

# Eugeniusz Kucharski

---

## O metodę estetycznego rozbioru dzieł literackich

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 20/1/4, 1-39

---

1923

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EUGENJUSZ KUCHARSKI.

## O METODĘ ESTETYCZNEGO ROZBIORU DZIEŁ LITERACKICH.

Znamienną ewolucję w zakresie pojęć przeżywa obecnie nie tylko historia literatury, ale każda umiejętność, poświęcona dziejom twórczości artystycznej. W każdej z nich dążenie do ścisłości w poznaniu historycznym wywołało konieczność dokładniejszego i wszechstronnego zbadania jednostkowego ogniwa dziejowego, jakim jest dzieło artystyczne. Miejsce wszechwładnej dotąd konstrukcji historycznej<sup>1)</sup> zajęła więc analiza estetyczna, która, stanąwszy wobec wielu nowych, zgoła „niehistorycznych“ problemów, musiała się oglądnąć za wypracowaniem własnej metody i ustaleniem pojęć potrzebnych. Ustalenie i dokładne rozgraniczenie pojęć odgrywa tutaj rolę wręcz rozstrzygającą o wydatności pracy. Wszelka bowiem wiedza, oparta o znajomość choćby jak najszerszego zakresu faktów czy zjawisk i docierająca do najdrobniejszych szczegółów, pozostanie zawsze tylko bezładnym rumowiskiem wiadomości, o ile praca myśli nie zdoła tych wiadomości ująć w poglądy zwarte i uogólnienia syntetyczne, możliwe do osiągnięcia tylko przy pomocy pojęć jasnych i sprecyzowanych.

Do znanych pojęć, któremi w braku czegoś lepszego musieliśmy się posługiwać w badaniach literackich, należy treść i forma. Każdy, kto badał bliżej jakąś kwestję literacką, wie z doświadczenia, jak chwiejne, łamliwe i niewystarczające są te pojęcia, jak w rozpatrywaniu tak zwanej „treści“ wkradają się nam stale elementy formy i odwrotnie. Kiedy w ostatnich latach przedsięwzięto badania nad stroną techniczną utworów, chwiejność zamiast zmaleć jeszcze bardziej wzrosła. Co to jest technika utworu? Nie jest to oczywiście treść, ale czym ona jest w stosunku do formy? Innem pojęciem czy tylko innym

---

<sup>1)</sup> Żeby nie przekraczać ram rozpatrywanego zagadnienia, nie wchodzę bliżej w sprawę tak aktualną jak stosunek historii literatury do umiejętności literackiej, jak uzasadnienie potrzeby badań w obu kierunkach (historycznym i estetycznym), jak rozgraniczenie zakresu i kompetencji obu dziedzin.

wyrazem? Pojęciem szerszym czy węższym, podrzędnym czy równorzędnym? Jeśli pojęciem węższym i podrzędnym, co w takim razie pozostaje i jak się nazywa ta reszta, owo *x*, które pozostaje z „formy“ po odjęciu „techniki“? Jeśli równorzędnym, jak w takim razie przeprowadzić granicę i oznaczyć, co należy do techniki, a co do formy? Chaos już prawdziwy następuje, gdy od pojęć ogólniejszych przejdzie się do kwestyj bardziej szczegółowych i analizuje n. p. akcję, wzajemny układ części, postaci, ideę utworu i t. p.; do czego to należy, do treści, do techniki czy do formy?

Nie są to kłopoty wyłącznie nasze. Podobne trudności istnieją w sferze badań, poświęconych innym dziedzinom sztuki. Każde z nich posiada przy pewnych odrębnych dogodnościach także boleści własne. Przez koordynację wysiłków i wyników, przez stosowanie metod, właściwych badaniu odmiennych rodzajów sztuki, można niejedno zagadnienie wyjaśnić, lepiej zrozumieć lub należyście postawić. Wiemy, z jak znakomitym skutkiem posługiwał się tym środkiem J. Kleiner w swej monografii o Słowackim. W imię starej ale jarej zasady „niósł ślepy kulawego, dobrze im się działo,“ taką pomoc wzajemną doradza Oskar Walzel w książce: „Wechselseitige Erhellung der Künste“ (Berlin, Reuther-Richard, 1917). Rada bardzo dobra, ale tę posiada niedogodność, że najczęściej trudno jest być w jednej osobie tym ślepym, który doskonale chodzi, i tym kulawym, który znakomicie widzi, czyli znać się na poezji równie dobrze, jak na innych sztukach.

Najlepsze względnie widoki na wypracowanie metody estetycznej posiada badanie sztuk, działających na nasz wzrok i udzielających się drogą oglądania (a więc ogólnie *ogładowych*, jak malarstwo, grafika, rzeźba, architektura i t. p.). Fizyczna, a nieraz (jak w rzeźbie lub w architekturze) wręcz namacalna natura zjawisk artystycznych, całkowite istnienie podmiot estetycznych poza osobowością badacza, a przez to najmniejsza względnie obawa elementu subiektywnego w estetycznym odbiorze (percepcji), nadaje badaniom tej dziedziny względnie wysoką rękojmę obiektywności a możliwość eksperymentu czyni je nieraz podatnym polem dla rozwiązywania problemów artystycznych, mogących posiadać ogólniejsze znaczenie estetyczne.

Wielką poczytność w tym względzie zdobyła sobie metoda, zastosowana do rozbioru estetycznego przez rodaka naszego Józefa Strzygowskiego, profesora historii sztuki w uniwersytecie wiedeńskim. W działalności nauczycielskiej i w swych znakomitych studjach z historii sztuki<sup>1)</sup> posługiwał się on me-

<sup>1)</sup> Bibliografię najważniejszych prac J. Strzygowskiego podaje niżej cytowana rozprawa Luízy Potpeschnigg; z jego metodą zapoznaje najlepiej rozprawa metodologiczna p. t. System und Methode der Kunstbe-

tołą, która, opierając się o szereg pojęć ściśle określonych, zmierza kolejno od cech dzieła czysto zewnętrznych, obiektywnych i dla każdego dostępnych, do rysów najbardziej utajonych i przepojonych najszczerzym subiektywizmem artysty. Trafność obranych punktów widzenia, dokładne rozgraniczenie pojęć, konsekwentny i logiczny tok badania, a więc wszystko to, co stanowi zaletę metody, obudziło nadzieję, że pojęcia, wprowadzone przez Strzygowskiego dla sztuk oglądowych, dadzą się zastosować w badaniu innych sztuk, przez co stworzonoby podwaliny estetyki, opartej o system pojęć jednolitych. Wyraz temu zapatrywaniu daje autor znanego słownika pojęć filozoficznych („Wörterbuch der philosophischen Begriffe“) Max Eisler w artykule p. t. *Język umiejętności artystycznych*<sup>1)</sup>.

Jest rzeczą zrozumiałą, że każda sztuka bez względu na to, czem na nas oddziaływa, słowem, kształtem, linią, barwą, ruchem czy tonem, posiada w systemie swych podniet, w metodzie swej twórczości i w sposobach oddziaływania pewne zakresy wspólne, które odpowiadają dokładnie takimże zakresom w sferze innej sztuki. Różnica polega na odmienności materiału artystycznego i na odmiennym sposobie osiągania artystycznego wyrazu, czego następstwem jest wyznaczenie odrębnego dla każdej, jej tylko właściwego pola działania. Ten zakres zjawisk, który szczególnie wydatnie wyraża się w jednej sztuce, może się wyrażać mniej wydatnie lub też może się wogóle nie dać wyrazić w sztuce innej.

Metoda badania, która się okazała szczególnie pożyteczną i celową w pewnej dziedzinie sztuki (w tym przypadku dla sztuk oglądowych), może więc być z korzyścią stosowana w dziedzinie odmiennej (a więc w literaturze n. p.), chodzi tylko o to, żeby to przeniesienie metody nie odbywało się drogą zwykłej przenośni i obrazowego myślenia kategorjami innej sztuki, ale żeby każdemu pojęciu estetycznemu jednej sfery odpowiadała równie określona treść pojęciowa w sferze drugiej. Szczegółnej więc troskliwości i ostrożności wymaga ustalenie (a więc wyszukanie) odpowiedników pojęciowych a następnie transpozycja pojęcia z jednej dziedziny w drugą czyli nasylenie pojęcia odpowiednią treścią sztuki odmiennej.

Pierwszą próbę zastosowania metody Strzygowskiego do badań literackich i analizy literacko-estetycznej przedsiębrała jedna z jego uczennic, Luiza Potpeschnigg, w artykule: „Pla-

---

trachtung (Volksbildungsarchiv, III, 1912). W polskim języku, o ile mi wiadomo, ukazała się dotychczas tylko „Sztuka plastyczna Wschodu“, drukowana w czasopiśmie „Tydzień polski“ (R. III, (1922), Nr. 7—28). Naukową i nauczycielską działalność Strzygowskiego omawia artykuł dra St. Arnolda „Prof. Józef Strzygowski i jego instytut historii sztuki“. („Tydzień polski“, R. II, Nr. 49, 1921).

<sup>1)</sup> „Die Sprache der Kunstwissenschaft“. (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (M. Dessoira), XIII, 1918, s. 309—316).

nowe badanie istoty w sztuce poetyckiej<sup>1)</sup>. Dziełem, które obrano za przedmiot próby, jest dramat Kleista „Książę Homburg“. Autorka nie dokonywa badań samodzielnych, ale, opierając się na monografię Henryka Mayer-Benfey'a<sup>2)</sup>, stara się ująć wyniki jego badania w ramy pojęć Strzygowskiego i uporządkować wedle jego systemu, uzupełniając tu i ówdzie powstałą lukę spostrzeżeniami własnymi. Już sam pomysł dokonywania próby w ten sposób, że poszczególne rozważania jednego autora zostają wyrwane z organicznego związku myślowego, uporządkowane zupełnie inaczej i wsadzone w żelazną klatkę pojęć drugiego, rozstrzyga o niepowodzeniu przedsięwzięcia. W rezultacie otrzymaliśmy rozbiór suchy, pedantyczny i szkolarski, nie różniący się niczem od szablonowych wstępów, poprzedzających nasze i obce wydania klasyków dla młodzieży.

Nie chodzi jednak o merytoryczną stronę rozbioru, której ocena jest rzeczą germanistów, ale o stronę metodyczną. Niepowodzenie w tym względzie przypisać należy rzucającemu się w oczy nieoswojeniu się autorki z naturą „sztuki poetyckiej“ i z zagadnieniami literackimi, wskutek czego transpozycja pojęć Strzygowskiego na sferę literacką została całkowicie chybiona. Zły użytek i niewłaściwe zastosowanie zarówno poszczególnych pojęć jak i całej metody nie przesądza jednak w niczem ich wartości i możności praktycznego użytku na przyszłość. Pomijając zasługę pierwszej próby, artykuł p. Potpeschnigg wart jest poznania choćby z tego względu, że daje bardzo wyczerpujące i jasne przedstawienie systemu Strzygowskiego, a przez swe błędy działa ostrzegawczo i zmusza do troskliwego rozwiązania zagadnień.

Jakżeż się przedstawia system badania Strzygowskiego i na czym polega jego wartość metodyczna?

Uczony badacz przeprowadza najpierw dokładne rozgraniczenie między tem, co należy w dziele do rzemiosła a co do sztuki (Handwerk, geistige Werte). Rozgraniczenie bardzo ważne i zasadnicze, sztuka bowiem, choćby najsubtelniejsza i najdoskonalsza, musi wykonywać cały szereg tych samych czynności i zabiegów, które wykonywa produkcja nieartytyczna. Do kategorii rzemiosła w dziele należą dwie rzeczy: 1) materiał i 2) technika, a więc z czego dzieło robione (marmur, drzewo, metal i t. p., płótno i farba olejna, karton ołówki pastelowy i t. p.), a następnie jak robione (n. p. cięcie w marmurze, rzeźbanie w drzewie, technika kowania lub odlewu przy metalach i t. p.). Po analizie rzemiosła przystępuje do rozbioru wartości artystycznych czyli „duchowych“, jak to nazywa.

<sup>1)</sup> „Planmäßige Wesenforchung in der Dichtkunst“. (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum hrsg. v. Ilberg u. Cauer, 1917, t. 39—40. (II. Abteilung, 5 Heft), s. 209—234).

<sup>2)</sup> „Das Drama H. von Kleists“, Göttingen, 1911.

Pierwszą taką wartością duchową, którą Strzygowski rozważa w dziele sztuki oglądowej, jest przedmiot. „Przedmiot — wedle objaśnień p. Potpeschnigg — jest to, co dane jest (t. zn. istnieje) poza dziełem, coś religijnego, historycznego lub przeżytego, jednym słowem coś takiego, co jest owocem całego stanu duchowego (artysty)“, — czyli, nazywając rzecz po ludzku, jest to obraz wewnętrzny jakiegoś zdarzenia, sytuacji lub przedmiotu, jawiący się przed wyobraźnią artysty. Po literacku nazwalibyśmy „przedmiot“ tematem dzieła n. p. „porwanie Prozerpiny“, „pochód na Wawel“, „miejski zaulek w deszczu“ (widzenie malarskie), „las o zmroku“ (malars.), „zadumana“ (rzeźb., mal., graf.) i t. p.

Owo widzenie wewnętrzne ma się ucieleścić w materiale artystycznym czyli stać się zjawiskiem dostrzegalnym zmysłowo. Dzieje się to dzięki nadanej mu postaci. Przez pojęcie „postać“ rozumie Strzygowski równie dobrze artystyczną postać człowieka, jak budowli, drzewa, krajobrazu, zwierzęcia, zjawiska (deszczu, zmroku) lub zdarzenia. Postać odtwarza artysta przy pomocy rysów, których dostarcza mu obserwacja natury. W analizie badamy więc tutaj cechy obiektywne dzieła. Ale ta sama postać obok cech obiektywnych, które muszą być takie a nie inne, wyposażona jest ponadto przez artystę w pewne właściwości subiektywne, zależne całkowicie od jego upodobania i usposobienia twórczego (n. p. wybujałość cielesna w postaciach Rubensa, „rembrandtowskie“ oświetlenie, żywiołowość Michała Anioła i t. p.). Te właściwości subiektywne noszą u Strzygowskiego nazwę formy. „Wszystko to, co artysta czyni z postaci, ażeby nadać im siłę artystycznego oddziaływania, a przez to zmysły oglądającego podniecić, ta okoliczność, jak on postaci wysuwa naprzód lub umieszcza w głębi, naświetla i zabarwia, wszystko to należy jeszcze do dziedziny zjawiska, ale nazywa się teraz formą“<sup>1)</sup>.

Zamknięciem całego poszukiwania jest wykreślenie punktów orientacyjnych dla zawartości dzieła (*Inhalt*, pojęcie to nie odpowiada wcale wyrazowi „treść“). „Zawartość“ ma w systemie Strzygowskiego znaczenie wybitnie duchowe i znaczeniowe, jest przeto jakby syntetycznym wyrazem „przedmiotu“, ideowo-uczuciową mową dzieła, wyrażającą duszę artysty (n. p. marzycielskość Pruszkowskiego, zmysłowość Żmurki, tragiczność Wyspiańskiego).

System badania Strzygowskiego odzwierciedla nam poniższa tablica jego kategorii, którą podajemy w tłumaczeniu z pracy Potpeschnigg<sup>2)</sup>, zwracając uwagę na konieczność zachowania kolejności (liczby porządkowe) w ich rozpatrywaniu:

<sup>1)</sup> Potpeschnigg, s. 219.

<sup>2)</sup> Tamże, s. 218.

## I. Rzemiosło.

## II. Wartości duchowe.

1. Materiał i technika Bodziec: stworzyć Cel: zdołać		Ś w i a t	
		Znaczenie	Zjawisko
Artysta	Więzy rzeczowe	2. Przedmiot Bodziec: stan duchowy Cel: zdobycie znaku (Deutung)	3. Postać Bodziec: natura Cel: przedstawić
	Swoboda osobista	5. Zawartość Bodziec: dusza Cel: wyrazić	4. Forma Bodziec: zmysły Cel: oddziaływać

W analizie „Księcia Homburga“ za „materiał“ utworu poetyckiego uważa Potpeschnigg język, wskutek czego pod pojęciem „technika“ traktuje o właściwościach stylistycznych Kleista w tym dziele. Przez „przedmiot“ rozumie właściwie pomysł utworu a w ustępie, poświęconym temu „przedmiotowi“, traktuje o przeksztalceniu zdarzenia historycznego i legendy na temat dramatu. Pojęcie „postaci“ nie różni się od pojęcia, powszechnie przyjętego w literaturze; w odpowiednim ustępie zajmuje się autorka ugrupowaniem dramatycznym postaci i analizą charakteru bohatera. Grupa rozważań, przynależnych do pojęcia „forma“, rozbija już i rozsadza (bezwiednie zapewne) całą więźbę systemu Strzygowskiego. O ile Strzygowski pod pojęcie to ujmował cechy subiektywne, nadane „postaciom“ (n. p. morzu, krajobrazowi, człowiekowi), a więc poza zakres „postaci“ nie wykraczał, to Potpeschnigg traktuje już tutaj kwestię najrozmaitsze: czas akcji, jej miejsce, budowę dramatu i wreszcie motywy wewnętrzne osób działających. Analiza „zawartości“ zgadza się z określeniami Strzygowskiego i odpowiada temu, co w literaturze nazywamy „idea“ dzieła.

Porównanie próby Potpeschnigg z systemem Strzygowskiego okazuje nam w świetle tak jaskrawem różne skutki tej samej metody, że aż zdumienie ogarnia. Zdziwiająco logiczny, konsekwentny, niemal rytmiczny w swym pochodzie tok badania Strzygowskiego, przechodzący pokolei od rzeczy najgrubszych, zmysłowych, dotykalnych do najsubtelniejszych manifestacji ludzkiego ducha, wydaje w zastosowaniu do literatury wręcz monstrum metodyczne. Autorka w najlepszej myśli chce rozpocząć badanie od cech jak najbardziej obiektywnych i powszechnych, trafia zaś w cechę tak indywidualną i osobistą, jak styl autora. A następnie, co za bezładny, chaotyczny tok badania! Na pierwszym miejscu język i styl, potem geneza utworu; najpierw analiza charakterów, czas i miejsce akcji, potem dopiero budowa dramatu a po budowie znów nawrót do motywów postaci działających. Słowem przeskokki tak dzi-

ważne i nieoczekiwane, że z trudnością zdobyłby się na nie nawet bardzo rozwichrzony i nieporządny umysł literacki.

Kto temu winien? Literatura, system Strzygowskiego, czy też jego zastosowanie?

## II.

Podjmując próbę transpozycji metody Strzygowskiego z artystyczno-oglądowej na literacką, winienem podkreślić ważność i metodyczną korzyść, którą zapewnia nam przyjęcie jego pojęć, rozgraniczających dokładnie sferę rzemiosła od sfery sztuki. Największe arcydzieło poezji musi zawierać elementy rzemiosła, ale wytwór literackiego rzemiosła może nie zawierać elementów sztuki. Istnieją twórcy, wnoszący nowe wartości artystyczne, i istnieją pisarze, wykonywający lepiej lub gorzej swe rzemiosło, zaspokajający nie tyle swój popęd twórczy, ile potrzeby konsumpcji literackiej. Albowiem nawet „dobrze zrobione“ wiersze, powieści, sztuki teatralne lub mowy zużywają się, stają się do niczego, muszą być zastąpione przez świeży wyrób tak samo, jak odzież, sprzęty, malowidła ścienna a nawet dom cały. Nie zużywają się duchowo tylko dzieła sztuki. Historia literatury, badając jedną z dziedzin rozwoju kultury, winna nam dawać obraz nie tylko twórczości indywidualnej, ale upodobań, smaku i potrzeb literackich ogółu, musi więc zajmować się dziełami sztuki na równi z produkcją literacką, twórcami i pisarzami. Umiejętność literacka, która pretensyj historycznych nie posiada, zajmuje się tylko twórcami. Trzecim rodzajem piszących t. j. tymi, którzy ani nie mieli talentu ani nie nauczyli się rzemiosła (grafomanami), nie powinien się zajmować nikt, komu czas drogi.

Nawet tak pogardzane w Polsce „rzemiosło“ ma to do siebie, że nie spada nikomu jako darmochoza z niebios; każdy, kto chce je opanować, musi go się uczyć i to czasem nawet bardzo długo. Uczyć się go musi zarówno największy genjusz, jak i skromny, uczciwie swój zawód pełniący rzemieślnik, nie uczy się go lub nie może się nauczyć tylko ostatni partacz. Tego, jak się zabrać do marmurowej bryły, by „zrobić“ z niej posąg, musiał się nauczyć Michał Anioł co najmniej tak dobrze, jak pierwszy lepszy kamieniarz; jak malować dekorację kościoła, tego musiał się Wyspiański nauczyć co najmniej tak dobrze, jak pierwszy lepszy malarz pokojowy lub lakiernik ówczesny.

Uprawę danej sztuki musi poprzedzać opanowanie jej rzemiosła czyli — przenosząc rzecz na teren literacki — uprawa twórczości literackiej wymaga prócz talentu jeszcze opanowania rzemiosła pisarskiego w określonym stadium historycznym. Robotę ballady musiał Mickiewicz opanować co najmniej tak, jak Odynec, — robotę powieści poetyckiej Malczewski co najmniej



tak, jak A. Chodźko, — Fredro robotę komedji co najmniej tak, jak Dmuszewski lub Kotzebue, — robotę powieści Sienkiewicz, Żeromski czy Reymont co najmniej tak, jak Gąsiorowski lub pani Helena Mniszek. Jeśli każdy z nich tego nauczyć się musiał, więc musiał być ktoś, od kogo się uczył, i musiało być coś, z czego się uczył. Następnie: autor, posiadający poczucie swego talentu, może na ten talent („natchnienie“) za wiele liczyć i okazać się w opanowaniu rzemiosła mniej cierpliwym, niż rzemieślnik; może je wykonywać gorzej. Pisarz, który rzemiosłem stoi i niem pada, winien je wykonywać tak, by produkcja jego nie straciła zbytu; dbałością i pilnością wykonania może on przewyższyć artystę, może „robić“ lepiej od niego.

W analizie strony rzemieślniczej dzieła, a więc jego roboty, Strzygowski uwzględnił dwa punkty zasadnicze: 1) materiał i 2) sposób jego opracowania czyli technikę dzieła. Oba pojęcia w sztukach oglądowych są jasne, dokładnie określone pod względem swej treści a nadto ściśle od siebie zależne. Obrany dla dzieła materiał rozstrzyga nieodwołalnie o jego technice. Inną nie tylko może, ale musi być technika obróbki marmuru, inna drzewa, inna modelowania w glinie; inaczej „robi się“ malowidło olejne, inaczej akwarela, drzeworyt, rysunek węglowy, pastel i t. d. Czy pojęcie materiału i techniki jest równie jasne i określone w literaturze?

Praktyka literackiego badania a także próba Potpeschnigg poucza, że nie, że pod pojęcie materiału literackiego i jego techniki podkładamy treść najrozmaitszą. Dla bardzo wielu badaczy materiałem pisarskim i artystycznym jest poprostu język lub nawet styl, dla drugich jakieś ogólnikowe „życie“, dla innych znów wątki (motywy) literackie. W terminologii niemieckiej istnieje nawet dla badań w ostatnim kierunku osobna nazwa: *Stoffgeschichte*. Za materiał „Księcia Homburga“ uznała Potpeschnigg bez bliższego uzasadnienia — język utworu. Wydaje mi się, że transpozycja pojęć Strzygowskiego została tutaj nie tylko dokonana fałszywie, ale że przez przyjęcie mylnego punktu wyjścia zwichnięto cały kościec jego przedziwnie logicznego systemu.

Zasadniczą cechą, która składa się na pojęcie materiału, jest jego absolutna w stosunku do produktu rzemiosła lub sztuki pierwotność (surowość). W złomie marmuru czy kamienia, w drzewie, w płótnach, kartonach i barwikach (farbach) niema żadnej z tych cech, które nadaje im później rzemiosło lub sztuka. Tej pierwotności w stosunku do dzieła pisarskiego nie posiada i nie może posiadać język, który sam jest już produktem (a więc dziełem) pewnego technicznego i artystycznego zabiegu ludzkiego, mianowicie woli zdobycia wyrazu, co jest nerwem wszelkiej sztuki. Tem bardziej niepierwotnym jest motyw literacki, czego dowodzić nie potrzeba.

Drugą właściwość materiału stanowi niezmiennosc jego istoty wobec wszelkiej technicznej czy artystycznej transformacji. Ten marmur, który jest w „Dawidzie” czy w „Pietà”, nie przestał być nadal tym samym fizycznym marmurem, który jako bezładna bryła sterczał przed Michałem Aniołem, — to drzewo i te farby, z których powstała „Madonna w krześle”, nie zmieniły swej istoty pod pędzlem Rafaela, — to drzewo, w którym rzezał Wit Stwosz, pozostaje nadal drzewem (lipowem czy gruszkowem) z jakiejś indywidualnej kłody, choć otrzymało postać „Marjackiego Ołtarza”. Ten zaś język, którym napisany jest „Pan Tadeusz”, „Boska Komedja”, czy „Hymn o zachodzie słońca” nie jest już wcale tym samym polskim czy włoskim językiem, który poeta zastał i otrzymał gotowy, ale tym, który sam stworzył. Materiału się nie tworzy; to drugie.

Trzecie wreszcie to materiału powszechnosc czyli dostępnosc moralna. Ten materiał, z którego powstają największe choćby dzieła sztuki oglądowej, jest dostępny i może być własnością w tej samej mierze największego artysty, co rzemieślnika, a nawet takiego pospolitego śmiertelnika, który nie ma nawet pojęcia o rzemiośle. Język zaś już nie tylko Kochanowskiego, Mickiewicza czy Słowackiego, ale trzeciorzędnego nawet pisarza nigdy taką powszechną własnością nie jest i być nią nie może.

Tę pozaartystyczną, leżącą za krańcami wszelkiej kształtującej woli powszechnosc, niezmiennosc i surową pierwotnosc materiału posiada wobec sztuki pisarskiej tylko żywa, nieustannie czynna i wiecznie ruchliwa świadomosc ludzka. Niby nadczuły sejsmograf, ustawiony między jaźnią ludzką a światem zewnętrznym, odbiera ona wieści o tem, co się dzieje zewnątrz, i wie o tem, co się dzieje wewnątrz. Wie dzięki tym czynnościom duszy, które nazywamy przedstawieniami albo aktami świadomości. Przedmiotem naszej świadomości możemy być albo my sami (t. j. wszystko to, co w nas jest, w nas się dzieje lub nas dotyczy), albo świat zewnętrzny. Zależnie od tego, co jest przedmiotem świadomości, rozróżniamy jej rodzaje; najogólniejsze rozróżnienie świadomości będzie więc obejmowało *a)* przedstawienia o sobie i *b)* przedstawienia świata zewnętrznego. Tę pierwotną, apriorycznie daną funkcję duszy, która polega na tworzeniu przedstawień, posiadamy wszyscy bez wyjątku. Ona jedna w przeciwstawieniu do swego wyrażenia lub znaku zewnętrznego jest pierwotna, powszechna i niezmienna. Nic to bowiem istoty naszych przedstawień nie zmienia, czy umiemy je nazwać czy nie, czy zdolni jesteśmy je wyrazić lepiej lub gorzej albo też zgoła wyrazić nie zdołamy. Przedstawieniami pozostają one nadal.

Świat ludzkich przedstawień czyli aktów świadomości człowieka stanowi jedyny materiał czyli, lepiej i dokładniej po polsku, tworzywo literatury. Literatura „robi się” więc nie z języka, ani z „życia”, ani z rytmu, ani z motywów, ale

z... głowy. W przeciwieństwie do materiału sztuk oglądowych, który jest fizyczny i pozaosobisty, tworzywo literatury jest nawskróś osobiste, lotne, rdzennie duchowe, trafiające przeto nie do naszych zmysłów, jak sztuki oglądowe lub słuchowe, ale do naszej wyobraźni i zdolności pojmowania. Literatura (piękna ma się rozumieć) jest to sztuka, która daje nam zadowolenie estetyczne przez wywoływanie i formowanie w nas odpowiednich przedstawień, tak jak sztuki oglądowe wywołują odpowiednie wrażenia przez kształtowanie materiału fizycznego a muzyka przez kształtowanie tonów. Gdyby materiałem sztuki literackiej był język, nie mogliby jej odbierać (percypować) ludzie pozbawieni organu dla percypowania tego materiału. Podobnie jak ślepy nie może odbierać utworów sztuki oglądowej a głuchy utworów dźwiękowych, tak głuchoniemy, pozbawiony organu językowego, nie mógłby pojmować twórczości literackiej. Wiadomo, że sprawa ma się zupełnie inaczej. Z tego powodu, że sztuka literacka wywołuje i kształtuje nasze przedstawienia a nie wyrażenia językowe, musimy do niej zaliczać (i oddawna zaliczamy) takie jej odmiany, które celem wywołania przedstawień w człowieku nie posługują się zgoła językiem, a więc sceny nieme w dramacie, dawniejszą pantomimę lub nowoczesny dramat kinowy.

Autor tworzy dzieło z przedstawień o sobie, o innych ludziach, o przyrodzie i o wszystkim wogóle rzeczywistem lub zmyślonem, co może być przedmiotem ludzkiej świadomości. Tworzy więc z tworzywa, które istnieje również w każdym normalnym człowieku. Z tego jednak, że wszyscy ludzie normalni posiadają zdolność do tworzenia przedstawień, do uświadamiania sobie rzeczy, właściwości, zdarzeń, stanów wewnętrznych własnych, obcych lub związków wzajemnych między temi przedmiotami, nie wynika bynajmniej, jakoby ta zdolność była u wszystkich jednakowa. Z doświadczenia wiemy, że jest ona nie tylko różna u poszczególnych ludzi, ale nawet w tym samym człowieku może być rozmaita zależnie od doby jego indywidualnego rozwoju, od jego przeżyć i zdobytego doświadczenia wewnętrznego, od jego kultury a nawet od jego nastroju i usposobienia w pewnym czasie. Jej wartość oznaczamy według jej intensywności; cenniejsze będą dla nas przedstawienia, które są żywe, zwarte i wyraziste, które lepiej ujmują istotę rzeczy i wszystkie jej związki, a więc przedstawienia tych ludzi, którzy lepiej „wewnętrznie widzą“, aniżeli zwykli śmiertelnicy. Wynika z tego ważna różnica między materiałem sztuk oglądowych a tworzywem literackiem: materiał oglądowy jako rzecz przedmiotowa posiada wartość bezwzględną i jednakową dla wszystkich; tworzywo literackie jako podmiotowe jest zależne od swego podmiotu (autora), jego jakość i wartość jest zależna od tej osobowości, w której się rodzi. Każdy autor posiada więc inne, swoje własne tworzywo.

Stąd tak wielką ważność w badaniach literackich posiada poznanie osobowości autora (biografia psychologiczna) a także zrozumienie bodźców, przeżyć i przyczyn wewnętrznych, które właśnie ten a nie inny krąg przedstawień zrodziły (psychologiczna geneza dzieła). Są to, przez instynkt poznawczy dyktowane, studia nad tworzywem literackim, które nie posiada dla nas tej oczywistości i nie jest nam tak bezpośrednio dane, jak materiał sztuk oglądowych. Trzeba je dopiero poznawać i rozumieć. Mogą sobie Niemcy, dotknięci specjalną ślepotą w dostrzeganiu osobowości ludzkiej, wypisywać jeszcze grubsze tomy przeciw „biografizmowi“ w literaturze<sup>1)</sup>, faktem jest, że bez poznania dziejów duszy autora nie można zrozumieć dzieła lub, co gorsze, można je zrozumieć zupełnie fałszywie. Chodzi, ma się rozumieć, o biografję wewnętrzną autora a nie o historję jego trzewików, spożywanego menu lub kobietek, z którymi się bałamucił.

Z rozważań dotychczasowych zdaje się wynikać jasno, że tworzywo literackie poza duszą autora nie istnieje, jest bowiem tem, co się w duszy dzieje: zjawiskiem psychicznym, ruchem przedstawień, nabrzmiałych treścią, pulsujących uczuciem i drgających od wzruszenia. Jest to akt życia wewnętrznego, sam przez się dla innych ludzi niedostępny i niepoznawalny. Ażeby go udostępnić i dać poznać innym, do tego potrzebne są pewne znaki, posiadające zdolność wywoływania przedstawień w duszy innych ludzi, potrzebna jest następnie pewna operacja temi znakami, a więc pewien zabieg, ażeby te przedstawienia były takie i tak w nas powstawały, jak sobie autor życzy. Od tego zaczyna się czynność pisarska. Ogólnie można ją określić jako posługiwanie się systemem celowych znaków, których przeznaczeniem jest wywołać w duszy odbiorczej takie (tak zabarwione i tak następujące po sobie) przedstawienia, jakie posiadał autor. W warunkach idealnych (przy idealnem dziele i idealnym odbiorcy) przedstawienia odbiorcy powinny odpowiadać bez reszty tym przedstawieniom autora, które on posiadał w czasie tworzenia. To ostatnie zastrzeżenie przywodzi nam na pamięć, że pisanie dzieła a jego tworzenie to są dwie czynności odrębne, które mogą się odbywać niekoniernie równocześnie. Cóż jest w takim razie tworzenie?

### III.

Za punkt wyjścia dla wszelkiego tworzenia literackiego przyjmujemy pomyśl. Jest to pojęcie, wyprowadzone drogą

---

<sup>1)</sup> Ciętą odprawę temu kierunkowi w badaniach niemieckich dał Richard M. Mayer w rozpr.: Der „Biographismus“ in der Literaturgeschichte. (Zeitschrift für Aesthetik. IX, (1914), s. 249 n.).

wstecznego wnioskowania z gotowego dzieła literackiego. Każde dzieło, wyłuskane z tego wszystkiego, co stworzyła sztuka autora i wniosło rzemiosło pisarskie, ujawni nam jako postać rudymenarną i zasadniczą swój pomysł t. j. szereg jak najogólniejszych przedstawień, ugrupowanych dookoła pewnego przedmiotu. Nam chodzi jednak nie o pojęcie, które jest tylko czystą konstrukcją myślową, ale o to, czy posiada ono odpowiednik w rzeczywistości procesu twórczego, czy autor miewa przy poczęciu dzieła pomysł podobny do tego, który my później dedukujemy sobie z gotowego dzieła, czy też nie.

Zarówno psychologia twórczości, jako też wyznawania lub świadectwa o akcie tworzenia pozwalają nam wśród procesów twórczych, których jest tyle, ile indywidualności pisarskich a nawet ile dzieł, wyróżnić trzy typy zasadnicze. Pierwszy, który możnaby nazwać refleksyjnym lub intelektualnym, zaczyna od pomysłu, a więc od bardzo ogólnikowego i oderwanego zarysu całości, który dopiero w czasie tworzenia, najczęściej dopiero pod piórem, realizuje się w konkretnych szczegółach artystycznych. Tworzenie więc istotne, które jest (choćby bez pisanja) wyobrażaniem sobie, wyczuwaniem lub przeżywaniem artystycznych przedmiotów, oddziela się tutaj wyraźnie od pomysłu, który nie twórczego ani artystycznego w sobie nie mieści, jest bowiem czynnością nawskróś intelektualną, operującą pojęciami oderwanymi i ogólnikowymi. Ten typ należy do rzadszych, za jego przedstawiciela mógłby uchodzić Flaubert.

Równie rzadki jest typ improwizatorski. Pod wpływem romantycznych urojeń o nadprzyrodzonym charakterze natchnienia przyzwyczailiśmy się uważać improwizatora za rodzaj Jowisza, z którego głowy, niby Minerwa w pełnej zbroi, wyłania się dzieło w całym majestacie wyrazu. Te pozytywne wiadomości, które — dzięki ogłoszeniu dziennika Malinowskiego<sup>1)</sup> — obecnie posiadamy o jednym z największych improwizatorów na świecie, t. j. o Mickiewiczu, pozwalają stwierdzić, że właśnie swoje improwizacje tworzył Mickiewicz tak, jak zazwyczaj nie tworzył, t. j. na podstawie uprzedniego pomysłu. Otrzymałszy temat, który z natury rzeczy był już pierwszym zarysem pomysłu, udawał się na osobność<sup>2)</sup>, po jakimś czasie wracał i wygłaszał utwór. Ta chwila skupienia w samotności poświęcona była chyba nie „dobieraniu wyrazów“, ale obmyśleniu rzeczy t. j. pomysłowi i wmyśleniu się w postać i sytuację czyli tworzeniu. Dodajmy, że nawet u tak genialnego improwizatora improwi-

<sup>1)</sup> „Dziennik Mikołaja Malinowskiego“ wyd. Manfred Kridl. (Tow. Nauk. Warsz. Prace Komisji dla badań nad historją literatury i oświaty. T. I. Warszawa, 1914, s. 135 n.).

<sup>2)</sup> „Poeta in secretum se subduxit et intra 4-tam horae partem ecce exiit et tragoediam incipit“, s. 135—6. „se ad temporis punctum in secretum subduxit, tum exiit et dialogum declamavit“ s. 138.

zowanie „całej tragedji o Zborowskim“ ograniczyło się do dwu scen; trzecią improwizował później po dłuższej przerwie. To, co wyróżnia ten typ tworzenia od poprzedniego, jest niesłychana siła woli, która na zawołanie zdolna jest uruchomić i natężyć własną energję twórczą.

Najczęściej spotykany typ aktu twórczego (typ impulsywny) ma przebieg inny, niż dwa poprzednie. Zwyczajnie pod wpływem silnych pobudek wewnętrznych jawi się w wyobraźni poety jakiś wytwór duchowy, jakaś postać, sytuacja, czynność, jakaś zjawia, obrazująca szczególnie przejmującą myśl, uczucie, pożądanie, nastrój i t. p. Przedstawienia, skupiające się na tym wytworze, są niezwykle silne, żywe, wyraziste; poeta nie tylko go sobie wyobraża, ale całą swą istnością duchową go posiada, wyczuwa jego istotę, wie wszystko o nim, przeżywa go jednym słowem. Jest to dlań przedmiot artystycznie doskonały, choć fragmentaryczny, zawieszony jakby w próżni, nie wiadomo, w jaki splot związków on wchodzi, co przed nim i co po nim. Ten męczący, czasem wręcz bolesny brak pełni przewycięża poeta przy pomocy intelektu, który podsuwa mu niejasne, ogólnikowe zarysy uzupełniające, rozprawdza i rozwija przedmiot wyobrażony żywy, wyrazisty, jarzący się barwami przy pomocy pojęć ogólnych, dopóki nie powstanie z tego jakiś szkielec myślowy przypuszczalnej całości. Przedstawienia, składające się na pomysł, są więc tutaj zjawiskiem wtórnem, zawdzięczają swe powstanie przedmiotowi artystycznemu, który zrodził się przed niemi.

Jakąkolwiek zechcemy przyjąć kolejność dla początkowego stadium tworzenia i jego możliwych kombinacyj, to jedno staje się widocznem, że wchodzi tu w grę dwie czynności duchowe, zasadniczo różne co do swej istoty: jedna, która przedmiot artystyczny (przedmioty) stwarza i w całej żywości stawia go przed oczyma duszy, i druga, która go zamysła, proponuje, uznaje jego potrzebę, choć nie zdaje sobie sprawy z jego realnych kształtów. Pospolicie określamy obie wspólną nazwą pomysłu, widoczną jest jednak potrzeba wyróżnienia, o ile pojęcie to ma nam oddawać jakieś rzetelne usługi. Przez pomysł będziemy więc w procesie twórczym oznaczali ten szereg przedstawień ogólnych (pojęć), które są wytworem intelektu, przez przedmiot zaś te skupienia przedstawień, które są wytworem wyobraźni i uczucia, które rzecz konkretnie i z wszelkimi szczegółami wyobrażoną utrzymują w świadomości twórcy. Dodawać nie potrzeba, że wartość twórczą a więc artystyczną posiadają tylko te przedstawienia, które składają się na przedmiot, pozbawione jej są przedstawienia, składające się na pomysł. Pomysł nie posiada więc wartości artystycznej; stąd pochodzi, że ludzie, pozbawieni talentu a przez zrządzenie losu garnący się do pisania, są zawsze nieprzebrani w wynajdywaniu pomysłów. W odróżnieniu

od pomysłu, ogarniającego myślowo całość dzieła, będziemy oznaczali pomysły częściowe (n. p. pomysł wprowadzenia jakiejś postaci, zdarzenia, zjawiska i t. p.) mianem koncepcji<sup>1)</sup>.

Przedmioty artystyczne, stworzone przez wyobraźnię twórcy lub jawiące się przed nią w całej realności swej istoty, stanowią razem to, co później w dziele skończonem i wykonanem nazywamy treścią, a więc istotą dzieła. Opierając się na kategorii „co?” i „jak?”, staramy się często odróżnić owo „co” poeta stworzył od owego „jak” wyraził czy napisał i użyskujemy w ten sposób dwa rzekomo odrębne pojęcia treści i formy. Ponieważ w następstwie tego rozróżnienia musimy przyznawać wartość artystyczną tylko kategorii „jak”, a odmawiamy jej kategorii „co”, zaplątujemy się w ten sposób nie tylko w dziwną sieć sprzeczności poznawczych, z których nigdy wybrnąć nie możemy<sup>2)</sup>, ale popełniamy nonsens tak jaskrawy, jak sobie tylko wyobrazić można. Bo jakże to, musim spytać, czy nie posiadają wartości artystycznej te przedstawienia Mickiewicza, które stały przed oczyma jego duszy w całym bogactwie szczegółów i z całą żywością spostrzeganej rzeczywistości n. p. dwór Sędziego, wzburzenie Podkomorzego i towarzyszący temu uczuciu wyraz zewnętrzny, burzę uczuć, przevalających się przez duszę Jacka czy też ruch i zachowanie się osób w jakimś momencie poematu?

Praktykowane rozróżnianie treści i formy jest spadkiem po tym poglądzie, który tworzywa poezji, a więc i jej istoty dopatrywał się w języku. Jest rzeczą naturalną, że dla tego poglądu wszystko to, co poeta sobie przedstawiał (wyobrażał), musiało być nieartystyczną treścią, a to, jak przedstawienia swe wypowiadał, było artystyczną formą. Ponieważ dla nas owo „co” przedmiotu posiada równie wielką wartość artystyczną, jak i jego „jak”, ponieważ następnie przedmiot jawi się wyobraźni twórczej z wszystkimi swojemi atrybutami („jak”) a samo tylko suche pomyślenie, że on w dziele znaleźć się winien, wartości artystycznej nie posiada, przeto zaliczać będziemy przedmiot do artystycznych wartości dzieła. Ponieważ zaś wyżej powiedzieliśmy, że literatura piękna jest to sztuka, która stwarza w nas i kształtuje (ujmuje w pewien celowy porządek) odpowiednie przedstawienia, ponieważ następnie

<sup>1)</sup> Po napisaniu całości widzę, że i ta nazwa jest nieodpowiednia. Najwłaściwszy byłby *obmyśl* (używają tego wyrazu nasi dawniejsi pisarze) na oznaczenie pomysłu całości, a *pomysł* na oznaczenie koncepcji szczegółowych.

<sup>2)</sup> Na pojęciową chwiejność tych dwóch wyrazów zwraca uwagę Kleiner J. w rozpr.: „Treść i forma w poezji”. (Przegląd warszawski. R. II, t. 2 (czerwiec), 1922, s. 323 — 333). Zgadzam się z wywodami autora, o ile idzie o wykazanie tej chwiejności, nie mogę jednak przyjąć wniosków, stąd wyprowadzonych. Zdaje mi się, że wyrazy, które każdym razem nakrywają inną treść pojęciową, nie są zgoła pojęciami i „wartościami podstawowymi” dla nauki nie posiadają.

wszystko w dziele do tego celu (z mniejszem lub większem powodzeniem) zmierza, więc wynika z tego, że wszystko w dziele jest formą, a więc także pomysł, który zakreśla ogólnikowo porządek przedstawień. Ponieważ zaś pomysł wartości artystycznej nie posiada, więc wynika z tego, że istnieją elementy formy, które są pozbawione wartości artystycznej (twórczej).

Tak więc wszystko w dziele literackim jest formą, ponieważ wszystko zdąża lub zdążać winno do formowania naszych (i swoich, autorskich) przedstawień. Dzieło sztuki literackiej jest przeto dziełem czystej formy i szukanie jakiejś „czystszej” formy jest szukaniem wiatru w polu. Trudno nam się jednak oprzeć poczuciu, że, kiedy mówimy o formie, musi być zawsze coś, co tę formę przyjęło, co tę formę dźwiga a przez zabieg artystyczny zostało „uformowane“. To poczucie jest zupełnie słuszne; owo coś istnieje i ono jest „treścią“ dzieła — są to owe akty świadomości, owe zjawiska wewnętrznego życia (a więc samo żywe życie), które nazwaliśmy przedstawieniami. Treścią poezji jest więc to, co żyło w poecie w chwili tworzenia i co ożyć winno w nas przy percepcji dzieła (treść odtwórcza). Na tem polega jej urok — urok duchowego obcowania z samym, najczystszy duchem innego człowieka.

„Ta kartka wieki tu będzie płakała,  
I łez jej stanie“.

Owej treści, istniejącej w przeżyciu twórczym autora, bez odpowiednich wytworów, bez czynności, zabiegów i znaków, a więc bez nadanej formy nigdy byśmy przyjęć ani zrozumieć nie mogli<sup>1)</sup>. Elementy formy literackiej są więc literami, zapomną których odczytujemy „treść“ dzieła — duszę twórczą autora. Przebieg percepcji estetycznej odbywa się więc tutaj w kierunku wręcz odwrotnym, niż w sztukach oglądowych. Tam dostrzegalne, fizyczne i martwe tworzywo służy do wydobycia formy i udziela ją jako „wartość duchową“ naszym zmysłom, tutaj zaś umysłowo postrzegalna forma wprawia w ruch naszą świadomość, nasze życie wewnętrzne a przez to służy do wydobycia utajonego w dziele i uformowanego tworzywa — jego treści. Uświadomienie sobie tego przebiegu jest ważne dla wytyczenia kierunku badania, a więc jego metody. Najwłaściwsza bowiem metoda jest ta, która odpowiada naturalnemu przebiegowi naszego poznawania. Zanim przejdziemy do tej sprawy, musimy się zająć dalszem ustaleniem naszych pojęć.

---

<sup>1)</sup> Stąd pochodzi, że „treść“ dzieła t. j. treść naszych przedstawień, wyniesionych z lektury, jesteśmy w stanie podać (opisać, opowiedzieć) jedynie elementami formy, czyto charakteryzując postać, czyto opisując akcję i t. d.



## IV.

Każdy początek aktu twórczego bez względu na to, czy kieruje nim intelekt czy wyobraźnia, czy też obie władze przepłatają się w swych czynnościach, ujawnia pretensję do zagarnięcia pewnego kręgu świadomości, do realizowania się w jakimś jej rodzaju. To, co poeta myśli lub wyobraża sobie w zamierzonym dziele, dotyczy albo jego samego albo świata zewnętrznego, składa się z przedstawień o sobie albo z przedstawień o świecie zewnętrznym. Ten wybór rodzaju przedstawień odpowiada więc w zupełności wyborowi materiału w sztukach oglądowych. Powiedzieliśmy już, że w sztukach oglądowych wybór danego materiału, a więc przyjęcie jakiegoś jego rodzaju (marmur, glina, metal i t. d.) rozstrzyga w sposób nieodwołalny o sposobie jego opracowania czyli o technice dzieła. Czy zupełnie tak samo dzieje się w literaturze?

Dzieje się podobnie, ale niezupełnie tak samo. Wiemy z doświadczenia lub odczuwamy to, że każdy rodzaj pomysłu wymaga właściwego sobie sposobu opracowania, ale zdajemy sobie również sprawę, że nie każdy otrzymał opracowanie takie, jakie mu się patrzy. Rodzaj pomysłu wytycza więc kierunkową dla sposobu opracowania, ale go nie narzuca z rygorem tak żelaznym i nieugiętym, jak materiał w sztuce oglądowej. Łatwo zdać sobie sprawę, dlaczego tak się dzieje. Materiał jako rzecz fizyczna jest podatny tylko na takie opracowanie, które przyjmuje jego fizyczną naturę; kamień czy marmur nie da się ugniatać tak, jak glina, lub odlewać czy też kować tak, jak metal. Pomysł natomiast, który jest osobistym wytworem psychiki autora, pozostawia zawsze otwarte drzwi dla nadziei (często bardzo zawodnej!), że da się nagiąć lub dostosować do takiego opracowania, jakie się autorowi podoba lub, co częstsze, jakie autor — umie. Krytycznie wzięwszy, nadzieja ta opiera się właściwie na możliwości zmiany jednej koncepcji na jakąś inną. Sposób opracowania dzieła jest więc zależny od rodzaju jego zamierzonych przedstawień, ale nie jest przez nie deterministycznie wyznaczony; autor może więc narzucić swojemu pomysłowi opracowanie niezgodne z jego naturą, ale ta samowola musi też wydać odpowiednie owoce.

Pod względem rodzaju podzieliliśmy już akty świadomości czyli przedstawienia na takie, których przedmiotem jest *a*) własna jaźń autora, i takie, których przedmiotem jest *b*) świat zewnętrzny. W pierwszym przypadku przedmiotem przedstawień twórcy są jego własne wrażenia, uczucia, myśli, akty woli, tęsknoty, pożądania a więc jednym słowem 1) stany świadomości własnej. Jeżeli zaś przedmiotem przedstawień jest świat zewnętrzny, może go sobie autor przedstawiać lub „myśleć“ o nim dwójako: myśli o nim jako „ja“ (zachowuje poczucie odrębności swej jaźni) i wtedy przedstawienia są 2) jego (autora) przed-

stawieniem świata zewnętrznego, albo też myśli o świecie zewnętrznym jako „on sam“ t. zn. wnika w niego, włazi niejako w jego skórę i w tej jego skórce operuje jego własnymi przedstawieniami, które są 3) przedstawieniem w przedstawieniu czyli przedstawieniem drugiego stopnia ( $p^2$ ) albo jeszcze inaczej: przedstawieniem przedstawionego sobie świata o nim samym. Ponieważ ten trzeci rodzaj przedstawień powstaje drogą analogji do świadomości własnej, przeto może obejmować tylko istoty, obdarzone naszą świadomością, a więc tylko ludzi lub istoty, na miarę ludzką pojęte.

Pomyślany utwór wyznacza więc dla siebie rodzaj przedstawień, a przez to wyznacza sobie rodzaj literacki, do którego winien przynależeć. Jasnym jest bowiem, że pomysły, składające się z przedstawień pierwszego rodzaju, przynależą do liryki, drugiego do epiki, a trzeciego do dramatu. Podział na rodzaje literackie nie jest więc samowolnym wymysłem obskurnych bakałarzy i pedantów, ale opiera się o kategorie ludzkiego umysłu, o zasadnicze i wieczyste prawa naszej duszy. Dalsze różniczkowanie pomysłu, a więc bardziej szczegółowe określenie jego przedstawień, zniewoliłoby nas do dalszego podziału rodzajów na odmiany literackie lub też okazałoby, że istnieją pomysły rodzajowo niezdecydowane (mieszane), sięgające skupieniami przedstawień w corazto inną dziedzinę rodzajową.

Podobnie jak do sztuki oglądowej przynależą nie tylko dzieła, stworzone dla czystej rozkoszy estetycznej, ale także takie, które, służąc celom praktycznym, estetycznie nas zadowolają (olbrzymia większość utworów architektury, sztuka dekoracyjna, stosowana; witraże, freski, mozaika, meble, broń i t. d.), tak też i do literatury należą dzieła, podejmowane w celach życia praktycznego, a mimo to zadowolające nasze poczucie piękna. Badacz literatury pomijać ich nie może nie tylko z tego względu, że był czas, w którym jeden ich rodzaj poczytywano za najwyższy cel twórczości wogóle, ale także dlatego, że niekiedy jeden taki „utwór stosowany“ może nam dać więcej estetycznego zadowolenia, niż całe okresy, poświęcone „sztuce dla sztuki“ i bezmyślnemu gryzmoleniu wierszy.

Ponieważ cechą, wyróżniającą ten dział literatury, jest jej przeznaczenie, a więc jej cel, leżący poza sferą sztuki, przeto będziemy ją rodzajowo rozróżniali według celu, jaki ona sobie stawia. Celem tym może być urabianie czyli 1) kształtowanie uczuć i woli obcej na miarę woli i uczuć autora albo też 2) także kształtowanie obcych sądów i pojęć. Dzieła pierwszego rodzaju przynależą więc do 1) wymowy, drugiego zaś do 2) prócz artystycznej (nie mającej nic wspólnego z mową niewiązaną rodzajów poetyckich).

Z rozważań poprzednich okazało się, że tworzywo literackie posiada charakter nawskróś wewnętrzny, duchowy, a wy-

stępuje w postaci zorganizowanego aktu świadomości, który nazywamy pomysłem. W przeciwieństwie do materiału sztuk oglądowych tworzywo literackie jest indywidualne (każdy twórca posiada inne, swoje odrębne tworzywo) i obcemu poznaniu bez umyślnych środków niedostępne. Pomimo tych odrębności zachowuje się ono wobec zabiegu literackiego podobnie, jak w sztuce oglądowej materiał wobec obróbki. Podobnie bowiem jak tam materiał determinuje zamierzone dzieło pod względem artystycznego rodzaju (obraz olejny, akwarela, pastel, drzeworyt i t. p.) i pod względem techniki, tak i tutaj sam rodzaj pomysłu wymaga już zgóry odpowiedniego dla siebie rodzaju literackiego, a co za tem idzie, odpowiedniego, temu tylko rodzajowi właściwego opracowania czyli techniki literackiej.

Ponieważ wyżej doszliśmy do przekonania, że wszystko to, co nam w dziele jest dane, stanowi formę literacką, więc wynika z tego, że technika, która również jest dana w dziele, tworzy pewną część formy (pojęcie węższe i podrzędne) i to tę część, którą określa nam (na razie) rodzaj literacki dzieła. Technika obejmuje zatem właściwości rodzajowe dzieła, a więc wszystko to, co nie jest w dziele indywidualne i odrębne, ale powszechne i wspólne dziełom, przynależnym do danego rodzaju i danej odmiany literackiej. Ścisłe rzecz biorąc, nie powinniśmy więc mówić, że jakiś autor „opanował formę“ dramatyczną czy liryczną, ale że opanował technikę dramatu czy liryki, lub jeszcze dokładniej: technikę tragedji lub farsy np. technikę pieśni lub ody, technikę eposu lub powieści psychologicznej, technikę kazania lub artykułu publicystycznego, technikę rozprawy lub opisowego przedstawienia rzeczy (w prozie).

Stanie się teraz zrozumiałem, dlaczego pojęcie techniki łączy się stale z pojęciem rzemiosła i wprawy, bo te właśnie cechy rodzajowo-formalne, jako powszechne i wspólne, są ogólnie dostępne, można je przy niejakiem pilności opanować, nie posiadając zgoła talentu; można się ich nauczyć. To, co w dawniejszej epoce literackiej lub nawet u współcześnie żyjących poprzedników było istotnym krokiem twórczym, odkryciem nowego kształtu, nowej formy dla wyrażenia swej treści wewnętrznej, narzuca się twórcom późniejszym jako skryształizowany format na przyjęcie ich treści wewnętrznej lub też zostaje podpatrzone (ewentualnie nawet „ulepszone“) przez rzemieślnika, który dąży nie do wyrażenia swej treści wewnętrznej, czasem niebardzo interesującej, ale do sprawności produkcji.

Uświadomienie sobie tego faktu, że to, co dla jednego autora jest aktem twórczym, stwarzającym nową wartość artystyczną, staje się wartością techniczną u jego następców, stawia nam przed oczyma tę prawdę, że badanie techniki indywidualne, bez uwzględnienia związków historycznych i oddziaływań literackich jest wogóle niemożliwe.

Pięknem zadaniem historii literatury jako nauki rozwojowej i genetycznej jest wykazać, jakto wartości artystyczne pewnych dzieł, uważanych za doskonałe (klasyczne), wydawały potomstwo techniczne, jakto z jakiegoś ulubionego rodzaju rozradzał się cały szereg odmian literackich. Zagadnienie bowiem rozwoju literackiego może być należycie postawione jedynie w obrębie rodzaju literackiego i wartości technicznych, przynigdy artystycznych. Wierzyć w doskonalenie się arcyzmu, wierzyć w to, że jakaś grupa dzieł lub kierunek literacki jest lepszy dlatego, że jest późniejszy lub „jak najnowszy“, wolno tylko snobom, niedorostkom lub reklamiarzom, zachwalającym swój własny — towar.

Kto wie, czy z takiego rodzajowo-historycznego badania nie okazałoby się, że w całej naszej literaturze przedromantycznej rodzajem panującym, ponad inne uprzywilejowanym i najżywotniejszym, narzucającym imperatywnie swą technikę wszystkim innym, nie był właśnie ten, którego badania najbardziej obecnie zaniedbujemy, którego formy wcaleśmy dotąd nie zgłębili, t. j. wymowa.

Technika rodzajowa obejmuje zatem te właściwości tradycyjne i wspólne, które dają się osiągnąć drogą rozumową, przez poznanie i zastanowienie. Czynnikiem duchowym, który je przyjmuje, ewentualnie wzbogaca, ulepsza i rozwija, jest intelekt pisarza. Już poprzednio, przy omawianiu przedmiotów artystycznych dzieła i ich pomyslenia (pomysłu), podkreśliłiśmy charakter twórczy, a więc wartość artystyczną przedmiotu wobec czysto intelektualnego, a więc beztwórczego charakteru pomysłu. Wartość pomysłu polega na tem, że on niby geometra wykreśla przypuszczalną linię dla wyobraźni twórczej, wyznacza kolej dla przedstawień. Jest to więc wartość techniczna, umożliwiającą sprawność pisarską. Opierając się na tem, że jedne wartości literackie stwarza władza twórcza, którą ryczałtowo nazywamy wyobraźnią, a drugie zawdzięczają swe istnienie władzy poznawczej, t. j. intelektowi, uogólniamy tę zasadę i wszystkie wogóle wartości formy literackiej dzielimy na dwie grupy: 1) na wartości twórcze, które nazywamy artystycznymi i 2) wartości intelektualne, beztwórcze, które nazywamy technicznymi.

Wspólną cechą wartości technicznych jest ich podstawa intelektualna. Bez względu na to, czy technika pisarska korzysta z wartości już istniejących (n. p. język, wiersz, rodzaj literacki), które musi poznać, opanować i na pożytek sztuki obrócić, — czy też wnosi nowe elementy formy (n. p. pomysł, konstrukcja), wspólnym rodzicem jej wartości jest intelekt. Beztwórczemi nazywamy te wartości nie dlatego, jakoby one nie posiadały znaczenia dla twórczości, ale dlatego, że są wytworem czynności i zabiegów, towarzyszących tworzeniu, a nie wytworem samego tworzenia. Podobnie jak sztuka nie da się pomyśleć bez rze-

miosła, tak samo nie można pojąć twórczości literackiej bez techniki. Ona, opierając się na tej normatywnej i porządkującej władzy duszy, jaką jest intelekt, umożliwia tworzenie i decyduje o jego sprawności.

Na podstawie rozważań powyższych zaliczymy do wartości technicznych: 1) pomysł (koncepcję), 2) właściwości rodzajowe dzieła, 3) konstrukcję, 4) środki i znaki dla wywoływania przedstawień i wrażeń (wartości językowo-stylistyczne, dialog, wiersz, rytm, strofa, okres i t. d.). Głównym zadaniem badania estetycznego winno być nie inwentaryzowanie tych zjawisk według powyższych formułek, ale zbadanie, o ile autor współczesne wartości techniczne opanował i jaki z nich zrobił użytek artystyczny, o ile zaprzął je w służbę sztuki. Jak istotne znaczenie dla naszych sądów o estetycznej wartości dzieła ma rozważanie niektórych problemów technicznych, postaram się wykazać na paru przykładach, cisnących się z pamięci a ilustrujących nieskoordynowanie właściwości rodzajowych dzieła z pomysłem lub koncepcjami szczegółowymi.

W jednym z najlepszych ustępów tej bardzo jeszcze niedojrzałej komedji, jaką jest „Pan Geldhab“, mianowicie w monologu Flory, oddającym doskonale marzenia gąski, znajdujemy takie miejsce (III, 2):

„Idę dalej... wzrok w górę... witam panię domu,  
Kilka innych wachlarzem, i czem prędzej łapię  
Nawiasem spostrzeżone miejsce na kanapie“ (*siada*).

Gdyby materiałem poezji był język, jak to niegdyś sądzili filologowie, nicbyśmy temu ustępowi, mimo widoczną ułomność, zarzucić nie mogli; językowo i stylistycznie przedstawia się on bez zarzutu. Zarzucamy poecie, nie to, że on się źle wyraża, bo wyraża się on tak, jak sobie rzecz przedstawia, ale to, że sobie rzecz źle przedstawia. Grzech artystyczny polega na wtrąceniu niewłaściwych przedstawień w związek przedstawień Flory. Ona, wystawiając sobie z zachwytem swe upragnione wystąpienie na salonach w roli przyszłej księżny, nie może równocześnie podkreślać złośliwie własnego pośpiechu w zajmowaniu upatrzonogo miejsca („czem prędzej łapię“) ani też tej okoliczności, że na upatrzone i najbardziej honorowe miejsce polowała ukradkiem („nawiasem spostrzeżone“) od chwili wejścia do salonu. To nie są przedstawienia Flory o sobie (przedstawienia dramatyczne), ale przedstawienia (i to bardzo złośliwe) autora o występującej postaci (przedstawienia epickie). Jeśli z uwagą odczytamy całą tę komedję, dostrzeżemy, że takich przedstawień epickich jest w niej bardzo wiele, roi się poprostu od nich. Świadczy to, że cały pomysł postaci ujemnych (Geldhaba, Flory, Lisiewiczza, Księcia) kształtował się jako satyra na pewne stosunki, jako przedstawienie autora o świecie zewnętrznym, a nie jako przed-

stawienie pomyslanego świata o nim samym (przedstawienia drugiego stopnia). Pomysł utworu wymagał więc techniki satyry, Fredro zaś ujął go w technikę komedjową, której w dodatku wówczas jeszcze nie opanował.

Ciekawy okaz niewłaściwego lub opaczego stosowania techniki rodzajowej przedstawia nasza tragedia pseudoklasyczna. Zupełnie niesłusznie przypisujemy całą winę jej jałowości naśladownictwu Corneille'a lub Racine'a; cokolwiek sądzimy o tragedji francuskiej, nie znajdziemy w niej perypetyj tak doszczętnie wypranych z przedstawień treści psychicznej a obładowanych czystą retoryką, jak to się dzieje u nas. Najdoskonalszy z tych utworów „Barbara“ Felińskiego jest związkiem doskonale, wedle wszelkich prawideł retoryki, ułożonych przez mówień a nie ruchem wewnętrznych aktów postaci. Nieobecność przedstawień o tem, co się w człowieku mówiącym dziać winno, przybiera tutaj niejednokrotnie formy prawdziwie komiczne. Jakie charakterystyczne n. p. to „zagajenie“ Bony w dialogu z Augustem (II, 4):

„Zbliź się, synu, i matki posłuchaj cierpliwie.  
Szczera i śmiała mową może cię zadziwić,  
Nie przerywaj mi jednak, mając to na względzie,  
Że ten mój głos do ciebie ostatni już będzie“.

Tak mówi nie dumna królowa, nie matka ambitna ani kobieta przewrotna, ale popisowy orator, zabierający się do wyrecytowania długiej mowy, ułożonej wedle wszelkich prawideł („zająć, przekonać, wzruszyć“) i przechowywanej na wszelki przypadek w zanadrzu, orator o tyle niezręczny, że naprzód zapowiada (*exordium*), jaki jest plan jego mowy i zgóry zamawia sobie cierpliwą wyrozumiałość słuchacza („nie przerywaj mi jednak“) dla tych 78 wierszy, których będzie musiał biedak wysłuchać. Cokolwiek o tragedji sądzili pseudoklasycy w teorii, w praktyce literackiej uważali ją za sposobność do ćwiczeń w wymowie. Stosowali bez miłosierdzia technikę retoryczną do rodzaju dramatycznego.

Wiele możnaby mówić o tych spustoszeniach, których dokonywała retoryka w poezji Krasińskiego, przekształcając ją już w „Przedświcie“ na rymowaną publicystykę. Upodobanie w technice dyskursywnej posuwa się tutaj czasem tak daleko, że nieraz wręcz obraża religijno-moralne uczucia czytelnika, jak n. p. w tej postawie za pan brat wobec Pana Boga i przekonywaniu Go, że „prawem naszym Zmartwychwstanie“, bo winien je (Bóg) nie „nam — lecz Sobie!“.

## V.

Z samego charakteru techniki literackiej wynika, że nie może ona stanowić punktu wyjścia przy rozbiórce estetycznym,

tak jak to się dzieje w badaniu dzieł sztuki oglądowej. Gdyby więc Potpeschnigg nawet była pojęła, co jest techniką, a co materiałem sztuki poetyckiej, tak jak z tego nie zdała sobie sprawy, to i tak jej pomysł traktowania zjawisk technicznych przed artystycznymi i poprawianie w tym względzie Benfey'a trzeba by uznać za rzecz metodycznie chybiającą z tego prostego powodu, że ta metoda nie liczy się zupełnie z odrębnym charakterem sztuki literackiej. Jest jak sieć, która znakomicie chwyta ryby i ssaki, ale nigdy nie ujmie ciał lotnych. Do tego są potrzebne narzędzia bardziej uszczelnione.

W każdym dziele sztuki oglądowej materiał i technika są to rzeczy lub zjawiska zmysłowe, które rzucają się w oczy przed wszelką percepcją estetyczną nie tylko badaczowi i znawcy sztuki, ale każdemu zwyczajnemu laikowi. Zupełnie inaczej ma się sprawa w literaturze. Tutaj technika nie tylko nie jest nam dostępna przed percepcją dzieła, ale najczęściej nic nie wiemy o niej nawet po doskonałej percepcji estetycznej, po uważnym odczycaniu dzieła i odtworzeniu w sobie jego treści. Zjawiska techniczne, będące wytworem intelektu twórcy, uświadamiamy sobie dopiero pośrednio, drogą zastanowienia i rozważenia (intelektu), wyprowadzając je, nieraz dopiero po bardzo żmudnej i troskliwej analizie z całokształtu rzeczywistości artystycznej, zawartej w dziele<sup>1)</sup>.

Nie możemy więc badania zaczynać od tego, co na razie nie jest nam dostępne. Ażeby technikę poznać i móc o niej sądzić, musimy najpierw mieć przytomną rzeczywistość artystyczną, musi w nas zaistnieć treść wewnętrzną<sup>2)</sup> dzieła, wywołana przez środki i znaki artystyczne, a odpowiadająca treści wewnętrznej twórcy. Musimy w naszej wyobraźni i odczuciu wytworzyć to, co stworzyły władze twórcze poety. W badaniu literackim analiza wartości artystycznych winna więc wyprzedzać analizę techniki.

Nieco inaczej przedstawia się sprawa tworzywa literackiego. Tam, gdzie nie znamy autora zupełnie, ono nam również nie jest dane przed percepcją estetyczną dzieła i punktu wyjścia w badaniu stanowić nie może. Ale bardzo często możemy posiadać o niem wiadomości uprzednie ze źródeł innych, pozaestetycznych, z tych danych biografji, które malują nam osobowość twórcy. Poznanie jego uczuć, myśli, celów, dążeń, tarć i zmagania wewnętrznych w dobie powstawania dzieła nie jest wprawdzie poznaniem estetycznym, ale jest poznaniem tworzywa literackiego. Jest tem, co nam zrozumienie utworu ułatwia i do jego poznania znakomicie przygotowuje. Jest

<sup>1)</sup> Z powodu tej abstrakcyjności właśnie — zjawiska techniczne stały się tak późno przedmiotem umiejętnego badania.

<sup>2)</sup> Rozmyślnie unikam modnego słówka „przeżycie“ (n. b. estetyczne), które jest jak bydło juczne — każdy wkłada na nie to, czego nie jest w stanie udźwignąć lub co mu się żywnie podoba.

studjum uprzedniem i pomocniczem, z którego korzyści nie powinniśmy rezygnować, skoro ją mieć możemy. A możemy niezawsze. Dlatego przy twórczości anonimowej lub pochodzącej od autora, o którym nic pozytywnego się nie wie, cały szereg sądów estetycznych, dotyczących nieraz istoty dzieła i jego rozumienia, nosić będzie charakter hipotetyczny.

Uznając propedeutyczne znaczenie, jakie posiada w umiejętności poznania literackiego tworzywa, trudno nie widzieć, że tą pozycją, która nam w dziele jest bezpośrednio przytomna, z którą obcujemy wprost, już od pierwszego wiersza utworu, są jedynie wartości artystyczne. One więc jedynie stanowią mogą punkt wyjścia w badaniu formy dzieła. Wkraczamy w ten sposób w sferę twórczości istotnej, w sferę sztuki. Rodzicielką zjawisk literackich, które mamy obecnie rozpatrywać, nie jest władza, sądząca o rzeczach (intelekt), ale władza, stwarzająca rzeczy — wyobraźnia, unosząca się na skrzydłach uczucia lub woli. Choćby opierała się nawet o intelekt i zasięgała jego rady przy tworzeniu (indywidualnie może to być rozmaicie), ona pozostaje zawsze *magna parens* tego świata, z którym bezpośrednio obcujemy w dziele. Obcujemy zaś dzięki wyobraźni własnej (odtwórczej), dzięki tej władzy, która przy pomocy środków i znaków, użytych przez twórcę, pozwala nam wywoływać w naszej duszy takie (tak zabarwione i tak nastrojone) skupienia przedstawień, jakie towarzyszyły aktowi tworzenia.

Nieodzownym, bezwzględnym warunkiem uprzednim literackiego badania jest więc należycie dokonany akt odbioru dzieła (percepcji estetycznej). Ponieważ, badając dzieło, badamy w istocie rzeczy te wytwory psychiczne, które ono w nas stworzyło, musimy mieć pewność, że nasza zdolność odtwarzania funkcjonuje należycie, że nasze wytwory psychiczne (nasza „treść“ wewnętrzna) odpowiadają dokładnie wytworom psychicznym poety (jego „treści wewnętrznej“). Rolę główną w tej czynności odbierania odgrywa wyobraźnia odtwórcza i posiadane doświadczenie wewnętrzne.

Ponieważ nasze wyposażenie w te warunki, jak i nasze zaufanie do nich, może być bardzo różne, kontrolujemy naszą zdolność percepcyjną przez pewne fakty obiektywne, jak dane o osobowości autora, właściwości jego środków artystycznych w innych jego dziełach i wreszcie analogia percepcji u innych ludzi. Percepcja dzieła będzie tem doskonalsza i wierniejsza, im żywszą i czulszą posiadamy wyobraźnię odtwórczą, im szersze i gruntowniejsze jest nasze doświadczenie wewnętrzne, im ściślej żyliśmy się z osobowością autora i oswoiili z jego środkami. Percepcję estetyczną dzieła nazywano dotąd zwyczajnie i można ją bez szkody nadal nazywać rozumieniem dzieła.



Warto zwrócić uwagę, że owo rozumienie czy zdolność t. zw. „przeżycia“ dzieła uchodzi u ogółu a także u wielu uczonych za ostateczny cel literackiego poznania. Jakkolwiek pogląd ten nie da się utrzymać w umiejętności, jednak zachowa on zawsze wagę tam, gdzie ostatecznym celem zajęcia się literaturą jest używanie estetyczne, a więc w krytyce literackiej lub przy kształceniu literackim (w odczytach dla „szerszej publiczności“, w kształceniu szkolnem i t. p.). Krytyk spełnia w zupełności swe zadanie, kiedy sam dzieło zrozumiał i odczuł, kiedy wchłonął wszystkie jego piękności i czary, a dzięki talentowi<sup>1)</sup> umie podzielić się swemi przeżyciami z innymi ludźmi. Nastawia i przygotowuje przez to ich umysł do odpowiedniego odbioru estetycznego. Zarówno w krytyce, jak w kształceniu literackim chodzi o to, ażeby do percepcji estetycznej uzdolnić i przysposobić adepta, który z tych czy innych względów nie jest w stanie odbyć tego procesu samodzielnie.

Krytyka literacka zdąży do tego celu dwojako: albo spowiada się ze swoich wrażeń, odniesionych z dzieła (krytyka impresjonistyczna), albo też stara się w formie mniej lub bardziej pociągającej opisać swoje wytwory psychiczne, uzasadniając nieraz ich trafność (zgodność z wytworami poety). Taki uzasadniony opis nazywamy interpretacją literacką. Do tej formy przedstawiania swych wytworów psychicznych musi nieraz uciekać się także badacz, zwłaszcza wtedy, gdy jego rozumienie dzieła różni się od powszechnie przyjętego.

Dobra percepcja literacka jest więc warunkiem niezbędnym dobrego badania, ale sama przez się jeszcze poznania nie stanowi, tak jak nie stanowi go „dobre widzenie“ obrazu i zachwyty dla jego piękna. Poznanie estetyczne rozpoczyna się dopiero z tą chwilą, w której sam odbiór estetyczny nam nie wystarcza, ale zaczynamy sobie zadawać pytania, dlaczego on się w nas odbywa, — czem i jak dzieło na nas oddziaływa, jakie są jego indywidualne właściwości, czem ono zbliża się do innych a czem się różni, jakich środków użył twórca, ażeby wrażenie osiągnąć i t. p. Ażeby na te pytania odpowiedzieć, musimy zanalizować naszą treść odtwórczą, musimy to, co w odbiorze estetycznym jest nam dane jako stan świadomości jednolity, rozbijać na szczegóły i nanizywać jak paciorki na nitkę pojęć ogólniejszych, mających zastosowanie nie tylko przy tem, ale przy innych dziełach, a przez to prowadzących nas do poglądów ogólniejszych o twórczości bądźto pewnego autora, bądź też pewnej epoki lub kierunku literackiego.

---

<sup>1)</sup> Krytyk talent pisarski posiadać musi, a uczony może, lecz nie musi. Wartość jego badania nie zależy od zdolności literackich lecz poznawczych; wartość krytyki zależy od talentu pisarskiego, od zdolności wyrażenia swych „przeżyć“.

## VI.

Zasadniczem zjawiskiem artystycznym, które wyobraźnia twórcza stwarza a nasza odbiera, jest zawsze coś takiego, co w danym momencie dzieła skupia na sobie nasze przedstawienia i ogniskuje uwagę. Może to być równie dobrze człowiek, zdarczenie, stan duchowy, zjawisko przyrodnicze lub społeczne, jakaś rzecz martwa lub ożywiona, obojętne — w każdym razie coś, co jako wytwór duchowy istniało w świadomości poety, a teraz istnieje w naszej. Ten wytwór nazywamy za Strzygowskim postacią. Przypuszczam, że wobec takich wyrażeń naszego języka, jak „inna rze czy postać“, „pod postacią chleba i wina“, „postać marzenia“ i t. p. nie powinno razić odniesienie wyrazu nie tylko do ludzi, ale także do rzeczy martwych lub do złożonych zjawisk przyrody, życia ludzkiego, czy też duszy indywidualnej. Zależnie od pomysłu utwór zawiera postać jedną lub więcej.

Ponieważ w rozdziale III ów wytwór autora nazwaliśmy przedmiotem, a obecnie jego odbicie w naszej wyobraźni określamy wyrazem postać, musimy wytłumaczyć, że nie są to dwa wyrazy na oznaczenie dwu stron tej samej rzeczy, ale dwa odrębne pojęcia. Wytłumaczmy na przykładzie; bierzemy go z tej naszej *Ilijady* i *Odyssei* zarazem, jaką jest „Pan Tadeusz“. Każdy przypomni sobie łatwo scenę rozmowy Sędziego z Telimeną podczas grzybobrania w ks. III, w. 349—491. Sędzia wynioskował prawdopodobnie z zachowania się Telimeny, że zagięła ona parol na Tadeusza. Postanawia przeto wyjawić jej swoje względem Tadeusza zamysły, zbadać grunt i pomieszać jej szyki, wysuwając inne partje dla synowca. W poufałej pogawędce zwierza się z kłopotów, jakie nastrecza mu zamiar ożenienia Tadeusza. Chcąc wybadać Telimenę, odsłania dyplomatycznie zamiar, którego w istocie nie żywi — ożenić Tadeusza z córką Podkomorzego:

.....jego starsza córka Anna  
Jest na wydaniu, piękna i posażna panna.  
Chciałem zagaić —“. Na to Telimena zbladła,  
375 Złożyła książkę, wstała nieco i usiadła.

„Jak mamę kocham, rzekła, czy to, Panie bracie,  
Jest w tem sens jaki? Czy wy Boga w sercu macie?  
To myślisz Tadeusza zostać dobrodziejem,  
Jeśli młodego chłopca zrobisz grykosiejem!  
380 Świat mu zawiążesz!“.... i t. d.

Co tu podpada pod pojęcie postaci a co przedmiotu? Postać Sędziego czy Telimeny w ustępie, którego z oszczędności nie podaję do końca, obejmuje nie tylko to, co się w duszy każdej osoby dzieje, nie tylko jej właściwości lub skłonności duchowe (cechy charakteru), ale także to, co każda z nich w danej chwili

mówi, dla czego tak a nie inaczej mówi (a jasne jest, że każda z nich co innego mówi, niż myśli i czuje), jak się zachowuje zewnętrznie, jakie wykonywa ruchy, jak wygląda i t. d. Na pojęcie postaci składają się więc wszystkie przedstawienia, które Mickiewicz miał o stwarzanych postaciach w danym momencie poematu. Jeśli teraz stawimy się w położenie twórcy i przedstawimy sobie akt tworzenia, stanie się jasnym, że nie wszystkie przedstawienia, rzeźbiące i wydobywające postać, są równorzędne.

Jedne z nich są warunkiem dla powstania drugich, pewne z nich musiały najpierw powstać, ażeby inne mogły zaistnieć. Ażeby postać Sędziego czy Telimeny w danym momencie tak stworzyć, jak je widzimy, musiał poeta dokładnie sobie wystawić, musiał „wmyślić się“ w ich każdoczesny stan wewnętrzny. Musiał „mieć w palcach“, jak to artyści mówią, wszystko to, co w danej chwili postać myśli, czuje, chce, odsuwa od siebie i t. p., musiał jednym słowem opanować przez swą wyobraźnię jej istotę. Jeśli ten ustęp odczytamy uważnie do końca, przekonamy się łatwo, jak żywo i dokładnie poeta sobie wszystko to przedstawiał, jak nie uszło jego uwagi najmniejsze drgnienie duszy Sędziego czy Telimeny. Wszystkie przedstawienia, które dotyczą istoty tworzonej rzeczy, nazywamy przedmiotem.

Pojęcie to nie wyczerpuje całego szeregu przedstawień, związanych z postacią; pozostaje pewna reszta. Pozostają jeszcze te przedstawienia, w których istota postaci się wyraża. A więc przedstawienie siebie, co i jak postać w danej chwili mówi, jak się zewnętrznie zachowuje, jak jednym słowem jej istota dla wyobraźni (poety i naszej) może się zewnętrznie ujawnić i odsłonić. Są to przedstawienia zewnętrznej, zjawiskowej strony przedmiotu, oddające jego fenomen lub obraz. Przedstawienia, zawarte w zdaniu złożonym: „Na to Telimena zbladła, złożyła książkę, wstała nieco i usiadła“ — oddają nie istotę postaci (przedmiot), ale jej zjawisko zewnętrzne: zmianę fizjologiczną, widoczną na twarzy, czynność i bezładne ruchy ciała. Przedstawienia, oddające tę zjawę istoty, wrażliwe ją w ludzką wyobraźnię, nazywamy wyrazem artystycznym. Pomimo niedogodności, jaką nastęrcza ta nazwa, trudno mi wymyśleć jakąś lepszą.

Jest widoczne, że wyraz artystyczny jakiejś roli samodzielnej sam przez się nie odgrywa. Wszystkie te zmiany i ruchy Telimeny, które poeta sobie przedstawiał, stają się artystycznie wartościowe przez to, że wyrażają istotę, że malują, co się w jej duszy dzieje. Dostrzegalny proces fizjologiczny („zbladła“) jest wyrazem zaskoczenia psychicznego, czynność automatyczna („złożyła książkę“) pokrywa zmieszanie wewnętrzne, niezdecydowany ruch ciała („wstała nieco i usiadła“) jest obrazem nieskoordynowanych, porywających się, jak ptactwo spłoszone,

i spalających się przed czasem aktów woli. Ażeby sobie tę zjawę zewnętrzną wyobrazić, poeta musiał uprzednio przedstawić sobie istotę, musiał wiedzieć, odczuwać i niemal widzieć, co się w duszy Telimeny dzieje. Przedstawienia, stwarzające przedmiot, są więc warunkiem niezbędnym dla przedstawień, malujących zjawę, dla wyrazu artystycznego. Wyraz artystyczny okrywa tutaj przedmiot i przylega doń tak idealnie, jak skóra do ciała.

Jeśli poddamy rozbirowi cały wskazany ustęp (III, 349 do 491), przekonamy się, że nie tylko opisy zachowania się, ale także wypowiedzenia (partje dialogiczne) nie oddają istoty osób, ale ich stronę zjawiskową. Są wyrazem artystycznym a nie przedmiotem. Cały ustęp, zawiera więc same tylko wyrazy artystyczne, przedmiot zaś nie jest nigdzie powiedziany (ujęty w znaki językowe), a mimo to istnieje. Istnieje, bo był przytomny w przedstawieniach twórczych poety, a przy należytej percepcji powstaje w nas jako produkt wyrazów artystycznych, jako przedstawienie, wytworzone przez przedstawienia zjawiskowe. Jego obecność wyczuwamy tak wyraźnie, jak budowę anatomiczną w dobrze namalowanej postaci, choć tej budowy (rozkładu kości i mięśni) nie widzimy. W ten sposób stajemy wobec faktu, że istnieją w poezji pozytywne wartości artystyczne, które wcale „nie stoją” w tekście, które nie mieszczą się w elementach językowych. Stanie się może teraz zrozumiałem, że od strony samego tylko wyrazu językowego lub jego znaczenia do istoty poezji dobrać się nie można. Krytyka filologiczna, choćby najdoskonalsza, musiała z tego powodu pozostawiać nietknięte całe dziedziny piękna.

Ze „przedmiot” nie jest tylko moją konstrukcją myślową, ale pozytywną wartością artystyczną, na której, nie wiedząc o tem, opieramy nasz sąd o wartości dzieła, przekonać może porównanie wspomnianego ustępu (wcale nie najświetniejszego w dziele) z którymkolwiek ustępem n. p. „Barbary Radziwiłłówniej”. Zasadniczym defektem w utworze Felińskiego jest właśnie brak przedmiotu, brak przedstawień o istocie przedstawionych postaci. Wskutek tego to, co u innego twórcy jest rzetelnym wyrazem artystycznym, staje się u niego tylko związkami górnio brzmiących słów, pustym dźwiękiem, pokrywającym — próżnię.

Poeta stwarza postać, uświadamiając sobie zarówno jej istotę, jak i jej fenomen lub obraz, przedmiot i wyraz artystyczny. Zadaniem estetyki literackiej jest nie tylko stwierdzić, czy oba te elementy artystyczne w dziele istnieją, ale zbadać także ich stosunek wzajemny. Bo to, że stosunek ten jest taki w cytowanym ustępie, nie rozstrzyga wcale, że musi on być taki sam w innych ustępach lub w innych dziełach. Przy analizie n. p. stanów wewnętrznych lub opisach przyrody dostrzeżemy łatwo, że pierwsze skrzypce wygrywa tam przedmiot a wyraz

artystyczny jedynie mu wtóruje, uzmysławia lub obrazuje niektóre z jego przedstawień.

Wartość wyrazu artystycznego zależy od jego zdolności wydobywania lub zobrazowania istoty przedmiotu. Trudno się oprzeć przekonaniu, że niejednokrotnie, zwłaszcza przy przedmiotach abstrakcyjnych lub nieuchwytnych (myśl, stan lub nastrój wewnętrzny), twórca odkrywa przedmiot i opanowuje go naprawdę całą swą świadomością, dopiero przez znalezienie przedstawień, obrazujących jego cechę lub właściwość wybitną i charakterystyczną. W odkrywaniu lub zdobywaniu tych przedstawień zamyka się rozkosz tworzenia, najpełniejsza wtedy, gdy poeta znajdzie przedstawienie najistotniejsze, ów nieodwołalny, rozświetlający, jak błyskawica, cały przedmiot „wyraz jedyny“.

„Rozdarta sosna“ w „Bezdomnych“, moment wejścia emigranta pod dach wdowy w „Omyłce“ Prusa, „Niech wam wiastują wolność, jak żórawie wiosnę“ (Mick.), „Syn twój na sztandarach, jak pies, się położył“ (Słow.), ręka Rejenta, szukająca instynktowo główni karabeli wobec Cześnika, „Nie do takiej łożnicy, moja dziewczko droga“, „ziemia modli się dżdżu“ (Koch.) — to nie są takie czy owakie powiedzenia językowe lub zwroty stylistyczne, ale zjawy, skojarzone z przedmiotem — zjawy, mówiące o rzeczach nienazwanych, pulsujące ich życiem, przesycone barwą odczucia, drgające melodią rzeczy, śpiewające ją. Techniczne ujęcie tych przedstawień w formę językową, znalezienie wyrazów językowych dla wyrazu artystycznego, jest dla twórcy rzeczą drugorzędną; mniej ważną w każdym razie, niż się to stylometryom i poety-Kantom wydaje. Zdobywanie przedstawienia — to grunt.

Postać może być rzeczywista, dana przez doświadczenie praktyczne (n. p. „ruiny zamku w Bałakławie“), — może być tylko prawdziwa t. zn. zmyślona przez autora a możliwa w rzeczywistości (n. p. Gerwazy, stawy, burza w „Panu Tadeuszu“), — może być nawet fantastyczna t. zn. stworzona przez wyobraźnię a niemożliwa w rzeczywistości, ale przedstawienia, zapomocą których autor ją wydobywa, t. j. treść jego wyrazów artystycznych pochodzi zawsze z doświadczenia i z obserwacji rzeczywistego życia. Autor, posługujący się przedstawieniami, które leżą poza granicą ludzkiego doświadczenia, rezygnuje tem samem ze zrozumienia, a przypuszczać można, że także z tworzenia.

Zadaniem analizy estetycznej jest stwierdzić, o ile autorowi udało się wydobyć i odsonić postaci przez uzyskane „wyrazy artystyczne“, a więc ile żywości zyskało na nich nasze przedstawienie postaci, widzenie jej wewnętrzne. Probiezmem wartości będzie tutaj zarówno celowość przedstawień, ich istotność i zgodność wzajemna, jako też ich świeżość (nowość). Czynnikiem zaś charakteryzującym (niezależnie od wartości)

wyobraźnię twórczą będzie wskazanie dziedziny, z której autor najchętniej czerpie swe wyrazy artystyczne.

Zbadanie wzajemnego stosunku przedmiotu do wyrazu artystycznego nie tylko pogłębia rozumienie utworu i zapewnia żywsze jego odczucie, ale stwarza racjonalną, na doświadczeniu estetycznym opartą podstawę, na której można oprzeć zarówno ocenę estetyczną, jako też wydobyć cechy odrębne i charakterystyczne dla jakiegoś dzieła, dla twórcy czy też kierunku w twórczości. Ze względu na pewne dążności poezji nowoczesnej warto wskazać pewne charakterystyczne stosunki tych dwóch wartości.

Intenzywność twórczego przeżycia sprawia niejednokrotnie, że przedstawienia, stwarzające zjawę przedmiotu, a więc jego wyraz artystyczny, emancypują się, uniezależniają się od swego przedmiotu. Energia twórcza skupia się wtedy całkowicie na wyrazie artystycznym, który urasta dzięki temu na postać samodzielną, zaczyna niejako żyć logiką własnego życia, wydzielając dla siebie swój przedmiot i swój wyraz. Takie zjawy usamodzielnione, takie wyrazy artystyczne, które stały się samodzielnymi postaciami, nazywamy symbolami. „Rozdarta sosna“ w „Bezdomnych“, Chochół w „Weselu“ czy Drwal Staffa („Dzień duszy“) — to są wyrazy artystyczne, w które władza twórcza tchnęła życie samodzielne, przemieniła je w postać.

Powiedzieliśmy, że poeta, tworząc postać, stwarza przedmiot (y) i jego wyraz artystyczny (wyrazy artystyczne). Czy jednak obie te wartości zawsze naprawdę „stwarza“? Wyraz — bez wątpienia — tak, bo bez wyrazu niema sztuki. Ale przedmiot, czy jest zawsze wytworem psychicznym poety? Czy poeta musi dopiero przy pomocy przedstawień uświadomić sobie lub dojrzeć wewnątrz jego istotę, by ją móc wyrazić? W epice lub w dramacie bez wątpienia zawsze, ale w liryce bardzo często wyraża to, co mu jest bezpośrednio dane, czego istotę zna lub czuje nawylot przed tworzeniem — n. p. własne wzruszenie, nastrój, uczucie, myśl lub pożądanie. Ten żywy, rwący strumień duszy woła niejednokrotnie o wyraz, nie czekając na przedstawienia przedmiotowe; akt życia przelewa się wtedy bezpośrednio w wyraz artystyczny. Wtedy przedmiotowi niema (tkwi on w tworzywle), a tem samem nie można mówić o postaci. Jest to liryka bezpostaciowa.

O ile za przykład liryki postaciowej może służyć n. p. „Limba“ Asnyka, większość liryków Staffa, Mickiewicza „Żeglarz“, „Do M.“ (postać tworzą poszczególne, wyobrażone momenty życia ukochanej), do liryki bezpostaciowej zaliczymy n. p. mickiewiczkowskie „Połały się łzy me...“, Malczewskiego „Pieśń masek“, Słowackiego „Anioł ognisty“, Norwida „Moja piosnka“ („Żle, źle zawsze i wszędzie...“), Kasprowicza „Moja pieśń wieczorna“, Micińskiego „Pożegnanie“, Rydla „Jesienią II“ od słów:

„Źle tym liściom, źle,  
Co zleciały z drzewa.  
Wicher je rozwiewa,  
Na deszczu we mgle,

Lecą z ostrym tchem  
W zawieję okrutną —  
Jak tym liściom smutno,  
Ja najlepiej wiem“.

Jest widoczne, że wyrazy artystyczne nie tworzą tutaj postaci bądźto dnia jesiennego, bądźto wichury, bądź też opadania liści, ale wyrażają i obrazują bezpośrednio stan duszy: żal i rozpacz na wspomnienie tego, co we własnej duszy i w duszy innych ludzi oderwało się od żywych gałęzi życia, stając się pastwą „zawiei okrutnej“. Najczęściej mamy do czynienia z liryką mieszaną, w której momenty bezpostaciowe mieszają się z postaciowymi albo też, stanowiąc ośrodek najsilniejszego emocjonalnego napięcia, tworzą *point*’ę liryczną utworu.

Naogół jesteśmy skłonni uważać utwory bezpostaciowe za lirykę prawdziwą lub „czystą“. Zdaje mi się, że jest to rozróżnienie intuicyjnie trafne. Liryka bowiem postaciowa, choćby nawet symboliczna, musi transponować przeżycie na postać artystyczną, musi je formować, oddalając się przez to w pojęciu czytelnika od tworzywa i tracąc to, o co mu w niej przede wszystkim chodzi: bezpośredniość, ekspansję duchową, szczerść. Zbliża się przez to do dziedzin rodzajowo odrębnych: do epiki lub, gdy chce podnieść ton emocjonalny, do dramatu.

Dążność do odpostaciowania liryki stanowi w każdym razie od czasów romantyzmu jedną z charakterystycznych skłonności poezji nowoczesnej. Powstaje w ten sposób dziwny rozdzźwięk — popęd twórczy idzie w kierunku jak największego uproszczenia i bezpośredniego „wyspiewania siebie“ a indywidualizm nowoczesny, poczucie swego „ja“ wobec tłumu szarych „mydłków“, broni się wszelkimi środkami formy przeciw natrętnym oczom czytelnika; osłania okna we własnej chacie.

## VII.

Zarówno w tworzeniu, jak i w percepcji estetycznej postać nie może stanąć przed nami cała, dająca się ogarnąć odrazu, widzialna w „błyśnięciu jednym“ wszystkimi swymi rysami naraz. Pojemność wewnętrznego widzenia jest o wiele bardziej zacieśniona, niż pojemność widzenia zmysłowego. Każde przedstawienie bez względu na swą mniejszą lub większą złożoność, bez względu na swą siłę, barwę uczuciową i ton woluntarny, wymaga pewnego czasu, ażeby mogło w nas się dokonać. Każdy wyraz artystyczny wypełnia więc jakieś niezbędne mgnienie czasu. Musi posiadać pewne swoiste trwanie. Zależnie od właściwości indywidualnych wyrazu będzie ono mniejsze lub większe. Tak samo różnić się będą chwile, potrzebne do utrwalenia się w wyobraźni szeregu wyrazów artystycznych,

ilustrujących pewne szczegóły przedmiotu. Inne wrażenie wywiera „wyraz“, któremu pozostawiono „miejsce w czasie“, który może skupić na sobie naszą uwagę, a inne ten, który „dusi się w ciasnocie“ pospołu z innymi lub zostaje usunięty (zanim dał się poznać,) przez inne, równie szybko znikające i nieuchwytnie.

Uświadczenie sobie tej prawdy, że zasadniczem, pierworodnem prawem, które sztuką literacką włada i stwarza jej ład wewnętrzny, jest (podobnie jak w muzyce) czas, uważam za podwalinę estetycznego myślenia o literaturze. Najżywsze i najistotniejsze przedstawienia poety mogą pójść na marne (pozostać bez wrażenia), jeśli zostaną podane w niewłaściwym czasie lub w ilości niewspółmiernej ze swem trwaniem. Ginę wtedy wyrazy artystyczne, a zostają „słowa, słowa, słowa“.

Wydaje mi się przeto koniecznem wprowadzenie do estetyki literackiej pojęcia takiej jednostki czasu, która jest niezbędną dla zaszczipienia w wyobraźni pewnego szeregu przedstawień, związanych jakąś wspólną treścią. Taki okres czasu, w którym jeden szereg przedstawień (wyrazów artystycznych) się kończy a zaczyna inny, nazywam momentem artystycznym. Szereg wyrazów artystycznych, zawartych w momencie, tworzy razem jeden obraz literacki. W przytoczonym wyżej ustępie „Pana Tadeusza“ poszczególnemi momentami są zarówno partje dialogu (przemówienia), jak i wstawione między nie objaśnienia opisowe. Mickiewiczowski wiersz z „Reduty Orzona“: „Tu blask — dym — chwila cicho — i huk jak stu gromów“ stanowi zamknięty dla siebie moment, w którym każdy prawie wyraz artystyczny ze względu na jakośc obrazu (momentalne widzenie reduty) został skondenzowany w prymitywnym wyrazie językowym.

Długość momentu i jego nasycenie wyrazami artystycznymi mogą być rozmaite, zależnie od temperamentu autora i artystycznej potrzeby wydobycia przedmiotu w pewnym momencie. W epice lub w dramacie jest on zazwyczaj dłuższy (odstęp, ustęp, scena), choć i tam potrzeba wyrażenia skłania twórcę do użycia niejednokrotnie kilku momentów w ustępie, który zewnętrznie uchodzi za samoistną jednostkę kompozycyjną. Jest rzeczą badacza stan rzeczy każdym razem ustalić.

O ile długość lub krótkość momentu (ilość wyrazów artystycznych) stanowi jego cechę charakterystyczną, o tyle jego wartość, a więc zdolność wrażenia się w naszą wyobraźnię, zależy nie tyle od ilości wyrazów artystycznych, ile od ich wzajemnego stosunku. Każdy wyraz artystyczny, który wraził się w naszą świadomość, wywiera pewien skutek; choć znika i ustępuje miejsca następnemu, pozostawia ślad po sobie w postaci pewnego zabarwienia i nastrojenia świadomości, które



staje się podłożem nie tylko przyjmującym, ale i modyfikującym wyraz następny. I tak ciągle. Dzieje się tutaj podobnie, jak z barwami w malarstwie, jak z akordami w muzyce, jak z sąsiedztwem przestrzennem w architekturze, efekt elementu artystycznego zależy nie tylko od niego samego, ale i od tych elementów, które stanowią jego podłoże lub sąsiedztwo. Artystyczna wartość wyrazu literackiego zależy przeto nie tylko od niego samego, ale od związku, w którym on występuje, od czasu, w którym się zjawia, od tego, po czym i przed czym.

Oparcie badania estetycznego o czas, a więc zbadanie ustosunkowania wyrazów artystycznych w pewnym momencie, nie jest niczem innym, jak poznaniem kompozycji pewnego momentu. Zbadanie wzajemnych stosunków między momentami odsłania nam kompozycję postaci, a zbadanie wzajemnego ustosunkowania postaci poucza o kompozycji utworu. To, że pewne elementy dzieła występują właśnie w tem a nie innym następstwie, że są tak a nie inaczej ze sobą związane, musi posiadać jakąś rację wewnętrzną, daną w poczuciu twórczem autora. Podobnie jak w tworzeniu wyrazu artystycznego rzecz główna polega na odkrywaniu związku (cechy wspólnej) między przedmiotem a zjawą, która ma go wyrazić, tak tutaj zasadniczy proces twórczy polega na odkrywaniu i stwarzaniu związków w przyczynowych między elementami artystycznymi (wyrazami, momentami, postaciami).

Ten związek przyczynowy może wyrażać się zależnie od rodzaju literackiego najrozmaiciej: jako rytmiczny ruch stanów świadomości w liryce, jako zmiana zjawisk, jako umotywowany rozwój psychologiczny lub akcja w epice i dramacie, jako taktycznie przemyślany atak na uwagę, uczucie i wolę słuchacza w wymowie, jako tok myślenia w prozie — wszystko jedno, ale istnieć musi i musi być odkryty. Najlepszy rzemieślnik nie nauczy się nigdy tego, jak pomyślana postać ma w pewnym momencie wyglądać, zachować się, co ona w pewnej chwili musi czuć, myśleć, postanawiać, czynić. Doświadczenie i wprawa nauczą go schematu tych stosunków, powiedzą mu, jak w danym momencie być powinno, ale nie wyjawią mu nigdy wewnętrznego pulsłu rzeczy — ich przyczyny. Nie dadzą mu przedstawienia, że to a to w pewnej chwili działać musi. Nauczy się konstrukcji, ale nigdy kompozycji. Kompozycja jest wartością nawskróś artystyczną i twórczą a nie techniczną. Przyczyna i czas — oto para oczu, przez które odbieramy fałę zjawisk kompozycyjnych utworu, boski rytm rzeczy nieodwołalnie idących.

## VIII.

Wobec poglądu, który stanowi sedno niniejszej rozprawy, a którego celem jest zwrócić uwagę na absolutną duchowość zjawisk literacko-artystycznych i uwolnić naszą myśl estetyczną z pod obsesji słowa, wydaje mi się rzeczą zbyteczną nastawać dłużej na mylną opinię, jakoby zjawiska językowo-stylistyczne, wszystkie te przenośnie, obrazy i figury poetyckie, któremi parają się wszelkiego rodzaju stylistyki i poetyki, stanowiły istotę poezji. Gdyby tak było, wartość poezji możnaby po prostu mierzyć ilością i jakością przenośni lub figur, a tego żadna, nawet najdoskonalsza poetyka nie jest w stanie dokazać. Z ustępów, wyposażonych w styl najbardziej kwiecisty i najśmielsze przenośnie, wieje nieraz przerażającą pustką i chłodem, gdy ustępy językowo najbardziej proste, o ornamentyce, nie różniące się prawie od stylu mowy codziennej, wywołują w nas wzruszenie najżywsze, dlatego że pełne są wyrazu, że najbardziej prostemi nawet znakami językowemi są w stanie wywołać i uruchomić odpowiednie przedstawienia. W prawdziwej sztuce niemasz ornamentyki. Ornamentyką wydają się nam wyrazy artystyczne tylko wtedy, gdy ich nie rozumiemy, gdy nie jesteśmy zdolni sobie ich przedstawić i odczuć, lub gdy są przedrzeźnianiem sztuki. Odczytajmy dla przykładu takie zakończenie z „Przeglądu wojska“:

„Nazajutrz, zdala za placem słyszano  
Psa głuche wycie“...

i t. d. aż do końca.

Co za rzadkość przenośni, epitetów, figur! A jaka równocześnie siła wyrazu w odślanianiu ciała i duszy zamarznętego muzyka — jakie jasnowidzenie związków między dobytymi wyrazami artystycznymi — co za dzielność kompozycyjna w tem wywołaniu postaci, która jako wyraz syntetyczny, jako monumentalny symbol, unosi się nad całym „biednym“ narodem.

Ponieważ formy językowe są znakami dla twórczości literackiej i służą za środek porozumienia między autorem a odbiorcą, nie może być rzeczą obojętną w badaniu, czy autor te znaki opanował, jak się niemi umie posługiwać i w jakim stopniu zdołał je zmusić do służenia swym wyrazom artystycznym. Samo już wysunięcie tej kwestji, postawienie sprawy przyswajania sobie i opanowania jakiejś wartości, istniejącej przed i poza autorem, świadczy, że zagadnienia stylistyczne są sprawą techniki pisarskiej i winne być traktowane łącznie z problemami technicznymi dzieła. Z artyzmem kwestje stylu łączą się o tyle, o ile łączą się z nim wogóle sprawy techniczno-pisarskie. Wszystko koncentruje się w pytaniu, czy i jak autor zdołał istniejące w jego dobie wartości techniczne nagiąć i zmusić do służby swym celom twórczym.

Jak to badanie prowadzić należy, o tem poucza każda stylistyka. Zarzuty, postawione temu kierunkowi badania, nie podają w wątpliwość jego potrzeby, lecz wymierzone są przeciw rozszerzaniu jego kompetencji, przeciw mniemaniu, jakoby sama analiza form językowo-stylistycznych mogła odślonić nam istotę arcyzmu lub umożliwiła wartościowanie poezji. Przy traktowaniu zagadnień stylistycznych musimy sobie uświadomić, że znaczenie „słowa“ (form językowych) w poezji jest zgoła inne, niż się to zwyczajnie estetykom (niemieckim zwłaszcza) wydaje.

Nie jest ono wcale tem, czem barwa w malarstwie lub ton w muzyce, choć tego rodzaju poglądy słyszy się ciągle, aż do znudzenia. Tym artystycznym elementem jest jedynie przedstawienie. Słowo zaś jest tylko znakiem (sygnałem) dla przedstawień, jest narzędziem i środkiem ich wywoływania. Jego rola w poezji odpowiada dokładnie roli struny lub piszczałki w muzyce. Podobnie jak muzyk nie stwarza swego dzieła ze strun lub piszczałek, bo to jest rzecz fabrykanta instrumentów, ale kształtuje to, co struna wydaje, t. j. tony, tak poeta nie kształtuje form językowych, ale nadać formę swoim i naszym przedstawieniom. Stwarza i komponuje przedstawienia, wywołując je w nas przez uderzenie odpowiedniej struny językowej.

Dlaczego formy językowe posiadają zdolność do wywoływania w naszej duszy owych tonów duchowych, które nazywamy przedstawieniami, nad tem rozwodzić się nie będziemy. Jest to sprawa, dostatecznie wyjaśniona przez językoznawstwo, przez psychologię języka i dzieje jego rozwoju. Chodzi o wskazanie (bo na szczegółowe rozwinięcie tu nie pora) pewnych wartości estetycznych, które wnosi do poezji język, jako jej narzędzie, a dodać winniśmy narzędzie jedno z najwspanialszych i najświetniejszych, jakie duch ludzki stworzył.

W przeciwieństwie do sztuk zmysłowych (muzyka, sztuki oglądowe), które operują elementami fizycznymi i działają przez wrażenie, wywierane na któryś z naszych zmysłów, poezja operuje elementami nawskróś duchowymi (przedstawieniami) i działa przede wszystkim na naszą duchowość, wymaga przeto rozumienia, które stanowi zasadniczy warunek percepcji literackiej. Narzędzie jednak, którem się posługuje, jest zmysłowe. Posiada ono wprawdzie zdolność zapładniania twórców duchowych w naszej świadomości, ale samo składa się z elementów zmysłowych, z dźwięków językowych. Język przeto, odgrywając w percepcji rolę główną jako rodziciel przedstawień, wnosi ubocznie czynnik dźwiękowego wrażenia, czynnik, zabarwiający zmysłowo nasze przedstawienia. Że przez takie zabarwienie, przez podmalowanie „dźwiękami“ wyrazy artystyczne niejednokrotnie zyskują, że stają się mocniejsze i wrażają się lepiej w wyobraźnię, bo realizują się przy współdziałaniu zmysłu, to rzecz od wieków znana i niejednokrotnie

podkreślana. Za mało jednak zwracano uwagi, że przez to wchodzi do poezji czynnik zasadniczo obcy jej istocie, czynnik zmysłowego wrażenia.

Wszystko jest w porządku, dopóki czynnik ten utrzymuje się w swej roli pomocniczej i służebnej względem wyrazu artystycznego. Z chwilą jednak, w której foniczność zaczyna grać pierwsze skrzypce, w której wywoływanie wrażeń dźwiękowych a nie przedstawień staje się celem utworu, poezja zamienia się w „miedź brząkającą i cymbał brzęmiący“. Wylatuje ze swoich kolein, stając się pustą sztuką. Dzieje się z nią to samo, co z muzyką, która zamiast wrażeń chciałaby nas karmić samemi przedstawieniami. Podobnie jak najlichszy kapelmajster potrafi „zrobić“ w muzyce burzę morską, bitwę czy śpiw ptaków, tak też każdy żongler literacki zdobędzie się na to, by „muzykować“ słowami. To są sztuczki a nie sztuka. Verlain'owskie „de la musique avant toute chose“ jest nierzadkim dowodem, że nawet prawdziwi twórcy mogą żyć ze swą muzą w małżeństwie — nie lobranem.

Obok wrażeń dźwiękowych wnosi jeszcze język do sztuki literackiej wrażenia toniczne, a więc kadencje w prozie a rytm, wiersz i wszystko, co jego jest, w mowie wiązanej. Tę samą rolę, którą czynnik foniczny spełnia wobec wyrazów artystycznych, toniczność odgrywa względem kompozycji utworu. Podobnie jak dźwięki językowe zabarwiają zmysłowo nasze przedstawienia, tak tonika, oparta o wewnętrzny zmysł ruchu (oddech, serce i krążenie krwi), sprzyja harmonicznemu ruchowi naszej świadomości. Ruch przedstawień, stanowiący istotę kompozycji, dokonywa się wtedy łatwiej i raźniej. Jest to wtór, przy którym, niby ruch ludzi przy muzyce (marsz, tańiec), pochód wyrazów artystycznych postępuje gładko, płynnie, niemal — śpiewająco.

Kiedy tonika zamiast spełniać tę służebną powinność względem wyrazów artystycznych, uzurpuje sobie prawa władcze, kiedy, miast nieść na swych falach wyrazy artystyczne, używa ich za narzędzia dla swych kolebań, wtedy wyraz artystyczny zostaje zepchnięty do rzędu nie mówiącego słowa. Staje się konikiem, na którym swobodnie sobie hasa melodja. Dla melodji zaś jako wartości pozapoetyckiej jest rzeczą zupełnie obojętną, na czem jeździe. Byle naprzód, byle naprzód.

Obecność melodji jesteśmy w stanie znieść jedynie w tej odmianie literackiej, która ze swej natury siadywać musi na dwu stołkach, literackim i muzycznym, t. j. w pieśni. Wszędzie indziej staje się ona czynnikiem dla poezji zabójczym, tępi bez miłosierdzia nasze przedstawienia, kołysząc jedynie nasze zmysły. Przykładem rozkładowego działania melodji na twórczość poetycką może być poezja J. B. Zaleskiego. Artystycznie zwinnięte a poetycko dziwnie ubogie są wszystkie jego poematy, które przekraczają ramy pieśni, a więc tej odmiany, do

której był jedynie uzdolniony jego talent słowiczy. Wszystkie jego „o! och! ach! szum! drum“ i t. d. to są z punktu widzenia poezji prawdziwe dziury w moście, dla melodji jednak nawet to wystarcza. Tę melodjową manjerę i jej poetycką jałowość z przenikliwą intuicją odsłonił i wyszydził Słowacki, który doznał sam na sobie, jak zabójczo działa na wyobraźnię poetycką — muzyka.

## IX.

Wśród wartości artystycznych dzieła nie uwzględniliśmy dotąd jednej z najważniejszych i najwyższych t. j. tego ostatecznego, syntetycznego wyrazu sztuki, która wydobywa i przynosi nam już nie ta, czy owa właściwość utworu, ale jego całość. Cała ta formacja psychiczna, która się tworzy w naszej duszy po odbiorze dzieła, a na którą składają się równie dobrze wrażenia i uczucia, jak myśli i akty woli, przepojone barwą wspólnego wzruszenia i nastrojone na ton jeden i dotychczas nieznaną, jest jakby pozasferyczną melodją dzieła i najtajniejszą mową twórcy. Ten wyraz ostateczny, przez formę dzieła wydany, ale zrzucający z siebie wszystkie jej postrzegalne kształty i wybiegający poza nią tak, jak tony wybiegają poza swe muzyczne narzędzie lub promienie poza swą ośrodkę świetlną. nazywamy zwyczajnie ideą dzieła.

Z powodu znanego objawu przyciągania pojęć przez wyrazy, nazwa nie wydaje mi się odpowiednią ani praktyczną. Dzięki starym tradycjom wymowy w naszej literaturze, jesteśmy niejednokrotnie skłonni odmawiać „idei“ dziełom, które nie zwracają się wprost do naszej woli, które nie przynoszą otwartych nakazów i wskazań. Gorzej jeszcze, gdy, idąc za wyrazem, pojmujemy „ideę“ zbyt dosłownie i filozoficznie, jako pewien przemyślany pogląd na świat a nawet za przykładem Niemców traktujemy ją jako maskowaną spekulację filozoficzną. Nie przecząc, że w pewnych dziełach, zwłaszcza w wymowie i prozie a także w utworach zdecydowanie tendencyjnych „idea“ może się wyrażać w takiej zrjonalizowanej, a więc nieartystycznej formie, należy podkreślić, że tego rodzaju „idee“ nie są wcale następstwem i wynikiem sztuki. A nam chodzi właśnie o sztukę. Chodzi nam o to, co autor przez swoje dzieło wyraził, jaka treść jego duszy wypowiedziała się w takim a nie w innym ukształtowaniu przedstawięń o życiu, czego chciał, co czuł i myślał, kiedy tworzył swe postaci i ujmował je w pewne formy kompozycyjne, jak się do nich odnosił i jak na nie patrzył.

Z postawionych pytań wynika, że centrem zagadnienia staje się tutaj znowu autor, a więc jego osobowość, z tem zastrzeżeniem, że teraz obchodzi nas wyłącznie osobowość,

wyrażona w dziele. Badanie samo okaże nam, że osobowość autorska tylko wyjątkowo wyraża się w jakimś skrystalizowanym i świadomym poglądzie na świat. Najczęściej mamy do czynienia z bezwiednymi i mocnymi jak instynkt, a przez to tem wymowniejszymi odruchami jego duszy twórczej. One wywołują to ciśnienie wewnętrzne, ów nieprzeparty nakaz i przymus wewnętrzny, pod wpływem którego autor kształtuje dzieło tak a nie inaczej.

Stąd pochodzi objaw w dziejach twórczości nierzadki, że autor może dać w dziele coś zupełnie innego, niż sobie pierwotnie wyrozumował i postanowił, że dochodzi do konsekwencji moralnych lub myślowych, przez siebie nieprzewidzianych lub niepożądanych, że często istota dzieła, owa najprawdziwsza i najszczerza mowa artystycznej formy, może wręcz zaprzeczać wyrażonym poglądom, narzuconym przez rozum lub rozagę. Obowiązkiem badacza jest odcyfrować tę mowę formy, a nie wyluskiwać „złote myśli“ lub konstruować poglądy nieartystyczne. Dlatego niewłaściwie nazywamy en ostateczny i najszczerzy, syntetyczny wyraz dzieła „idea“. Odpowiedniejszą byłaby nazwa „postawy twórczej“ na oznaczenie stosunku autora do życia i spraw, wyrażonych w dziele. Termin ten jednak, zapożyczony z sali fechtunkowej, sugeruje autorowi stanowisko zbyt wyłącznie bojowe i wojownicze. Te właściwości dzieła, które dają wyraz „postawie twórczej“ autora a równocześnie są syntetycznym wyrazem dzieła i normują jego wrażenie estetyczne, nazywać będą, pożyczając wyrazu od towiańczyków, tonem dzieła.

Tak więc po odbyciu długiej drogi kołowej, po zbadaniu wszelkich właściwości literackiej formy dochodzimy z powrotem do sprawy, którą przyjęliśmy za punkt wyjścia w badaniu, do osobowości twórcy. Staramy się teraz pojąć ją, odczuć i zrozumieć nie przez akty jej życia, nie w tych moralnych i materialnych pętach tysiąca okoliczności i warunków zewnętrznych, w które zakute jest życie doczesne człowieka, ale w tym jaśniejącym przybytku nieograniczonej swobody, w którym dusza ludzka może najpełniej i najszerzej się wypowiedzieć: w dziele sztuki. Zrozumienie tej manifestacji twórczego człowieka, pochwycenie i odczucie tonu jego dzieła jest równocześnie najszczytniejszym obowiązkiem i najpiękniejszą nagrodą badacza.

## X.

Rozważania poprzednie doprowadziły nas do wniosku, że ogół zjawisk literackich, zawartych w dziele, tworzy formę, w którą autor ujmuje swe przeżycia twórcze („treść“ dzieła), ażeby je zakomunikować innym ludziom. Wśród elementów formy wyróżniamy takie, które autor dzięki swej intuicji i wy-

obrazni twórczej sam stwarza, i takie, które jedynie obmyśla lub zastaje gotowe a do własnych celów przystosowyywa. Pierwsze nazywamy artystycznymi, drugie technicznymi. Charakterystyczną cechą elementów technicznych jest to, że zdobywa się je wyłącznie drogą poznania, zastanowienia, obmyślu lub rozważenia. Są one dziećmi intelektu, „rozumu“, jak mówili nasi pseudoklasycy, którzy, nie posiadając zdolności twórczych, widzieli w technice alfę i omegę twórczości. Charakterystyczną cechą elementów artystycznych jest to, że rodzą się z wyobraźni i odczucia twórczego (intuicji). Jakkolwiek można przyjąć zupełną nieobecność intelektu dla pewnych szczególnych momentów tworzenia (natchnienie), to jednak niepodobieństwem jest wykluczać jego współpracę przy tworzeniu (choćby myśłowem) całości, a już zgoła nie da się pomyśleć bez niego wykonanie (napisanie) choćby pewnej tylko części dzieła.

Władze twórcze i intelekt, artyzm i technika, składać się muszą na wykonanie dzieła. Współdziałanie władz intelektualnych przy tworzeniu wartości artystycznych pozwala nam oznaczyć odpowiedniki techniczne dla elementów artystycznych. Technicznym odpowiednikiem przedmiotu będzie więc jego pomysł („co wprowadzić?“), techniką wyrazu artystycznego będą formy językowo-stylistyczne („jak powiedzieć?“), techniką kompozycji będzie więc konstrukcja (układ, budowa) i forma toniczna („jak ułożyć?“). Jeden tylko ton dzieła, jako skutek i następstwo formy artystycznej a nie jej element, nie posiada odpowiednika technicznego. Jest absolutnym wyrazem artyzmu. Podobnie ma się sprawa wśród wartości technicznych z rodzajowością dzieła, która nie posiada znów odpowiednika artystycznego i może być uważana za element bezwzględnie techniczny, za wyraz czystej techniki. Wyłuszczone powyżej pojęcia ujmuję dla orientacji w następującej tabelce:

Osobowość	F o r m a			Osobowość	
Tworzywo	Artyzm >	Postać		Ton	
		przedmiot	wyraz artystyczny		Kompozycja
	Rodzajowość	Pomysł	Formy język.-stylistyczne	Konstrukcja i Tonika	< Technika

Z tego faktu, że pewnym wartościom artystycznym towarzyszą stale analogiczne wartości techniczne, można wyprowadzić naturalny wniosek o metodzie estetycznego rozbioru. Właściwą wydaje się metoda, która wartości, odpowiadające

sobie, traktuje łącznie jako dwie strony danego elementu literackiego, a jedynie „ton“ dzieła i jego rodzajowość uwzględnia osobno jako ostateczny i bezwzględny skutek bądźto artyzmu bądź też techniki. Tego rodzaju traktowanie rzeczy wydaje mi się istotnie odpowiednim i najwłaściwszem przy rozbiórce jakiegoś jednostkowego utworu, zwłaszcza gdy chodzi nam o samo uświadomienie sobie stosunków estetycznych dzieła z pominięciem rozważań historycznych, które bez wciągnięcia innych dzieł pokrewnych i bez sądu porównawczego są wogóle niemożliwe.

Faktem jest jednak, że w praktyce wyłącznie dla celów jakiejś „czystej estetyki“ badań analitycznych nie prowadzimy a dla samego estetycznego używania (tak przynajmniej sądzę) są one wogóle niepotrzebne. Rozbiór dzieła przy dzisiejszym stanie badań literackich winien nie tylko stwarzać i budować podwalinę pod umiejętność, tak niewątpliwie potrzebną a ciągle jeszcze w obłokach zawieszoną, jak estetyka literackiego piękna, ale powinien zaspokajać potrzeby umiejętności już istniejącej i skrytalizowanej, świadomej swych celów i swej metody, t. j. historii literatury. A dla niej, dla jej wniosków o genezie i rozwoju form literackich, dla jej konstrukcyj rozwojowo-historycznych jest niezbędnie potrzebne przejrzyste wydobycie zarówno narastania nowych wartości artystycznych jak i procesu rozwojowego techniki pisarskiej.

Z tego względu jestem za oddzielnem traktowaniem zagadnień technicznych. Rozszerzone i pogłębione poznanie w tym kierunku rzuci nie tylko „granit“ pod nasze historyczno-konstrukcyjne „tęcze“ (niejedna góra wtedy się obniży a niejedna pagórek urośnie), ale ożywi samą umiejętność historyczną, wyprowadzając ją z zakłętego koła ciągłych rozważań nad twórczym literackiem.

*Lwów, w październiku 1922 r.*

---

RYSZARD GANSZYNIEC.

## POWSTANIE EPOPEI.

Jak przy każdym gatunku literackim, tak też przy epopei musimy odróżniać podstawy naturalne i ich artystyczne wykonanie, formy embrjonalne i formy zupełnie już rozwinięte, pomiędzy którymi może znajdować się wiele form pośrednich, wskutek czego punkt, przy którym mówimy o epopei, jest przez nas wybrany dowolnie. Wobec tego nie powinno nikogo dziwić