

Eugeniusz Kucharski

"Ze studjów nad Fredrą", Wacław Borowy, Kraków 1921 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 21/1/4, 434-442

1924/25

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

cały prawie akt ostatni“ (str. 11). „Język konwencjonalny, literacki, tu i ówdzie tylko przystrojony w wyrażenia chłopskie“ (str. 12).

Trudno więc dojść z rozprawki, na czem właściwie rzekomy żywioł ludowy „Agatki“ ma polegać i co stanowi o pierwszeństwie tego utworu już nie przed „Cudem“ Bogusławskiego, ale choćby przed „Cyganami“ Książnina. Z tego, co autor podaje, można jedynie wyprowadzić wniosek, że lud w „Agatce“ nie ma nic wspólnego z żywiołem ludowym a „opera“ ks. Radziwiłła „poprzedniczką“ „Cudu“ nie jest. Teza, postawiona przez autora, niczem nie została poparta. Musimy nadal uważać Bogusławskiego za pierwszego autora XVIII wieku, który poza utarty szablon operowy (potrzeba kostjumu ludowego na scenie) wykroczył, rodzimy żywioł ludowy do sztuki wprowadził a w realnym przedstawieniu chłopu nawet zdolniejszych poetów (Brodzińskiego np.) wyprzedził.

Lwów.

Eugenjusz Kucharski.

Wacław Borowy: Ze studjów nad Fredrą. („Z historii i literatury“) Kraków, nakł. Krakowskiej Spółki Wydawniczej, 1921. 8^o, str. 99+1 nlb.

Pod tym tytułem zebrał autor trzy studia: I O Pawle i Gawle, II Uwagi o fredrowskiem „Trzy po trzy“ i III Akeja „Zemsty“. Pierwsza z tych rozpraw (drukowana po raz pierwszy w „Sprawozdaniach Tow. Naukowego Warszawskiego z 1917 r. zesz. 1) jest wyczerpującem studjum analitycznem, które dzięki bogactwu, wszechstronności i ścisłości spostrzeżeń, poczynionych w jednym drobnym utworze, może służyć za wzorowy przykład umiejętnego i celowego rozbioru literackiego. Autor wskazuje źródło pomysłu powiastki fredrowskiej (czy też istotnie „bajki“?) w jednym epizodzie francuskiej powieści awanturycznej Pigault-Lebruna p. t. „Mon oncle Thomas“ (T. III, rozdz. 4), przyczem nie poprzestaje na samem zestawieniu tekstów podobnych, jak to się często praktykuje w pracach rzekomo „porównawczych“, ale istotnie porównywa oba utwory, wykazując, jak artystycznie został pomysł zmodyfikowany u Fredry przez ograniczenie ilości występujących postaci do dwójki, przez przesunięcie roli, wywołującej zajście, na mieszkańca parteru, który słusznie pokutuje u Fredry, ale niezastąpienie u Francuza, a wreszcie przez komiczniejsze uwładnienie i wprowadzenie rybołówstwa Pawła. „Charaktery zgoła niepodobne do lebrunowskich i znacznie głębsze. A one to dopiero kształtują u Fredry konflikt i warunkują jego przebieg“. Po tem porównaniu analizuje autor postaci, budowę (strukturę) powiastki, formę wiersza, jego stosunek do treści, styl i komicizm.

Jeszcze ciekawsze rezultaty przynosi rozprawa o „Trzy po trzy“. Okazuje się z niej, że charakterystyczny dla techniki tego opowiadania rys ustawicznego rwania wątku, ciągłych zboczeń i nawrotów do tematu nie jest wynikiem niedbałości czy też nieporadności pisarza, ale owocem rozmysłu, objawem literackiej stylizacji w guście sternowskim. Jej wzór znalazł Fredro w „kunszcie dygresyjnym“ „Życia i myśli Tristrama Shandy“. Bezpośredniego dowodu na to, że ta właśnie powieść była Fredrze znana, autor wprawdzie nie znalazł, na podstawie jednak tego planu, powieściowego, który rozwija Ludmir w „Panu Jowialskim“, wykazuje niewątpliwą znajomość innej powieści sternowskiej, mianowicie „Podróży uczuciowej Yoricka“. „Plan powieści Ludmira jest wyraźnie spokrewniony z całą tą literaturą różnych „uczuciowych podróży“ i służy za potwierdzenie, że Fredrze technika Sterna była znana; dotyczy to wprawdzie tylko techniki Podróży Yoricka a nie Tristrama, ale skoro znajomość jednego dzieła jest widoczna, tedy przypuszczenie znajomości drugiego posiada wszelkie cechy prawdopodobieństwa“ (str. 59).

Przyjmując z wdzięcznością ten interesujący i należyście uzasadniony wywód, można mieć pewne zastrzeżenia co do wartościowej oceny zbadanego zjawiska. Borowy w stylizacji pamiętnika, w tym pozornym bezładzie opowiadania widzi „kokieterję wysokiej kunsztowności literackiej“, sądzi, że „napisać pamiętnik, i to zajmujący pamiętnik, trybem takim, jakby się gawędziło trzy po trzy, to może tylko wytrawny pisarz“ (str. 54). Zapewne — ale czy bez tej techniki nie byłyby „Trzy po trzy“ utworem doskonalszym, może bogatszym treściowo, a w każdym razie żywiej interesującym czytelnika? Przecie to ciągle zbaczanie, rwanie wątków, by później do nich znowu wracać, rozprasza bądź co bądź uwagę i wywołuje w czytelniku niemiłe wrażenie zabawki w kota i myszkę. Tak czy inaczej odczuwamy, że coś na tem utwór traci, ale nie wiemy, co zyskuje; bo przecie wszystkie te wartości, które autor słusznie podnosi w dalszym ciągu rozprawy, leżą całkowicie poza przyjętą konstrukcją narracyjną. Utwór podoba się nie z jej powodu, ale pomimo niej. Jeśli ta technika miała swój sens w XVIII wieku i to w powieści wysnutej z wyobraźni, gdzie była wyrazem autorskiej swobody wobec pomysłów własnych, to w połowie XIX wieku i to w zwierzeniach osobistych, od których zawsze żądać będziemy szczerości i naturalnego związku przeżyć rzeczywistych, jest ona już czemś spóźnionem i niestosownem. Jest raczej objawem literackiego nawyku, może narzuconej sobie manieri, niż wynikiem wysokiej kunsztowności literackiej. Pisarz „wytrawny“ będzie zawsze unikał takich sposobów i środków pisarskich, które osłabiają wrażenie, utrudniają lekturę lub bez potrzeby drażnią czytelnika. Pomimo całego kultu, który żywią dla Fredry pospołu

z autorem rozprawy, nie wierzę w talent epicki tego pisarza.

Trafnie, umiejętnie i z prawdziwym poczuciem smaku charakteryzuje autor wartości stylistyczne „Trzy po trzy“. Leksykalne i składniowe właściwości stylu, porównania, przenośnie, powtórzenia, rytmikę i formację okresów — wszystko to umie Borowy wydobyć i właściwym spostrzeżeniem oświetlić. Uczy podziwiać i cenić. W powodzi nieobowiązujących zachwytołów, wywołanych przez nowe wydanie fredrowskich pamiętników, jest to dorobek krytyczny prawdziwie wartościowy.

Najtrudniejszym do przyjęcia wydaje mi się rezultat trzeciego szkicu p. t. „Akcja Zemsty“. Autor wyodrębnia poszczególne wątki akcji jako elementy samodzielne i znajduje w pierwszych dwu aktach — trzy a raczej cztery oddzielne akcje, które w III akcie „złączone i mocno pociągnięte ręką Rejenta“ stają się akcją jednolitą i skoncentrowaną. Wskutek tego odróżnia akcję, dotyczącą: 1) zamysłów małżeńskich Cześnika, 2) sporu sąsiedzkiego, 3) miłości Wacława i Klary i wreszcie 4) akcję Papkina. „W tem niejako równoległym prowadzeniu kilku różnych akcji dramatycznych wykazuje „Zemsta“ więcej niż w czemkolwiek innym cech teatru romantycznego“ (str. 87). Twierdzenie o tyle ciekawe, że w razie udanego dowodu na istnienie kilku akcji w doskonałym utworze dramatycznym obalałoby zawsze jeszcze żywy i aktualny postulat jedności akcji. Czy jednak niema pomyłki w tym rachunku?

Nie będę kładł nacisku na to, jak trudno jest uzasadnić odrębność „akcji Papkina“. Bo z chwilą, kiedy przyjmujemy ujawnienie swoistych interesów jakiejś postaci za podstawę osobnej akcji, musimy być konsekwentni i godzimy się, że w każdym utworze dramatycznym tyle będzie tych „akcyj“, ile jest postaci działających. Lepsze prawo mielibyśmy mówić wtedy o akcji Rejenta lub Podstoliny, a zupełnie równe o akcji Dyndalskiego. Co się tyczy pozostałych trzech akcji, omyłka polega na utożsamieniu akcji dramatycznej ze sprawami, które ona w ciągu sztuki rozwija i załatwia. Przedmiotem akcji dramatycznej całego utworu może być jedna sprawa (akcja prosta np. w „Geldhabie“: wydanie Flory; z pewnemi zastrzeżeniami w „Mizantropie“ (jeśli pominąć drugorzędną sprawę sądową i zatarg z Orontem), ale równie dobrze może być tych spraw więcej (akcja skomplikowana). Chodziłoby o to, czy taką akcję o kilku sprawach można uważać za właściwość „teatru romantycznego“. Zdaje mi się, iż tę tezę trudno byłoby podtrzymać wobec tego, że taką akcją posługuje się nie tylko autor, którego wierność dla reguł można czasem podejrzewać, t. j. Molière, ale również tak niepodejrzany klasyk jak Racine i to w tej tragedji, którą sam uważał za „najstaranniej opracowaną“, t. j. w „Brytaniku“. Identyfikując sprawy z akcjami, należałoby tam wyróżnić „akcje“ skupione około spraw następujących: 1)

walka o władzę Agrypiny, 2) dążności emancypacyjne Nerona, 3) zamysły Nerona względem Junji, 4) miłość Junji i Brytanika, a wreszcie 5) dążność do usunięcia i ostateczne zgładzenie Brytanika. A przecież jest to tragedia, której najzagorzalszy klasyk nie mógłby zarzucić naruszenia jedności akcji, sam zaś poeta w przedmowie pierwszej, wymierzonej przeciw Corneille'owi, uważał jej akcję za „prostą i mało obciążoną“ (action simple, chargée de peu de matière).

Przeprowadzoną analizę akcji ilustruje autor graficznie zapomocą wykresów. Pokusę wykresu rozumie każdy, kto miał do czynienia z badaniem analitycznym, ale też rozumie trudność a czasem wręcz niemożliwość jego zastosowania. Autor traktuje tę robotę jako zabawkę, ale widocznie wierzy w jej celowość, skoro się nią zajmuje a nawet stara się ją wykonać wedle pewnej metody. Powołuje się na bystre dzieło Amerykanina, L. M. Turnera, który „dobrze wyjaśnia korzyści metody graficznej“. Nie znam tego bystrego dzieła, ale z jednego jego powiedzenia, że wykres „pozwala całość kompozycji dramatu uchwycić w jednym rzucie oka“, wnoszę, że musi to być jakiś amerykański *humbug*. Faktów artystycznych, tak skomplikowanych jak kompozycja, nie można przedstawić linią, biegnącą po płaszczyźnie. Jeśli nawet wyodrębnimy z kompozycji jedno tylko zjawisko t. j. akcję (każdy przyzna, że jest to żądanie bardzo skromne), stajemy wobec konieczności wyrażenia dwu jej objawów: 1) dynamiki i 2) rozwoju (wprowadzenie nowych sytuacji, postępów i incydentów).

Dwa objawy odpowiadają dwuwymiarowości płaszczyzny, a więc dobrze — myślimy sobie — w prostokacie, przedstawiającym jakiś akt lub całość dramatu, bieg linii (ruch punktu) od lewa na prawo będzie nam oznaczał rozwój akcji a odchylenia od średniej powodzenia (w górę lub nadół) jej dynamikę czyli według definicji autora „posunięcia korzystne lub niekorzystne ze stanowiska jakiejś postaci“. Doskonale! rysujemy! Bierzemy n. p. III akt „Zemsty“; scena 1 (protokół z murażami) posuwa akcję naprzód i posiada niewątpliwe znamiona dynamiczności. Ciągniemy kreskę... ba, tutaj pierwszy szkopał: skąd, z którego punktu wychodzimy? Nasuwa się najpierw kwestja czasu. Narysowany prostokąt wraz z podziałką na sceny przedstawia nam czas, w jakim akty i sceny następują po sobie w przedstawieniu teatralnym, jest to czas sceniczny lub reprezentacyjny. Nie pokrywa się on wcale z tym czasem, w którym poeta umiejscowił sobie wyobrażoną czynność Rejenta, z czasem działania lub czasem dramatycznym. Ze względów technicznych indagowanie murarzy przedstawione jest wprawdzie dopiero po wszystkich przejściach aktu II, ale w układzie stosunków, wyobrażonych w sobie przez poetę (problem kompozycji!), Rejent nie miał powodu czekać z protokołem, aż akcja II aktu się skończy, tylko

przystępował do rzeczy zaraz po bójce czyli scena 1 aktu III zaczyna się nie po sc. 9 a. II, ale równocześnie ze sceną 1 lub 2 aktu II (Wacław „jeńcem“) i trwa współcześnie ze wszystkimi scenami aktu II dopóty, dopóki Wacław nie wyrwie się z sideł Podstoliny (II, 8) i nie stanie przed ojcem (III, 2). Tego rodzaju układ stosunków czasowych, że sceny „dramatycznie“ wcześniejsze następują po późniejszych lub są pomyślane jako równoczesne z nimi, jest obcy dramatowi klasycznemu. Dąży on do imaginowania etapów akcji w tem następstwie, w którym one scenicznie dadzą się przedstawić. Czas dramatyczny pokrywa się tam z czasem scenicznym. Nie przypominam sobie odstępstw od tej zasady. U Fredry jest inaczej i w tem właśnie, że jest inaczej niż u klasyków a podobnie jak u romantyków, można słuszniej dopatrywać się „cech teatru romantycznego“ niż w poczwórnej rzekomo akcji.

Ostatecznie wolno nam wszystkie te nowomodne pomysły z jakimiś „dwoma czasami“ odesłać do kaduka i powiedzieć, że uznajemy tylko ten czas, któryśmy sobie wykreślili, ale wtedy musimy się pożegnać z pierwszym złudzeniem, jakobyśmy wykreślali jakiś stosunek kompozycyjny. Umieszczając akt III po akcie II przyjmujemy tem samem „czas sceniczny“ i podejmujemy się w ramach technicznego układu scen nakreślić jedno upatrzone zjawisko, nie zwracając uwagi na jego związek organiczny z tem, co minęło. Uświadamiając sobie, że popełniamy konwenans, któremu nie odpowiada rzeczywistość artystyczna dzieła, zaczynamy od tego punktu, w którym akcja stanęła pod koniec II aktu. Tak, ale wedle metody graficznej autora znajduje się ona aż w 3 czy 4 różnych punktach (4 akcje), wzniesionych rozmaicie nad lub pod poziomem „średniej powodzenia“. Ponieważ tutaj (w III, 1) chodzi o spór sąsiedzki, myślimy sobie, wolno nam puścić na bęben pozostałe „trzy akcje“ i stawiać na jedną, ale zato pewną: trzymamy się akcji „sporu“.

W wykresie autora (tablica II, str. 94) punkt zejścia tej akcji pod koniec aktu II znajduje się dość wysoko nad poziomem średniej powodzenia. Zaczynamy od niego. Tutaj budzi się nowy skrupuł logiczny. W owym punkcie kończyło się powodzenie Cześnika, teraz zacznie się powodzenie Rejenta. Czy wolno mi kontynuacją linii a więc tą samą linią oznaczać interesy różnych postaci? Popełniamy nowy konwenans i powiadamy, że wolno. Rysujemy wreszcie. W jakim kierunku poprowadzimy linię? Zależnie od korzyści lub niekorzyści jakiejś postaci — brzmi dyrektywa. Badamy więc interesy postaci. Dla Cześnika ściąganie protokołu jest niekorzystne, dla Rejenta korzystne, a dla murarzy? — Bóg to racy wiedzieć. Linja dynamiki w scenie 1 a. III powinnyby więc równocześnie i opadać (ze względu na Cześnika) i wznosić się w górę (ze względu

na Rejenta) i iść (ze względu na murarzy), jak się komu podoba. Mogę wprowadzić, podobnie jak to autor zrobił, kierować się jedynie interesem Cześnika, ale co mię, „objektywnego badacza“, do podobnej stronniczości uprawnia? Czy Cześnik jest bohaterem sztuki? Przypuśćmy na chwilę, że tak; co zrobimy w sztuce, w której bohatera niema? Jak osądzimy interes tych scen, które z interesami postaci uprzywilejowanej w żadnym nie pozostają związku, skoro rozróżnienie „korzyści“ od „niekorzyści“ tej samej postaci bardzo często jest problematyczne? Taki np. „sukces“ u Podstoliny wydaje się Cześnikowi korzystnym, ale zupełnie inaczej patrzy na to widz w teatrze lub czytelnik. Trzebaby bardzo złośliwego człowieka, żeby możliwość zdobycia takiej żony jak Podstolina nazwał sukcesem lub korzyścią. Okazuje się jedno: na tych interesach postaci stanowczo nie zrobimy graficznego interesu, bo to samo posunięcie może być równocześnie i korzystne i niekorzystne i obojętne i nieokreślone, zależnie od tego, czyjmi oczyma zechcemy na nie patrzeć. Wprowadzamy dowolność tam, gdzie winno rządzić nieugięte prawo logiczne.

Dochodzimy do istoty błędu, tkwiącego w założeniu systemu graficznego, przyjętego przez autora. Nie jest to jeden błąd, jest ich dwa: 1) pierwszy to złudzenie, że wykresem można przedstawić równocześnie dwa różne objawy jakiegoś zjawiska, a więc tutaj dynamizm i rozwój akcji. (Autor mówi wprowadzić tylko o „dynamice“, ale w przedstawieniu graficznym rysuje ciągle „posunięcia“ czyli rozwój). 2) Drugim błędem jest nieokreśloność zjawiska, które podejmujemy się graficznie wyobrazić (niedostatek definicji). O zawodności pierwszego złudzenia powiem później, najpierw o „dynamice“.

Jeżeli uzależnimy dynamikę od rodzaju posunięć (od ich korzyści lub niekorzyści), tem samem zgadzamy się, że rodzaj posunięcia normuje jakość dynamiki, że posunięcie „korzystne“ wywołuje dynamikę korzystną, a więc prawdopodobnie lepszą, przeciwne zaś niekorzystną czyli prawdopodobnie gorszą. Jest to wniosek, któregooby sobie ani autor ani nikt obeznany z wartościami literackimi z pewnością nie życzył, ale innego wniosku z tej „korzyści“ lub „niekorzyści“ wyprowadzić niepodobna. Skoro według niej regulujemy dynamikę, tem samem przypuszczamy, że ona coś dla tej dynamiki znaczy. Tymczasem ona nic nie znaczy. Wiemy bowiem dobrze, że posunięcie „niekorzystne“ dla upatrzonyj postaci (np. niepowodzenie lub klęska bohatera) może wywoływać skutek dynamicznie równy lub nawet silniejszy, niż posunięcie „korzystne“.

Jeżeli dynamika nie zależy wcale od rodzaju posunięć, może przynajmniej zależy od samego faktu ich występowania, a więc wzrasta w scenach, które zawierają nowe posunięcia, a opada w scenach, które są ich pozbawione? Tutaj nie możemy zależności zaprzeczyć tak wprost, jak w wypadku po-

przednim, bo zdajemy sobie sprawę, że nowe posunięcia przyczyniają się w jakiejś mierze do wzrostu naszego zainteresowania, choć nie stanowią dlań bezwzględnego warunku. Wszystko zależy od tego, jak autor umie z nich korzystać; posunięcia zmarnowane mijają bez wrażenia, z tym samym skutkiem, co każda monotonna nuda. Z drugiej strony, sceny pozbawione posunięć np. jakaś scena sytuacyjna, rzucająca niespodzianie nowe światło na postać, lub scena zmagania się dwu sił sprzecznych, może znakomicie podnieść dynamizm akcji, choć jej narazie naprzód nie posuwa a nawet chwilowo tamuje. Dynamika więc może od nowych posunięć zależeć, ale również może nie zależeć. Wykreślając posunięcia, nie uzyskujemy przez to obrazu dynamiki, musimy ją badać i rysować oddzielnie, musimy to zjawisko wyodrębnić, traktować w oderwaniu od innych.

W sposób tak oderwany (abstrakcyjny) można traktować tylko te zjawiska, które dadzą się ściśle określić, i tylko wtedy, gdy się określić dadzą. Jakkolwiek za trafność własnej definicji nie ręczę, bo jej szerzej nie sprawdzałem, to jednak przypuszczam, że dynamikę można określić. Pojmuję ją jako falowanie zainteresowania podczas obserwacji stanu rzeczy, przedstawionego w utworze literackim. Zapomocą szczegółowej analizy można wykazać, że autor dramatyczny uzyskuje ją przez kolejne tamowanie dążności aktywnych (napięcie) i ich wyswobodzenie (rozwiązanie, rozprężenie). Każde rozwiązanie lokalne staje się punktem wyjścia dla nowej sytuacji, która się znowu „zaostrza“ (napięcie), musi być z kolei przewyciężoną (rozwiązanie), przewyciężenie stwarza nową sytuację i t. d. Wartości dynamiczne są więc wartościami całkowicie względnymi, nie można ich oznaczyć przez stosunek do jakiegoś stałego miernika (np. do jakiejś osi czy „średniej“ dynamicznej), tylko przez wzajemne położenie sąsiadujących elementów.

Wykres, przedstawiony linią ciągłą a nie łamaną, wycieńby więc wychodzić od początku podstawy (prostokąta) jako zerowego punktu zainteresowania, poziomy lub zbliżony do poziomu kierunek linii oznaczałby formowanie się sytuacji, biegnący w górę — wzrost zainteresowania, opadający ku dołowi — rozwiązanie. W całości byłaby to linia falista, wznosząca się stopniowo w górę, formująca jakby ostrza w momentach najsilniejszego napięcia, osiągająca górną granicę prostokąta w punkcie kulminacyjnym całego utworu a stąd opadająca ku dołowi. Tego rodzaju rysunek, choćby najstaranniejszy, powie nam bardzo niewiele; pozwoli nam „jednym rzutem oka“ ogarnąć zaledwie jedno zjawisko: nic więcej tylko... dynamikę. W badaniu jednostkowym jest to wynik, którego trud stanowczo się nie opłaca; prawdziwe usługi może on natomiast oddać w porównaniach. Wtedy stosunki dynamiczne rozmaitych utworów pozwoli on ogarnąć istotnie jednym rzutem oka.

Przypuśćmy, żeśmy taki wykres dynamiki sporządzili. Czy informuje on cokolwiek o rozwoju akcji, na co tak pewnie liczyliśmy przy rozpoczynaniu zadania? Nic zgoła. Jeśli chcemy uwidocznić rozwój akcji, musimy najpierw znaleźć wyrozumowaną zasadę dla takiego wykresu i rozpoczynać odmienne zadanie od nowa. Mniemanie, że dwuwymiarowość płaszczyzny pozwoli nam ująć dwa objawy naraz, okazało się złudą, której skutki możemy oglądać we wszystkich prawie wykresach. W rysunku możemy korzystać tylko z odchyień w szerokości płaszczyzny, bo jej długość (ów drugi tuży!) zostaje zużyta na podziałkę, na oznaczenie „czasu scenicznego“ czyli, mówiąc popularnie, na określenie „miejsca“, w którym zjawisko się rozgrywa¹⁾.

W tę dyskusję wykresową wdałem się nie dlatego, że mię autor nie przekonywa. Bo inna rzecz racja, inna jej poparcie a jeszcze inna jej uzmysłowienie graficzne. Chodziło mi o to, ażeby przez wskazanie raczej niż rozwiązanie trudności, jakie się nasuwają przy wykresie, przestrzec przed zbytnim pochopem do wykresu literackiego. Wiara w wykres jako najprostszy i „najłatwiejszy“ środek dowodowy jest dziś powszechną. W niektórych gałęziach umysłowego życia, jak np. w nauczaniu, stała się ona prawdziwą plagą, słusznie krytykowaną i ośmieszoną. Uznaję w zupełności tę krytykę a mimo to samą dążność do uzyskania wykresu, o ile jest szczerą potrzebą umysłu tak, jak w rozprawie Borowego, uważam za objaw cenny i pożądany. „Linja to myśl“ powiadają malarze, a badacz ma prawo powiedzieć, że linja to myśl logicznie opracowana, to pojęcie ściśle. Podejmując wykres, zmuszam się przez to do logicznego sformułowania mego pojęcia a danem zjawisku lub fakcie a następnie samą obserwacją zjawiska czyli moje „myślenie“ o rzeczy poddaję nakazom bezwzględnej dyscypliny logicznej. W naszej dziedzinie badania, w której instynkt poznawczy musi się ustawicznie pasować z uczuciem i wolą, taka samotresura, taka asceza logiczna posiada znaczenie doniosłe dla wydajności pracy. Chodzi tylko o to, jak i kiedy można się wykresem posługiwać, chodzi o jego zasadę i metodę. Tego nie mamy. Wielką usługę oddałby nam jakiś matematyk o literackiej kulturze, gdyby taką metodykę opracował. Byłoby to z pewnością więcej warte, niż nowe programy poetyckie, którymi niby tabaczką z Częstochowy częstują nas matematycy. Narazie, gdy tego nie mamy, wstrzemięźliwość, zwłaszcza w nauczaniu, jest pożądana. Nawiązując do dyskusji wykresowej na ostatnim zjeździe polonistów, można

¹⁾ Tej trudności możnaby uniknąć, przedstawiając sobie akcję jako ruch punktu nie na płaszczyźnie lecz w przestrzeni. Otrzymujemy obraz bliższy rzeczywistości, ale powstaje nowa gmatwanina z następstwem scen, następnie trudność zrobienia wykresu przestrzennego a, co najważniejsze, jego nieczytelność.

powiedzieć zwolennikom wykresu: „Dobrze, róbcie jak najwięcej wykresów sami dla siebie, prawdopodobnie wiele przytem skorzystacie, ale dopóki nie macie systemu, nie deprawujcie tą zabawką umysłowości waszych uczniów“.

Lwów.

Eugenjusz Kucharski.

Zygmunt Wasilewski: Seweryn Goszczyński. Szkice literackie. — Nakład księgarni św. Wojciecha. Poznań — Warszawa — Wilno — Lublin. 1923, 12°, str. 278.

Studja Wasilewskiego o Goszczyńskim stanowią w szeregu naszych badań historyczno-literackich pozycję naukową cenną, o wartości nieprzemijającej. Rzeczowe, sumienne i gruntowne, oparte o bogaty, z pierwszej ręki czerpany materiał źródłowy, nie utraciły nic na wartości po dzień dzisiejszy, choć od czasu ich ogłoszenia w pismach ówczesnych (w „Ate-neum“, „Głosie“, „Bibliotece Warszawskiej“, krakowskiem „Życiu“) upływa już blisko lat trzydzieści. Dlatego dobrze się stało, że je autor zebrał obecnie razem i wydał w książce osobnej. Z prac, poświęconych ongiś Goszczyńskiemu, pominął dwie, mianowicie „Z życia poety romantycznego“ i „Między kolegami z Humania“, ponieważ przeważa w nich materiał surowy nad opracowaniem naukowym. O ile łatwiej pogodzimy się z pominięciem pierwszej pracy, gdyż wyszła w osobnym druku (Lwów, nakł. Tow. Wydawniczego, 1910), o tyle szkoda prawdziwą jest opuszczenie drugiej z nich, nieobszernej, zawierającej materiał bardzo cenny a ogłoszony w trudno dziś dostępnej warszawskiej „Księdze pamiątkowej Mickiewicza“ z 1898 r. Żalu, któryśmy mieli do autora z powodu nieogłoszenia najważniejszych materiałów, t. j. całości autobiograficznych zapisków Goszczyńskiego, już nie podnosimy, bo szczęśliwym trafem wypełnił dopieroco tę lukę St. Pigoń¹⁾, wydając w sposób wzorowy zapiski Goszczyńskiego (po rok 1842) z odpisu śp. Józefa Komendy.

Zawartości studjów Z. Wasilewskiego, których soki najistotniejsze weszły już w miąższ historii literatury i opracowań monograficznych (Tretiaka, Korbuta), nie mamy potrzeby omawiać lub oceniać na nowo. Co najwyżej wystarczy przypomnieć, które prace zostały włączone do książki niniejszej. Zawiera ona: „Szkic biograficzny“, przedstawiający całość żywota Goszczyńskiego, a stanowiący przedtem wstęp do pierwszego, zupełnego wydania pism G-o (4 t. Lwów, Altenberg, 1911); następnie szczegółowy, na szerokiem tle historyczno-

¹⁾ Seweryn Goszczyński: Podróż mojego życia. Urywki wspomnień i zapiski do pamiętnika 1801 — 1842. Wydał Stanisław Pigoń. (Rozprawy i materiały Wydziału I Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie. Tom I, zesz. 3. Wilno 1924, 8° w., str. 98).