrednio wewnętrzne przeżycia, epika zaś i dramat czynią to przez postaci i wypadki życia zewnętrznego. Liryk nie obserwuje i nie pokazuje tego, co jest poza nim, bo przemawia i działa naogół podmiotowo. Wypadki zewnętrzne odżywają tu w swym wpływie na wnętrze, bo uczucie, podrażnione z zewnątrz, przemawia i wytwarza odpowiednie nastroje.

Podział liryki nie ma najmniejszego uzasadnienia. Romantyzm zerwał z jej charakterem raczej konwencjonalnym i utorował drogę liryce modernizmu. Patetyczność szła w niej w każdej epoce obok tonu cichego i bezpośredniego. Poeta odtwarza w niej to, co w nim zachodzi raz bezpośrednio, raz znów przy pomocy jakiegoś uzmysłowienia, raz wreszcie czysto dźwiękowo. Symbolizm rozwinął szczególnie ten ostatni system, bo sprowadził symbol do rzeczy najprostszych, do prymitywu, jako bogatej swą wieloznacznością symbolicznej ekspresji. Taka bezpośrednia intymność wyrazu osiągnęła szczyt szczególnie u Kasprowicza.

Wewnętrzne przeżycia potrzebują bowiem uzmysłowienia, by ułatwić wczucie się w pewien nastrój. Dlatego liryk lubi symbole i szuka w świecie zewnętrznym tego, co jest wyrazem świata wewnętrznego. Symboliści zwrócili się nawet przeciw zbyt zarysowanej wyrażności poezji. Zażądali niewyraźności, nieokreśloności, tajemniczości, by budzić nastrój różnemi żywiołami i pokrewieństwem tych żywiołów.

Każda myśl musi opierać się o obraz, rozdziału zaś między liryką myśli a uczucia nie było nigdy i być nie może. Poeci myśli, jak Krasiński, Norwid, Asnyk,



Kasprowicz, przemawiali też zawsze obrazami. Abstrakcyjny charakter ich twórczości musiał rozlać się w uczuciach i przemawiać obrazowo, jeżeli nie chciał popaść w znany niegdyś dydaktyzm. Ich artyzm nie mógł nie stać się zespołem różnych środków obrazowych, wizyjnych, rytmicznych, co nadawało ich wynurzeniom charakter żywiołowy. Obserwacja natury była dla takiego Kasprowicza mistrzynią w zrozumieniu wszechprawa życia.

Liryka ma też charakter społeczny. Co więcej, w epice i w dramacie spotykamy ją wszędzie. Ona przepełnia wszystko, co stwarza jakby pośrednie rodzaje między liryką a epiką, jak ballady, lub między liryką a dramatyką, jak dramat liryczny. Pewien nastrój staje się też zarodkiem dzieł epicznych, jak epepeja o Beniowskim lub dramat szopkowy o narodzie, który nie może znaleźć swej drogi w zetknięciu z nakazem przeszłości. Słowacki i Wyspiański okazali to w sposób przedziwny.

Doznanie, nastrój, dojrzewanie, zamknięcie — oto znane oddawna momenty lirycznego tworzenia. Tematy, jak mówił Goethe, są wokół nas. Zawartość znajduje tylko ten, który jest w związku z życiem. Również forma jest tajemnicą liryka. Czy doznaniem nie jest bowiem to, co pośrednio lub bezpośrednio pobudza do czynności twórczą wyobraźnię? Uczucie opracowuje to doznanie, którem może być miłość, religja, społeczność, natura.

Myśl filozoficzna zapładnia często lirykę, zmienia się w obraz zmysłowy i unosi się na falach uczucia, jak to widzimy w elegji, dytyrambie, hymnie, odzie, lirycznej satyrze. Liryk potrafi przejąć także gotowy temat, co oznacza jakby pośrednie doznanie. Widać to

w przeróbkach pieśni ludowych, w opracowaniach tematów innych poetów. Także przekład jest, do pewnego stopnia, współtwórczością, bo chwytą się obcy temat i w nowej formie go przerabia. Tu należą też parafrazy, parodje, trawestacje, palinodje.

Liryce nie brak nadto pomysłów fantazyjnych, gdyż wszędzie plątają się z sobą doznania, przeżyte i nieprzeżyte. Zasadniczy nastrój jest przecież niezbędny, jak choćby nienawiść do Śniadeckiej w wierszu Słowackiego. To jest niejako zarodek całości. Pośrodkiem doznaniem jest wiersz Mickiewicza o Farysie, gdzie poeta przekształcił, do nawiązania, swe doznanie, przyczem pomogła mu jego znajomość poezji wschodniej. Na tych przykładach widać też naocznie odmienną odczuwania artysty i człowieka przeciętnego. Poezja może uczynić wszystko jakby bajką, i oblec wszystko w formę nieoczekiwaną. Dlatego trudno uwierzyć, by improwizacje były czemś zbyt poetycznym. Jeżeli one istniały, jak to wiemy z życia Mickiewicza lub Deotymy, to stanowiły raczej tylko zarodek. Poezja okolicznościowa, jako zbyt spojona z rzeczywistością, nie jest poezją. W prawdziwej poezji wszystko powstaje razem, choć podlega artystycznemu opracowaniu.

Przedstawienie może być w liryce opowiadające, co ją zbliża do epiki, wyjaśniające, co stawia ją obok dydaktyki, przedstawiające, a zatem dramatyczne, opisowe czyli bliskie prozy. Wyraz może być zaś monologiczny i dialogowy. Każdy z liryków używał różnych przedstawień, a też różnego wyrazu. Dramatyzmem przedstawieniem celował Słowacki, wyjaśniającem Asnyk, opisowem Koźmian i Osiński. Wyraz dialogowy spotykamy w poematach Kasprzowicza.

A epika? Przedstawia ona dzieje człowieka mniej lub więcej przedmiotowo, choć sama wynika z wewnętrznych doznań twórcy. Ale te doznania nie wchodzi w sferę czucia lub myślenia, gdyż wyobraźnia tworzy tu przedstawienia, oddzielające się od twórcy i rysujące jakby w plastyce. On przeżywa to wszystko, ale sam jest poza swym światem. Wzorem był tu dla epiki zachodniej Wergiljusz, potem Homer. To też na nich osnuwano teorie, by zwolna dopiero uświadamiać sobie, że w epopiejach starożytnych nie ma znów tak świetnego objawienia natury, tak nadzwyczajnej jednolitości opracowania, tak głęboko pojętej psychologii ludzkiej, jak to całe wieki przedstawiano. Okazało się, że nowe czasy potrzebują nowej epiki. Wystarczy do niej zmysł obserwacyjny, postawa wobec życia, dar uzmysłowienia rzeczy widzianych, wreszcie zawsze konieczna przedmiotowość. Wszelkie teorie są tu zresztą nie na miejscu, jak na przykład teorie końcowego pojednania lub interwencji pierwiastków zaświatowych. Epopeja odpowiada przecież niewątpliwie epoce przewagi stanów wyższych. W nowych czasach ona się nie udaje, czego dowodem brazylijska epopeja Konopnickiej.

W każdym razie epopeja wymaga charakterów o silnych konturach, przedmiotowości twórczej, równowagi wewnętrznej, o które niełatwo lirykowi. Epik przedstawia swych ludzi w związku z otoczeniem, na tle mniej lub więcej skomplikowanych wypadków, co zmusza go raczej do pośredniego przedstawienia rzeczy. Akcja musi być prosta, plastyka wyraźna, znaczenie całości zrozumiałe. Epopeja musi w przeciwstawieniu do liryki mieć coś z ogólnoludzkiego wątku, posiadać jakby równowagę, co wynika właśnie z przed-

miotowości, patrzeć na wszystko wstecz, a więc jakby z perspektywy. Jeżeli od liryka żąda się już panowania nad przeżyciami jaźni, tem więcej żądać tego trzeba od epika, by całkowicie oderwał się od swej treści. Osobowość twórcy nie powinna nas tu obchodzić ani pośrednio, ani bezpośrednio. Dlatego epika romantyczna, nabrzmiała liryzmem już u Mickiewicza, przeradza się w lirykę epiczną u Słowackiego. Coprawda, mimo, że każda jej część ma jakby charakter biograficznego epizodu, każda jej część zyskuje znaczenie ogólnego zjawiska duchowego i powszechnej normy. I to ratuje ją od popadnięcia w czysty liryzm, choć wskazuje i na upadek samej epiki.

O ile chodzi o jej dzieje, to zrazu istniały tylko małe epiczne powieści, jak wskazuje poezja nordyjska, także starofrancuska. Epopeja jest tworem wysokiej kultury literackiej czasów greckich lub rzymskich. Potem wraca się znowu do małych powieści epickich, które ceni ogromnie romantyzm. Czasy pozytywne nie sprzyjają rozwojowi epiki, choć tu i ówdzie nie brakło prób jej ożywienia, jak w Niemczech u Hamerlinga lub Jordana, w Polsce u Konopnickiej i Wierzbickiego.

Jej rozwinięciem nowożytnym jest romans, który zagłębia się lepiej od epiki w psychiczne życie człowieka i udoskonala malowidło środowiska. Romans uchodził niegdyś za rodzaj nieliteracki, gdyż pisano go prozą. I istotnie wydaje się zrazu, jakby dbałość o treść usunęła z romansów awanturniczych renesansu i baroku wszelką myśl o formie. W miarę jednak rozwoju romansu w duchu realizmu w Anglii, a psychologizmu we Francji i w Niemczech, wzrasta się jego wartość literacka. Romans staje się dziełem

sztuki u wielkich pisarzy, by malować raz przeszłość, raz znów świat współczesny, a zawsze z potężną intuicją psychologiczną.

Obyczajowość i towarzyskość opisują Dickens, Balzac, Freytag, Gogol, Kraszewski. W przeszłość wnioskują Walter Scott, Rzewuski, Dumas ojciec, Willibald, Alexis. Romans naturalistyczny nadał romansowi obyczajowemu charakter nader krańcowy, co widzimy u Flauberta, Zoli, Tołstoja, d'Annunzia, Żeromskiego. Pragnął on nawet zbliżyć się do wiedzy, co znać u Zoli i Spielhagena. Potem nasiąkł ideami społecznymi i liryzmem, co znów zbliżyło go do symbolistów, jak dowodzi zwłaszcza Conrad. Wogóle romans stał się środkiem o nieobliczalnej giętkości do wyrażania myśli twórczej.

Ogarnął prawie trzy części ogólnej twórczości i osiągnął wyniki zdumiewające pod względem językowym, ze stanowiska widzenia rzeczywistości, oraz w plastyce i dźwięczności. Świat zewnętrzny i wewnętrzny wystąpiły równolegle, by związać się z poczuciem otaczającej nas tajemnicy i wyrazić ją wszelkimi sposobami. Okazało się, że tylko romans może ogarnąć pełność życia. Jest zatem formą dojrzałej ludzkości, gdy epopeja była jedynie wyrazem ludzkiej normatywności. Walka osobowości ludzkiej przeciw życiu ujawniła się w nim niegorzej, niż w poezji. Cervantes, Rousseau, Goethe, Dickens, Gogol, Balzac, Flaubert, Tołstoj, Żeromski, Conrad są etapami ewolucji romansu. Rozpoczął on od parodji, która zapłodniła mnóstwo twórców, by dziś skojarzyć surowy realizm z poezją. Nastrój tragiczny, uduchowienie surowego oblicza życia, niezrównana plastyka i rytmiczność czynią z niego królewski rodzaj literatury.

Jak romans, jest i dramat ulubieńcem współczesności. Jak liryka, zwraca się i on do uczuć, podkreślając to, co w człowieku jest najistotniejsze i najważniejsze. Jego zasadą jest skupienie momentów akcji, a nie rozlewność epiki lub romansu. Żywiół psychiczny ma w nim najwięcej znaczenia, gdyż reszta musi pozostać poza ramami dzieła. Zewnętrzność odpada w nim z konieczności. I analiza psychiczna nie może tu zajmować zbyt dużo miejsca, bo tylko akcja ma w nim pierwsze miejsce, akcja oparta o silnie zarysowane charaktery i mocno podkreślone kontrasty. Uwydatnia to i styl dialogów, ostry i charakterystyczny dla obu zwalczających się w dramacie sił.

Czynna walka, gorąca akcja, mocne starcie dwu sił przeciwnych — oto dramat. Gdy idzie o rzeczy wielkie, mamy tragedję. Gdy o małe, powstaje komedja. Rozstrzyga punkt widzenia twórcy, który traktuje temat poważnie lub komicznie. O ile chodzi o technikę, potrzebna jest w dramacie jedność, do jednego zmierzająca celu. Czem są charaktery, pokazuje właśnie jednolita akcja. Twórca przeżywa akcję i charaktery, by zbliżyć je jednocześnie do życia. Albowiem teatr nie może utracić związku z życiem i nie może być zbyt intymny, gdy chce działać zewnętrznie.

Liryka w dramacie jest na miejscu, choć musi być ograniczona. W tragedji starożytnej wyobrażał ją chór. W czasach nowszych przepaja ona całość w mniejszym lub większym stopniu. Epika jest w dramacie niedopuszczalna, choć nie brakło jej w romantyzmie. Psuła ona wiele za realizmu, gdyż wprowadzono do niej wprost środowisko społeczne. Uproszczono zatem tę metodę, aby odsunąć się od studjum żywych charakterów, a ożywiać całość raczej dialogiem o ostrym hu-

morze i bogatej inwencji słownej. Dramat społeczny stał się w ten sposób filozoficznym.

Idealny jego schemat jest taki, co węzeł dramatyczny zawiązuje przed akcją, a akcję rozpoczyna od pierwszej sceny i wiedzie ją do rozwiązania. Tak budowali akcję Sofokles, Schiller, nawet Ibsen. Inwencja i związek między charakterami a czynami musi w nim obowiązywać do końca. Teatr grecki, także francuski dbał zawsze o ten idealny schemat. Germański interesuje się więcej charakterami, w czym idzie za nim polski.

Wynika stąd, że dramat wymaga wielkiego panowania nad przedmiotem. Jest ono wynikiem kultury, która ustaliła to, co nazwano konstrukcją czyli linią dramatyczną. Świat nadprzyrodzony, mimo otchłani wieków, nie zniknął przecież z dramatu, skoro spotyka się go w tragedji greckiej, u Szekspira, Słowackiego, Ibsena, Wyspiańskiego.

Co się tyczy tragizmu, polega on na odczuciu sprzeczności między wielkością człowieka a jego cierpieniem. To cierpienie winno być ludzkie i podnoszące ducha. Ono sprawia, że czujemy się niem wstrząśnięci. Że zaś moralne zagadnienia są wieczne, więc i tragedia nie straciła nigdy swego znaczenia. Wyraża się w niej właśnie kontrast dwu przeciwnych sił, zespół dwu przeciwnych wartości, wreszcie wewnętrzny związek przeciwieństw, którego nie można rozplątać bez katastrofy.

Tragiczna winna stanowi tylko poszczególny wypadek zespółu dobra i zła, co stanowi podstawę tragiczności. Wprowadzano ją często do tragedji, by wywołać tem głębszy efekt samem postawieniem sytuacji, w której winna jest spełniona w imię dobra. Tak

w spadku po starożytności, pojmowali tragizm romantycy, jak również i neoromantycy. Tem właśnie był bliski życiu, by przypomnieć tragizm Cencich Słowackiego, nieuchronny i konieczny, i dlatego tem więcej wstrząsający. Tragiczna ironja tkwi zaś w tem, że zaród zła w dobrem jest wyjątkowo subtelny w swej tendencji i złośliwy w swem działaniu.

~ Jak wiadomo, tragedia polska szła najpierw pod znakiem francuskiego pseudoklasycyzmu, by dopiero wobec zmierzchu tego kierunku, okazywać pewien kontakt z tragedją klasyczną i romantyczną. Obok typu francuskiego, wysuwa się typ szekspirowski, który rozwija się oryginalnie i przetwarza na pełną kreację polskiego dramatu romantycznego. Wytwarza się wkońcu jakby tragedia narodowa realistyczna w odtworzeniu tła, swobodna w schemacie, tendencyjna na wzór pseudoklasycznej. Feliński, Słowacki, Szujski znaczą te jej etapy.

Nowym etapem jest Wyspiański, o którym słusznie powiedziano, że poczucie mocy ducha i groźba przedwczesnego zatracenia wytworzyły w nim poczucie tragizmu o wysokiem napięciu. Z rozłamu własnego życia wyszedł jego stosunek do przeznaczenia, które odegrało kiedyś wielką rolę w tragice Słowackiego, i do życia wogóle. Jego fatalizm nie wykluczał przecież poczucia wolnej i twórczej woli, co odsuwa jego tragedję od podobnych na zachodzie, a nadto nadaje jej znamię dążenia do poznania prawdy życia u twórcy i u jego bohaterów.

Komedja opiera się nietylko o komiczne charaktery, ale o sytuacje i słowa. Potrzeba jej dowcipu, gdyż wyszukuje on podobieństwa wśród rzeczy niepodobnych. Potrzeba jej humoru, gdyż zlewa on z sobą uczu-

ciowe przeciwieństwa. Gdy w humorze jest uczuciowość, komedja nabiera cech poetyckich. W burlesce przeważa raczej intelekt, który ujawnił się szczególnie za oświecenia. W grotesce przeważa fantazyjność, która wiedzie do karykatury. A groteska obowiązuje już w bajce, w satyrze, w romansie satyrycznym, które zaliczano dawniej do dydaktyki.

Komedja polska wyrasta, jak wiadomo, z tendencyjnej jezuickiej komedji szkolnej w duchu moljerowskim. Przejmując zrazu obce typy, sięgnęła szybko w rdzeń duszy polskiej i osiągnęła pełny artyzm w sumiennej obserwacji, rozkładzie części, harmonji całości. Pozytywizm rozszerzył tylko skalę rodzajów komedjowych. Naturalizm dodał studjum środowiska. Jeżeli Fredro stoi dotąd nad wszystkimi poprzednikami i następcami, to w grotesce, zwróconej przeciw pewnym objawom romantyzmu, wybujał najświetniej, skłonny do śmiechu i ironji, Słowacki.

Jeżeli zaś chodzi o kierunki poezji, to prawda i piękno są zwykle wskazywane jako czynniki twórcze. Sama forma rytmiczna podnosi poezję ponad prawdę. Stąd walka z nią naturalizmu, który poszukiwał charakterystyczności, siedł za mową codzienną, nie gardził nawet gwarą, jakgdyby chciał odrzucić wybór słów, szlachetność obrazów, patos tonu idealistów. Widać to nawet u wielkich artystów w liryce, w epice, w romansie, w dramacie, którzy uwzględniają szeroko pospolitą brzydkość życia i nie łagodzą rzeczywistości. Jednakże idealizm nie gardzi nią choćby dla kontrastu. Piękno nie może obejść się bowiem bez kontrastów.

W każdym kierunku, o ile chce on iść do końca swych dążeń, tkwi niebezpieczeństwo. Oba kierunki

mogą zejść na bezdroża. Wielcy twórcy szukali tedy ich połączenia, dążąc do nadania swym twórcom głębszego znaczenia i koniecznej typowości. To, co już Schiller nazywał malowaniem naiwnem czyli pójściem za naturą, lub sentymentalnem, gdzie przeważa sztuka, musi zlać się w syntezę. Środki naturalistyczne nie wykluczają wcale osiągnięcia głębin metafizycznych. O jedno musi koniecznie chodzić artyście. Jeżeli jego świat jest światem innym naprawdę, może on dążyć do tego, co osiąga się przez religję. Kontemplacja dzieł sztuki stwarza niby religijne wyzwolenie duszy ludzkiej. To wyzwolenie przychodzi tem łatwiej, im bardziej dzieło osiąga warunki, o jakich mówią zasady krytyki.

Bibliografia

R. LEHMANN: Deutsche Poetik. München, 1919. (Praktyczne, jasne i przystępne wyłożenie zasad poetyki w nowym duchu).

TH. RIBOT: Psychologja uczuć. Warszawa, 1901. (Nieprześcięgniomy dotąd wykład zasadniczych cech uczuciowości).

R. M. WERNER: Lyrik und Lyriker. Hamburg und Leipzig, 1890. (Godny zalecenia i opatrzoney obfitemi przykładami wykład genezy, charakteru i rodzajów liryki).

G. VON LUKACS: Die Theorie des Romans. Zeitschrift für Aesthetik. XI Band. Stuttgart, 1916. (Syntetycznie ujęta ocena treści i rozwoju romansu w jego głównych typach).

L. LEVRAULT: Le Roman. Paris, b. r. (Elementarnie ujęta historia typów romansu i jego przedstawicieli).

J. VOLKELT: Aesthetik des Tragischen. München, 1917. (Najgłębsze ujęcie istoty i rodzajów tragizmu z szerokiem uwzględnieniem przykładów, zawartych w literaturze światowej).

TENŹE: System der Aesthetik. III Band. München, 1914. (Najlepsze wyjaśnienie wszystkich zagadnień estetycznych w połączeniu z psychologją twórczości i metafizyką estetyki).

H. ŻYCYŃSKI: Teorja dramatu. Cieszyn, 1922. (Jasny i party wnikliwą analizą wykład doskonałego teoretyka i znawcy literatury romantycznej).

M. SCHELER: O zjawisku tragiczności. Przegląd Warszawski, 1922. R. II, nr. 13, str. 32—52.

T. GRABOWSKI: Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu. Kraków, 1918.

O. ORTWIN: O lirycie i wartościach lirycznych. Przegląd Warszawski, 1924. R. IV, nr. 28, str. 5—16.

ROZDZIAŁ X

Zamknięcie

Nauka literatury obejmuje szersze pojęcie od krytyki literackiej i historii literatury. Wchodzą w jej zakres, jak się okazało, bibliografia, psychologia twórczości, socjologia twórczości, nauka o wierszu i prozie, stylistyka i poetyka. Wchodzą w jej zakres metody postępowania praktycznego, jak poszukiwanie autorstwa, ustalanie tekstu, objaśnianie tekstu.

Jeżeli pierwsze możnaby nazwać naukami pomocniczymi nauki literatury, to drugie stanowią właściwie ją samą. Jak się już powiedziało, nauka literatury bada rzeczywistość duchową, która wyprowadza się z człowieka czyli jest psychiczna. Bada się ją obserwacją, analizą, intuicją, a więc przez doświadczenie zewnętrzne i wewnętrzne. Bada się ją w jej zmienności i nieobliczalności, uwarunkowanej wprowadzie danymi psychologii i socjologii, ale stanowiącej mnogość zjawisk indywidualnych, tkwiących jedynie w pewnych systemach i kierunkach.

Nauka literatury, oparta na materiale literatury polskiej, a na dorobku nauki zachodniej, tworzy się dopiero i jest dla poznania dzieła literackiego wprost nieodzowna. Nazwy krytyki literackiej lub historii literatury nie kryją się z nią w pełni, choć same w sobie stanowią, jak się okazało, jej część. Krytyka jest

właśnie stosowaniem zasad, zaczerpniętych z nauk pomocniczych. Historia jest właśnie stosowaniem krytyki nie do współczesnej tylko, ale i do przeszłej twórczości. Nie można być krytykiem bez znajomości historii, a historykiem bez znajomości krytyki, czyli jej zasad i metod. Z biegiem czasu wytworzyła się wiedza o literaturze, czyli o systemach i kierunkach literackich, albo o jednostkach twórczych oraz o wpływach i zależnościach. Ta wiedza zaczęła się od krytyki tekstu, obok której powstawała wiedza o systemach, jak poetyka lub retoryka. Najpóźniej dostrzeżono wpływy i zależności, natomiast jednostka twórcza nie jest do dnia dzisiejszego należycie zbadana i dopiero dziś dociera się do struktury psychicznego czyli stałego stosunku poszczególnych składników życia duchowego twórczych indywidualności.

Wszystkie części nauki literatury uległy przeobrażeniu, skoro ani poetyka i retoryka nie przypominają dawniejszej, ani badanie wpływów i zależności nie ogranicza się do ogólników, ale opiera się na zrębie faktów sprawdzonych i realnych, ani wreszcie biografja nie jest już przeplataniem opisu życia analizą dzieł, ale raczej ujęciem stosunku dzieł do życia i związku między przeżyciem a jego wyrazem. Nie da się jednak zaprzeczyć, że historia literatury interesuje dziś mniej, że zainteresowanie przesunęło się na stronę systemów i kierunków, że historyzm naukowców zwraca się raczej do indywidualności twórczych.

Najwięcej obchodzi nas jednak tekst, owa najbliższa, najdostępniejsza i najtrudniejsza zarazem sfera badań. Jeżeli językoznawca, jeżeli historyk ma go przed sobą, to chodzi im zwykle o ustalenie pewnych faktów ogólnych. Badacz literatury bada, jak się oka-

zało, tylko indywidualny język, indywidualne przejścia życiowe, indywidualną postawę wobec życia i wyraz twórczy. Jednoczy się w nim językoznawca, historyk, estetyk, skoro dzieło mówi do nas bezpośrednio.

Nauka literatury jest głównie nauką o tekście w znaczeniu nie tyle wartościowania, ile ujęcia tekstu. Z przeżyć i ujęć tekstu powstaje wiedza o nim. Ta wiedza wzrasta przez doświadczenie pokoleń i uzupełnia się nowymi doświadczeniami. Nauka literatury jest więc przede wszystkim empiryczną nauką o tekście. Jest zatem nauką filologiczną, w której część genetyczna stanowi tylko przygotowanie. Filologja szuka bowiem logosu, a logosem dzieła jest prawo jego formy.

Historja literatury powstała tylko dlatego, że teksty idą ze sobą w historycznym związku. Ona doprowadziła do zajęcia się biografją twórców. Ale początkiem i końcem nauki jest badanie dzieła jako dzieła, czyli intelektualne uświadomienie jego estetycznych wartości. Nie uświadomi tych wartości ani historja, ani biografja. Uświadomi je objaśnianie tekstu w sposób estetyczny, czyli rozbiór, ustalający związki między pewnymi cechami dzieła a pewnymi wartościami estetycznymi.

Rozbiór bierze pod uwagę te cechy, w których są wartości, i charakteryzuje owe wartości. Schematy stylistyki i poetyki dawnego typu tu nie wystarczają, bo należą raczej do techniki. Naukowiec musi poznać związek między indywidualną strukturą dzieła a wartościami, z niej wyłonionymi. Estetyk, filozof sztuki, krytyk góruje w nim raczej, a nie bibliograf, genetyk, klasyfikator. Możemy go nazwać i krytykiem, nie mającym jednak nic do czynienia z impresjonizmem.

Niema w istocie rozgraniczenia między krytykiem, niepozbawionym kultury historyczno-literackiej, a historykiem literatury, który również, jak krytyk, musi kierować się często intuicją. Obaj są badaczami, posuwającymi naprzód naukę literatury, choć może historyk jest bliższy naukowości od krytyka, jako bardziej oddalony czasem od faktów, które ustala w ich początku, rozwoju i skutkach, od faktów, które spostrzega w całej twórczości ludzi i epok i je analizuje, od faktów wreszcie, które stwierdza i z których wyprowadza ogólne wnioski. Nauka literatury łączy ich razem, bo nie widzi między nimi biegunowej różnicy.

Bibliografia

P. CHMIEŁOWSKI: *Metodyka historii literatury polskiej*. Warszawa, 1899. (Książka dziś jeszcze cenna i pełna interesujących uwag świetnego tainisty i badacza literatury).

G. KORBUT: *Wstęp do literatury polskiej*. Warszawa, 1924. (Rzecz oparta na wielkiej wiedzy literackiej i pełna bogatych informacji).

M. HANDELSMAN: *Historyka. Cz. I. Zasady metodologii historii*. Zamość, 1921.

PORADNIK DLA POLONISTÓW W PYTANIACH I ODPOWIEDZIACH. Opracowany, z inicjatywy i przy współudziale prof. J. Ujejskiego, przez komisję redakcyjną Koła Polonistów Słuchaczy Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa, 1923.



Errata

Str. 85, w. 3 od góry i str. 86, w. 2 od góry, zamiast:
zabalsamować — m a b y ć: **nabalsamować**.



99991

1