

Zygmunt Łempicki

Osnowa, wątek, motyw

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 22/23/1/4, 16-29

1925/26

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.

ZYGMUNT ŁEMPICKI.

OSNOWA, WĄTEK, MOTYW.

I.

Zagadnienie treści we współczesnych badaniach literackich.

Rozprawa niniejsza stawia sobie za zadanie wypełnienie w pewnym a bardzo skromnym zakresie jednego punktu programu, nakreślonego w pracy p. t. „W sprawie uzasadnienia poetyki czystej“.¹⁾ Zaznaczyłem tam, nawiązując do idei E. Husserla, że zadaniem poetyki — w mojem rozumieniu — czystej „będzie w pierwszym rzędzie ustalić i wyjaśnić wszystkie pierwotne pojęcia, które pod względem obiektywnym czynią możliwym związek zrozumienia dzieła poezji, a zwłaszcza związek estetyczny. Konstrytuwnymi są tu pojęcia pierwiastkowych form połączenia“. Zaznaczyłem dalej, że jedną grupę problemów tworzą tu kategorie przedstawienia, jak treść, forma, zawartość.

Trzy zasadnicze momenty, zdaniem mojem, należy odróżnić przy analizie dzieła literackiego, a mianowicie: treść, formę i zawartość. Uzasadnieniem tego poglądu zajmę się na innym miejscu, tu zwrócę tylko uwagę na to, że mający pod tym względem chyba największe prawo do zabierania głosu Goethe i Schiller — jako że byli nie tylko poetami, ale i subtelnymi myślicielami i wnikliwymi analitykami — trzy te elementy odróżniali.²⁾

Nie może być chyba żadnego nieporozumienia, jeśli od kogoś zażądam, by mi opowiedział treść jakiegoś utworu, a więc czy to „Powrotu Taty“, czy „Konrada Wallenroda“. Treść danego utworu stanowi kompleks przedstawięń autora,

¹⁾ „Przegląd Filozoficzny“. Warszawa. R. 23 (1920) str. 171 i nast.

²⁾ K. Heinrich von Stein: „Goethe und Schiller“. „Beiträge zur Aesthetik der deutschen Klassiker“. Leipzig (Pb. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 3090) str. 78 i nast.; K. Holl: „Goethe: Stoff, Gehalt, Form“, w czasopiśmie „Sokrates“ T. 5 (1917) str. 145 i nast.

twórczych i odtwórczych; pamiętać trzeba, że istnieją też przedstawienia uczuć, pożądań, sądów, czyli jak to się mówi, przedstawione uczucia, pożądania, sądy. Przekonania natomiast autora, uczucia i namiętności, którym daje bezpośredni wyraz lub przy pomocy których ujmuje związek przedstawień, stanowiący treść, tworzą zawartość dzieła. Jest to zakres, który od sfery treści należy w analizie oddzielić, choć oczywiście w żywym tworze elementy te są ze sobą silnie splątane. Niesłusznie, zdaniem mojem, używa J. Kleiner w swojej analizie „Konrada Wallenroda“, traktowanej zresztą z punktu widzenia genetycznego, wyrazu „treść psychiczna“¹⁾ na oznaczenie właśnie zawartości. O treści może być mowa przede wszystkim w utworach epickich, dramatycznych, liryczno-epickich, w utworach, które mają t. zw. fabułę. Oczywiście można mówić ostatecznie i o „treści“ wiersza lirycznego, będącego wyrazem bezpośrednim uczucia autora, można wtedy ten stan autora określać mianem treści, ale, jak trafnie wywodzi Roetteken²⁾, nazwa ta ma tem bardziej rację, im więcej przedstawienia, które autor daje, mają pewien wzajemny, w nich samych ugruntowany związek, który p o j m u j e m y jako taki — tak trzeba uzupełnić wywody Roettekena — bez wiadomości o tem, co poeta czuł i jakie miał przekonania. To nam zaś jest potrzebne, ażeby wiersz dany z r o z u m i e ć.

Z przytoczonego wyżej faktu, że żądanie od kogoś opowiedzenia treści jakiegoś utworu, czyli streszczenia, nie może wywołać nieporozumienia, wynika także możliwość — a nawet przy analizie utworu konieczność — wyodrębnienia treści od formy. Takie dociekanie, jak J. Kleinera³⁾, na temat treści i formy w poezji mają wielkie znaczenie dla uchwycenia istoty dzieła literackiego; zatrzymując wszelako znane i w nauce uznane pojęcie formy wewnętrznej, byłby autor wspomnianych dociekań doszedł znacznie prostszą drogą do rezultatów, osiągniętych zresztą w nauce o formie w poezji już przez Goethego i jego poprzedników. Metoda estetycznego rozbioru dzieł literackich wymaga wyodrębnienia poszczególnych elementów, choćby one w realnym bycie dzieła były jak najbardziej ze sobą zespolone. Nie mogę się zgodzić z tendencją cennej zresztą bardzo w pewnych szczegółach i spostrzeżeniach rozprawy E. Kucharskiego o metodzie estetycznego rozbioru dzieł literackich⁴⁾, rozprawie w której autor bardzo poprostu załatwił się z najbardziej skomplikowanymi i podstawowymi zagadnieniami poetyki, jak stosunek wyrazu do tego, co się wyraża, względnie przedstawia. Są to kwestje stojące dziś w ogniu bardzo zasadniczych dyskusyj filozoficznych. Z tego, że, jak wywodzi E. Kucharski, „owej treści, istniejącej w prze-

¹⁾ „Studja z zakresu literatury i filozofji,“ Warszawa 1925 str. 144.

²⁾ „Aus der speziellen Poetik“ „Euphorion“ T. 25 (1924) str. 169.

³⁾ op. cit.

⁴⁾ „Pamiętnik literacki“ R. XX. str. 1 i nast.

życiu autora bez odpowiednich wytworów, bez czynności, za-
biegów i znaków a więc bez nadanej formy nigdybyśmy przy-
jąć ani zrozumieć nie mogli“¹⁾, nie wynika wcale, jakobyśmy
treści od formy w analizie odróżniać nie mieli. Twierdzenie,
że „praktykowane rozróżnienie treści i formy jest spadkiem
po tym poglądzie, który tworzywa poezji, a więc i jej istoty
dopatrywał się w języku“ jest zupełnie dowolnem; niesłu-
sznem jest także zapatrywanie autora, że „dla tego poglądu
wszystko to, co poeta sobie przedstawiał (wyobrażał) musiało
być nieartystyczną treścią, a to, jak przedstawienie swe wypo-
wiadał, było artystyczną formą“²⁾. Nie można wreszcie twier-
dzić, jakoby z tego, że to co nazywamy treścią, ma pewien
wewnętrzny układ, kształt, wynikało, że szukanie sposobu
uzewnętrznienia się tego kształtu czyli tego, co się w pot-
ocznym i dla wszystkich zrozumiałym języku, nazywa formą,
miało być „szukaniem wiatru w polu“.

Zagadnienie treści w poezji było dotychczas traktowane
w poetyce i w metodyce historii literatury jednostronnie, obec-
nie zaś przez przedstawicieli nowych kierunków traktowane
jest — niesłusznie, zdaniem mojem — po macoszemu. W epoce
t. z. pozytywizmu historyczno-literackiego, t. zn. panowania
metody wyłącznie filologicznej, miarodajnym i w tym zakresie
był punkt widzenia wyłącznie genetyczny. Interesowano się nie-
mał wyłącznie kwestją pochodzenia treści, zastanawiano się,
czy nią były przeżycia bezpośrednie autora, czy też pośrednie.
W pierwszym wypadku starano się dojść na podstawie wspo-
mnień, listów i opowiadań do tego, skąd autor brał pomysły, przy-
czem kwestją modeli odgrywała główną rolę. W drugim wypadku
chodziło o wyśledzenie źródeł literackich danych pomysłów, zatem
o stwierdzenie wpływów, jakim poeta podlegał, a główną rolę
odgrywały zestawienia, t. zw. polowanie na paralele. Z punktu
widzenia systematycznego zagadnień treści nie opracowywano,
chyba, gdy chodziło o wielkie kompleksy podań, próbowano
tego dość niezręcznie. A przecież każda treść przedstawia dla
badacza i inne problemy, aniżeli pochodzenie składników;
nasuwają się i tu problemy morfologiczne, t. zn. dotyczące
kształtu, który się w tym wypadku przedstawia jako układ. Nie mo-
żna twierdzić, że wchodzi się tu już w zakres zagadnienia formy,
zagadnienie to bowiem występuje dopiero tam, gdzie mowa
jest o kompozycji. Układ zaś treści a kompozycja to zupełnie
różne rzeczy³⁾. Treść bowiem o pewnym układzie może być

¹⁾ loc. cit. str. 15.

²⁾ loc. cit. str. 14.

³⁾ Niejasno traktuje te sprawy B. Tomaszewskij w swojej „Teorii
literaturji (Pojetyka)“ Leningrad 1925 w rozdziale III. p. t. Tematyka. Tem nie
mniej godne jest uznanie, że się temi sprawami zajmuje.

w celach kompozycyjnych przez autora rozmaicie w utworze rozłożona. Typowym przykładem tego jest np. dramat analityczny, gdzie wszystkie momenty potrzebne do zrozumienia treści powoli dopiero w czasie akcji są wydobywane na światło dzienne, a dramat sam przedstawia właściwie jedynie katastrofę. Podobnie ma się sprawa nieraz w opowiadaniu, gdzie antecedencje są dopiero znacznie później ujawnione dla nadania opowieści charakteru tajemniczego lub dla wywołania napięcia. Jest to podobnie jak w muzyce: melodia, będąca do pewnego stopnia odpowiednikiem treści, może być rozmaicie komponowana.

W najnowszych badaniach literackich ¹⁾, które w przeciwieństwie do pozytywizmu, t. j. metody filologicznej o orjentacji genetycznej, znamionuje t. zw. „idealizm“ o orjentacji systematycznej, w opozycji przeciw filologicznemu sposobowi traktowania zagadnień treści, wylano — jak to się mówi — dziecko wraz z kąpielą. Zagadnieniem treści przestano się wogóle zajmować. Dwa główne kierunki dadzą się w tych badaniach zauważyć. Jeden z nich zmierza do oparcia analizy formy (kształtu) na podstawach naukowych, zdaniem mojem, bardzo kruchych, przez odpowiednie przystosowanie metod, zaczerpniętych z historii sztuki do historii literatury. Rzecznikiem tego kierunku jest w Niemczech O. Walzel, który tę metodę usystematyzował w popularnem dziele: „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“. Berlin — Neubabelsberg (1923 i nast.) stanowiącym wstęp do wydawanego przez niego „Handbuch der Literaturwissenschaft“. Metodę Wöllflina stara się zastosować do analizy dzieł literackich Fr. Strich („Deutsche Klassik und Romantik“), metodę Strzygowskiego u nas E. Kucharski we wspomnianym wyżej artykule. Drugi kierunek kładzie znowu nacisk na zawartość dzieła; solidne podstawy naukowe nadał mu już Dilthey, rozbudował zaś ten kierunek w Niemczech R. Unger, dla którego historia literatury jest historią problemów, jak wywodzi w swojej programowej rozprawie „Literaturgeschichte als Problemgeschichte“. Berlin 1924. Dla obu tych kierunków, które występują dziś wszędzie, charakte-

¹⁾ Jeśli chodzi o stosunki niemieckie, orjentuje o tem mój artykuł „Literaturgeschichtsschreibung“ w „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte“. O ogólnych metodycznych podstawach tych kierunków traktuje mój referat p. t. „Formy historycznego ujęcia zjawisk kultury“, zawarty w księdze IV. Zjazdu historyków polskich w Poznaniu 1925. Wyrazy „pozytywizm“, „idealizm“ zaczerpnięte są w tym związku z tytułu znanej książki K. Vosslera: „Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft“, choć już Unger przedtem mówił o „pozytywistycznym“ kierunku badań literackich, mając na myśli metodę filologiczną, stworzoną przez W. Scherera. Co do ostatniej fazy walki o te kierunki por. V. Klemperer: „Positivismus und Idealismus des Literaturhistorikers“ w „Jahrbuch für Philologie“ I. Bd. München 1925. str. 245.

rystyczne jest zupełne pominięcie a nawet wyraźne lekceważenie lub świadome eliminowanie z zakresu badań literackich zagadnień treści, które kryją przecież w sobie sporo materiału ciekawego do opracowania.

II.

Problemy analizy treści.

Podstawą systematycznego opracowania jakiegokolwiek zjawiska jest wynalezienie i ustalenie kategorii opisu. Odnosi się to oczywiście także do zagadnienia analizy treści utworu literackiego.

Przedewszystkiem zdać sobie należy sprawę ze stosunku pojęć przedmiotu i treści. Goethe uświadomił sobie tę różnicę, jak wynika z listu, pisanego do Schillera 17. sierpnia 1799, a zwłaszcza 21. sierpnia tegoż roku. Omawiając wiersz Amalji von Imhof „Die Schwestern von Lesbos“ pisze on: „Es ist gar keine Frage, dass, wenn die Geschichte das simple Faktum, den nackten Gegenstand hergibt und der Dichter Stoff und Behandlung, so ist man besser dran, als wenn man sich des Ausführlicheren und Umständlicheren der Geschichte bedienen soll“.

Przedmiot jest czemś poza dziełem sztuki, co poeta znajduje, bądź w rzeczywistości, bądź w swojej wyobraźni, co może mu się wydać trafnym, czy godnym, ażeby uczynić z tego temat treści swojego utworu. Przedmiot opracowany w dziele literackim nazywamy tematem utworu. Bardzo często się zdarza, że poeta coś czyta, słyszy, dowiaduje się lub też ma jakiś pomysł, coś mu „wpada do głowy“, co może stać się treścią utworu. Nie każdy przedmiot nadaje się do traktowania artystycznego, ocena wartości przedmiotów może być dokonywana z różnych punktów widzenia. Goethe, pisząc o Ramlerze w „Dichtung und Wahrheit“, twierdził: „der innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes ist der Anfang und das Ende der Kunst“. Sądził wprawdzie, że genjusz dać może sobie radę z każdym przedmiotem, ale wtedy powstaje „Kunststück“ a nie „Kunstwerk“. W niezmiernie ważnej dla poruszanych tu kwestji rozprawie a raczej szkicu „Über epische und dramatische Dichtung“, wspólnym wynikiem myśli Goethego i Schillera, czytamy: „Die Gegenstände des Epos und der Tragödie sollten rein menschlich, bedeutend und pathetisch sein“, W liście do Zeltera z 15. stycznia 1813 pisał Goethe: „Wenn man es mit der Kunst von innen heraus redlich meint, so muss man wünschen, dass sie würdige und bedeutende Gegenstände handle...“ To jest oczywiście punkt widzenia estetyki klasyków niemieckich. Różne epoki i różne kierunki sztuki różnie się zapatrywały na dobór przedmiotu.

Przedmiot przedstawiony w utworze może być zaczerpnięty z różnorodnego zakresu przedstawień. Goethe i Schiller we wspomnianej rozprawie bardzo trafnie określają to mianem „świat“. Przedmiot może być wzięty z różnego świata. Trzy rodzaje światów rozróżniają poeci-myśliciele niemieccy. Przedewszystkiem 1. świat fizyczny a mianowicie najpierw najbliższy, do którego należą osoby przedstawione i ich otoczenie, następnie świat odleglejszy, do którego zaliczają całą naturę. 2. świat obyczajowy, (etyczny) 3. świat fantazji, przeczucie, zjaw, przypadków i losów. Do tych kapitalnych uwag nawiązuje W. Scherer w swojej niedokończonyj, pełnej świetnych pomysłów, poetyce¹⁾, a mianowicie w trzecim rozdziale, zatytułowanym „Die Stoffe“. Scherer jest bodaj jedynym, który w poetyce zagadnieniom treści poświęca specjalną uwagę. W ślady jego poszedł dopiero pół wieku później jego uczeń Hubert Roetteken w rozprawie zatytułowanej „Aus der speziellen Poetik“²⁾, której rozdział pierwszy nosi również tytuł „Die Stoffe“. Scherer daje ciekawe uwagi o rodzajach tematów, Roetteken przez swoje szczegółowe i rozwlekłe uwagi nowych momentów do dyskusji nie wnosi.

Z całego tego nieograniczonego wprost bogactwa przedmiotów, względnie tematów, z tych światów czerpie więc poeta treść swoich utworów, układa przedstawienia w pewien związek o swoistej strukturze, o pewnym układzie, tak, iż stanowi on zrozumiałą, dającą się uchwycić całość. W całości tej, w treści odróżnić należy trzy momenty: *o s n o w a*, *w ą t e k*, *m o t y w*.

O s n o w ą nazywamy związek tych przedstawień, przy pomocy których wyprowadza nas autor w „świat“, w przedmiot treści. *O s n o w a* jest to ogół tych stosunków, bez których znajomości treść nie byłaby zrozumiałą. *O s n o w ę* stanowią więc stosunki ludzkie lub też na wzór ludzkich przedstawione (w bajce), a mianowicie bądź ogólne i podstawowe formy życia ludzkiego (życie rodzinne, małżeństwo, przyjaźń), bądź też pod względem czasowym i lokalnym ściśle określone, których znajomość jest konieczną do zrozumienia całości. Wyraz *o s n o w a* jest zaczerpnięty z języka tkackiego; *o s n o w a* to przedza przeznaczona na nić podłużną w płótnie, w przeciwieństwie do nici poprzecznej, która się zwie wątkiem. *O s n o w a* jest więc tym gruntem, bez którego sobie danej treści przedstawić niepodobna.

Od *o s n o w y* należy odróżnić *t ł o*. Jeśli pozostaniemy w zakresie analogij, związanych z pierwotnem znaczeniem wyrazu *o s n o w a*, to możemy powiedzieć, że *t ł o* jest barwą *o s n o w y*. *O s n o w a* bez *t ł a* to niby splot białych nici. Każdy utwór o pewnej

1) „Poetik“. Berlin 1888.

2) „Euphorion“ T. 24 (1924) str. 169. Por. też Eberh. Sauer: „Bemerkungen zum Versuch einer Stoffgeschichte. „Euphorion“ T. 26 (1925) str. 1.

treści musi mieć osnowę, ale niekażdy musi mieć tło. Jeśli weźmiemy przykład tak prosty, jak „Powrót Taty“, to osnowę tej ballady stanowią stosunki bezpieczeństwa, wśród których żyli kupcy w jakichś bliżej nieokreślonych czasach. Mickiewicz nie daje tu żadnego konkretnego tła; zdarzenie przez niego opowiedziane mogło wszak zdarzyć się i w wieku 20., jak o tem z gazet wiemy. Weźmy przykład również nieskomplikowany: baśń o śpiącej królewnie. Osnowę stanowią tu baśniowe oczywiście stosunki, panujące na dworze królewskim; gdyby takie stosunki czy obyczaje nie panowały, nie byłoby warunków obrazy dla owej wróżki, która się potem mści za to, że nie została zaproszona. Obracamy się więc tu w sferze tych zupełnie podstawowych form życia ludzkiego i stosunków zupełnie ogólnych. Jeśli natomiast weźmiemy jakikolwiek utwór, którego przedmiot brał autor z historii, to sprawa przedstawia, względnie może przedstawiać się inaczej. Mówi się wtedy n. p.: „utwór osnuty jest na tle walk...“ i wtedy właśnie jedynie ma sens tak mówić, kiedy chodzi o te walki, które znane są z historii czy z podania. Ta nić osnowy może być słabiej lub silniej zabarwiona, tło może być rozwinięte szerzej lub tylko zaznaczone. Są autorzy, których cała pasja twórcza pcha w kierunku nasycenia osnowy barwą, rozwinięcia tła.

Jeśli idzie o stosunek osnowy do tła w konkretnym utworze, to pouczającym przykładem może tu być zestawienie nieraz już porównywanych utworów, a mianowicie Goethego: „Hermann und Dorothea“ oraz Mickiewicza „Paną Tadeusza“. Goethe zaczerpnął osnowę swego utworu z opowiadań o salzburskich ekspatryantach, ofiarach prześladowań religijnych. Tej osnowie dał wszelako inne tło, a mianowicie rzucił ją na tło aktualnej wówczas jeszcze rewolucji francuskiej. Wszelako to tło nie odgrywa w jego utworze roli zasadniczej, treść „Hermana i Doroty“ można sobie łatwo pomyśleć na innem tle, gdyż Goethe położył główny nacisk na co innego, nie na przedstawienie konkretnych stosunków, w tym czasie i w tem miejscu istniejących, ale na to, co głęboki znawca Goethego i wytworny pisarz V. Hehn określił trafnie jako „Naturformen des Menschenlebens“¹⁾ czyli na osnowę, a nie na tło, na stosunki ogólnie ludzkie — oczywiście w środowisku niemieckim — a nie na jakieś ściśle określone, historyczne. Tak jak Goethe przedstawia w „Hermanie i Dorocie“ praformy niemieckiego życia mieszczańskiego, tak Mickiewicz przedstawia w „Panu Tadeuszu“ praformy polskiego życia szlacheckiego, przedstawia w zaścianku „zdrowy masyw narodu“, a sam zaścianek z jego strukturą społeczno-obyczajową jako „rdzenną, zarodkową jakoby komórkę Polski“ — jak pięknie pisze S. Pigoń²⁾. To jest osno-

¹⁾ „Gedanken über Goethe“. Por. też rozdział „Stände“.

²⁾ „Pan Tadeusz“ (Bibl. Nar. Nr. 83) str. CXXIII. Por. też str. LXX. rozdz. 7. p. t. „Społeczeństwo“.

wa, która ma jednak barwę wyraźnie zindywidualizowaną, barwę nasyconą kolorami, przyczem pada na nie światło napoleońskiej epoki. Różnica między Mickiewiczem a Goethem wynika z różnicy ideałów estetycznych klasyków niemieckich i Mickiewicza. I w dramatach Schillera także raczej możemy mówić o czystej osnowie, niż o tle, gdyż historia dostarcza Schillerowi przeważnie tylko tematu do rozważania pewnych problemów ogólnoludzkich. Zaznaczyć wypada, że osnowa dramatu zawartą jest przeważnie w tej części akcji, która się zwie ekspozycją. Ekspozycja służy do rozsnucia osnowy.

W każdej osnowie tkwią różnorakie możliwości treściowe, które się nadają do opracowania, tkwią różne punkty, o które można zaczepić. Są osnowy bardzo proste — zależy to od rodzaju stosunków, które ta osnowa przedstawia — są i bardzo skomplikowane. Poprzez podłużną przędzę osnowy przesunięte są poprzeczne nici wątków.

Wątkiem nazywamy konkretny pierwiastek treści, który się tylko na tle danej osnowy da rozwinąć. Wątek nie może się z osnową kłócić, chyba w parodji. Na osnowie napadów zbójceckich snuje Mickiewicz w „Powrocie Taty“ wątek opowiadania o modlitwie dzieci i zbawiennym jej wpływie. Na osnowie opowieści o obyczajach na baśniowym dworze królewskim mamy wątek opowieści o mściwej wróżce, która w zdradliwy sposób pozwala królowi ukłuć. Są to opowieści bardzo proste, jednowątkowe. Wszelako błędem byłoby twierdzenie, że wszelka opowieść jednowątkowa jest z natury prosta. Dowodem tego jest np. „Konrad Wallenrod“, opowieść jednowątkowa. Wątek opowieści, osnutej na tle walki zakonu krzyżackiego z Litwinami, stanowi życie bohatera, porwanego przez krzyżaków dziecka. Jednowątkową jest też „Marja“ Malczewskiego. Wątek stanowi okrutny plan wojewody usunięcia niemiłej sobie synowej. W porównaniu z temi powieściami poetyckimi wyraźnie występuje „Pan Tadeusz“ jako utwór wielowątkowy, w którym odróżnić się dadzą trzy główne wątki, a więc: wątek bohaterski (Robak), wątek opowieści rodowej (Hrabia) oraz wątek miłosny.

Należy odróżniać wątki główne, zasadnicze od wątków ubocznych, drugorzędnych. Wątki główne, to tory poszczególnych akcji, między którymi istnieje połączenie przy pomocy wątków ubocznych. Wątek Gerwazego wyrasta niejako z wątku Horeszkowskiego i stanowi połączenie z wątkiem Robaka. Wątek, który zjawia się tylko dla dekoracji i z głównymi wątkami tylko luźnie jest związany, nazywamy epizodem. Jeśli osnowa jest wytworem fantazji autora, to struktura jej zależy oczywiście zupełnie od intencji autora, który może z niej rozwinąć treść jedno- lub wielowątkową. Jeśli osnowa jest przejęta, to autor jest już poniekąd skrepowany, choć istnieją różne poglądy i różne poczynania w zakresie traktowania

osnów t. zw. historycznych, których problematyka wymagałaby obszernego krytycznego opracowania. Wszelako i w zakresie osnowy wymyślonej a zwłaszcza mającej za przedmiot stosunki współczesne (np. powieść t. zw. społeczna), poeta przecież także nie ma zupełnej swobody. Obowiązują tu pewne prawa, podobnie jak w zakresie gramatyki, „prawa unikania nonsensu i sprzeczności“¹⁾. Tu więc wysuwa się zagadnienie prawdopodobieństwa, w różnych czasach i przez różnych ludzi różnie stawiane i rozwiązywane, tu wysuwa się zagadnienie jedności treści, już nie z punktu widzenia estetycznego, ale poprostu ze względu na możliwość orientacji. To jest druga grupa problemów, dotyczą one „komplikacyj“²⁾ wątków.

Przedewszystkiem sam fakt komplikacji jest objawem pewnej indywidualności artystycznej, pewnego stylu, a nawet pewnego rodzaju. Są twórcy, którzy się w komplikacjach nie lubują, dla których prostota, „pojedyńczość“ jest najwyższym postulatem artystycznym. Są style, których cechą jest wielowątkowość, bujność (n. p. barok) względnie związana z wielowątkowością tajemniczość. Są rodzaje oparte na wielowątkowości np. t. zw. powieść amadisowa. Sposób, w jaki wątki są ze sobą powiązane, to już kwestja kompozycji, przy której rozważaniu wchodzi w rachubę wyłącznie intencje artystyczne autora, dla których tak a nie inaczej wątki ze sobą wiążał. Należy więc odróżnić komplikację, a więc powiązanie czy też poplątanie wątków na kanwie danej osnowy, wśród danej treści, od kompozycji. Kompozycja jest to rozłożenie tej treści przy pomocy odpowiedniego ustosunkowania wątków, celem osiągnięcia pewnych określonych celów artystycznych. Z problemem komplikacji ma się do czynienia przedewszystkiem przy badaniu podań oraz wielkich epepei t. zw. ludowych, wyrastających na tle podaniowem. Tu dokonuje się nierzadko komplikacja przy pomocy t. zw. kontaminacji, znaczy to, że wątki pewnych cykli przechodzą do drugich, bohater zjawiający się w jednym i drugim cyklu pociąga niejako za sobą wszystkie wątki, z jego osobą związane. Obserwujemy wtedy zjawisko t. zw. pęcznienia wątków, które świetnie opisał W. P. Ker oraz A. Heusler³⁾.

Jeśli wątek jest konkretnym elementem treści, który się rozwija na danej osnowie, to motyw jest abstrakcyjnym pierwiastkiem treści, przez co jest powiedziane, że nie jest on związany z poszczególną osnową ale może działać na tle różnych osnów. Stosunek wątku do motywu odpowiada stosunkowi tła do osnowy.

¹⁾ Por. moją rozprawę: „W sprawie uzasadnienia poetyki czystej“ („Przeгляд Filozof“ R. 23).

²⁾ Por. moją cyt. rozprawę o poetyce.

³⁾ Por. moją rozprawę: „Podania o bohaterach“ ustęp 11. — („Lud“, Lwów, t. 20).

Klasycy niemieccy zajmowali się także i tem pojęciem, niezmiernie ważnem dla analizy treści. Goethe tak określił motyw: „Was man Motive nennt, sind also eigentlich Phänomene des Menschengeistes, die sich wiederholt haben und wiederholen werden und die der Dichter nur als historische nachweist“ („Maximen und Reflexionen“. Aus dem Nachlass). Jest to określenie bardzo trafne, ale nie wyczerpujące istoty rzeczy, brak mianowicie uwzględnienia funkcji motywu. Motyw bowiem, jak to już z etymologii słowa wynika, jest pierwiastkiem ruchu i siły, motyw jest tą energją, która snuje wątki na osnowie. Motyw jest nie tylko szkieletem wątku, a wątek ciałem, w które ten szkielet jest obleczone, ale motyw jest zarazem duszą wątku. Można więc powiedzieć: motywy bez wątków są puste, wątki bez motywów są martwe.

Z pojęć, które należy stosować przy analizie treści, pojęciem motywu najbardziej się zajmowano; w języku niemieckim brak w terminologii naukowej ustalonych a nawet odpowiednich wyrażen na określenie pojęć „osnowa“ i „wątek“, wskutek czego analizy te nieraz są nieściśle. Scherer dał w swojej poetyce znakomity szkic ogólnej nauki o motywach, zaznaczając, że są to właściwie zagadnienia etyki. Jest to oczywiście ujęcie etyki bardzo swoiste, a mianowicie jako nauki o stosunkach i tak też właściwie z dalszego przedstawienia Scherera wynika. Scherer rozróżnia trzy główne rodzaje stosunków: 1) stosunek jednostki do siebie samej (rozumie przez to stosunek jej do dóbr duchowych, a więc np. do wiedzy, niezaspokojony pęd poznania: Faust, stosunek do Boga), 2) stosunek do pewnej grupy, społeczności, (państwo, naród, instytucje); wreszcie 3) stosunek jednostki do jednostki, a więc miłość, przyjaźń, stosunek zależności podwładnego i t. p. Ten zarys Scherera daje istotnie podstawy ogólnej klasyfikacji motywów.

Dany motyw przyoblekać się może w szatę różnorodnych wątków, przeważnie jednak w jednym z nich realizuje się w sposób pełny, niemal klasyczny, więc np. motyw kazirodztwa w podaniu o Edypie, motyw dziewicy, która staje się niewierną swojemu posłannictwu, w „Dziewicy Orleańskiej“ Schillera, motyw mściciela, ukrywającego się pod szatą osoby bliskiej, w „Konradzie Wallenrodzie“ Mickiewicza. Tu występuje więc bardzo wyraźnie różnica między wątkiem a motywem i jasnym jest, że co innego jest przecież wątek Joanny d'Arc, osnuty na tle walk francusko-angielskich, wątek, który już tyle znalazł opracowań i może być ożywionym, wprawionym w ruch przez różne motywy — wszak tyle jest opracowań tego wątku, na różnych motywach opartych — a co innego motyw t. zw. Dziewicy Orleańskiej (wedle klasycznych dla danego motywu wątków chrzcimy motywy) który występuje np. w „Penthesilei“ Kleista, „Safonie“ Grillparzera.

Motywy mogą być rozpatrywane z różnych punktów widzenia. Przedewszystkiem dany motyw jako taki może być rozpatrywany z punktu widzenia jego płodności. Najpłodniejsze motywy są oczywiście bardzo trywialne i banalne, więc np. motyw miłości albo motyw chęci dojścia do władzy i znaczenia czyli karierowiczostwa. Są to motywy bardzo pospolite, ale i bardzo zasadnicze zarazem, ulegają one specyfikacji, w miarę czego stają się mniej lub więcej interesujące. Mówiąc o płodności motywu, mamy na myśli nietylko możliwość stosowania go przy różnych osnowach, ale także i zdolność wyłaniania ze siebie różnych możliwości. Da się wszak wypracować zupełnie apriorycznie problematyka danego motywu, apriorycznie, t. zn. niezależnie od tego, czy motyw taki był kiedykolwiek realizowany czy nie. Możemy więc mówić o warjacji motywu zupełnie a priori, t. zn. niezależnie od jego realizacji. Znany np. motyw z wielkiego zakresu motywów miłości: mężczyzna między dwiema kobietami, może być specyfikowany a więc „warjowany“ rozmaicie. Więc np. temi dwiema kobietami mogą być dwie siostry lub matka i córka (t. zw. w niemieckiej literaturze motyw hr. Gleichen) itp. Jakże różnym warjacjaom ulec może motyw mezaljansu, motyw niezmiernie płodny o wielkiej rozwartości, jeżeli to tak nazwać można, t. zn. motyw, który może być bardzo rozmaicie traktowany. Tu nasuwa się problem niezmiernie ważny, przez który w rozważaniu zagadnienia motywu wychodzi się już właściwie poza dziedzinę treści, a wchodzi w dziedzinę zawartości — jest to ujęcie motywu. Weźmy np. motyw mezaljansu. Reprezentatywnym wątkiem jest tu w literaturze niemieckiej opowiadanie o Agnieszce Bernauer. Otóż motyw ten ujmuje Fr. Hebbel w swojej „Agnes Bernauer“ z punktu widzenia idei stosunku jednostki do praw państwa¹⁾. Jakżeż inaczej ujął tenże sam motyw Malczewski w „Marji“, utworze, co do którego w tym sensie trudno mówić o „idei“. Jeżeli motyw jest nerwem utworu, to t. zw. idea jest tym duchem, którego nie wolno doszukiwać się, oczywiście we wszystkich utworach, jak to czynili Hegeljanie.

Można motyw rozpatrywać, stojąc już na zupełnie realnym, empirycznym gruncie, t. zn. badać historję rozwoju motywów. Jest to zakres zainteresowań o tyle niebezpieczny, że łatwo popaść można w inwentaryzację tandety, gdy tymczasem zagadnienie naukowe nie może się ograniczyć do tego, że w tym czasie ten autor taki motyw opracowywał tak a inny inaczej. Innemi słowy: nie każdy motyw i nie każde jego opracowanie zasługuje na to, by pisać jego historję. Zagadnieniem godnem opracowania naukowego jest kwestja, dlaczego dany motyw w tym czasie występuje w tej właśnie formie, dlaczego

¹⁾ Bruno Golz: „Wandlungen literarischer Motive“, Leipzig 1920. Tytuł tej soiidnej zresztą pracy budzi oczekiwania, których nie spełnia.

domaga się poprostu realizacji, i jakie okoliczności wpływają na takie właśnie przybranie motywu w szatę wątku ¹⁾). Trzeba zdać sobie sprawę z sytuacji duchowej, względnie ideowej, w której dany motyw z koniecznością nieraz występuje. Historji rozwoju motywów nie można oddzielić od historji życia duchowego, a odnosi się to i do motywów napozór bardzo sensacyjnych, np. motywu dzieciobójczyni (to zn. dziewczyny, pozabawiającej się ze wstydu dziecka). Że Goethe użył tego motywu w „Fauście“ i że współcześni mu ten motyw opracowywali, pozostaje w związku z naukową dyskusją, jaką wówczas przeprowadzali w Niemczech nad tą kwestją prawnicy i myśliciele, interesujący się społecznymi zagadnieniami.

W dziejach rozwoju motywu daje się zauważyć niejedno ciekawe i godne uwagi zjawisko, by wymienić np. to, co można określić jako przejście wątku w motyw. Przy opracowaniu jakiegoś wątku danego autor posługuje się pewnym mało znanym i używanym motywem, w danej formie w literaturze dotychczas niestosowanym — mówi się nieraz, że autor dzięki zgrabnemu czy odpowiedniemu traktowaniu jakiś motyw uczynił literackim, t. zn. zdolnym a raczej godnym traktowania w literaturze pięknej. Śledzimy zjawisko wprowadzania motywów w lepsze sfery literackie z dziedziny powieści t. zw. zeszytowej. Ale gdy mowa o przejściu wątku w motyw — co oczywiście należy rozumieć przenośnie — chodzi o to, że sposób traktowania jakiegoś motywu w szacie danego wątku wywiera taki wpływ czy urok, że współcześni czy potomni dokonują abstrakcji danego motywu z tego sławnego wątku i dzięki temu wątkowi motyw nabiera życia i staje się płodnym w różnych innych osnowach. Motyw nieszczęśliwej miłości, zakończonej śmiercią kochanka, nie mógł być oczywiście obcym literaturze, ale w pewnej epoce stał się dopiero dominującym dzięki postaci Wertera, skąd wyabstrahowany stał się zasadniczym dla całego szeregu powieści i opowieści.

Zupełnie inne pole zagadnień otwiera się przy rozważaniu funkcji motywu w konkretnem dziele. I nad tą kwestją zastanawiali się klasycy niemieccy, dając w swojej rozprawie „Über epische und dramatische Dichtung“ klasyfikację motywów z punktu widzenia ich funkcji w utworze. Rozróżniają oni pięć rodzajów motywów: 1) Vorwärtsschreitende, 2) Rückwärtsschreitende, 3) Retardierende, 4) Zurückgreifende, 5) Vorgreifende. Uważają, że motywy pierwszego rodzaju mają przedewszystkiem zastosowanie w dramacie, drugiego rodzaju w epice, podczas gdy pozostałe zarówno w jednym jak i drugim rodzaju poetyckim mogą występować.

¹⁾ Por. z tego punktu widzenia o motywie Wallenroda bardzo cenny artykuł Anny Chorowiczowej: „Motywy literackie na kanwie ideowej“. „Tygodnik Ilustrowany“, r. 1923, Nr. 6.

W tem określeniu występuje zupełnie wyraźnie dynamiczna a raczej kinetyczna funkcja motywów. Trudno wszelako przyjąć bez zastrzeżeń tę klasyfikację jako klasyfikację motywów. Chodzi tu raczej może o kierunek siły, która tkwi w każdym motywie i której poeta może nadać zależnie od zamiarów kompozycyjnych kierunek dowolny. Chodzi dalej o fakt znany, że pewne motywy mogą być wprowadzone do utworu, ażeby oświetlić coś, co było — tenże sam motyw może oczywiście w utworze innym pełnić funkcję „uprzedzającą“.

Ważniejszym wszelako — jeśli chodzi o funkcję motywów w dziele — jest podział inny. Rozróżnić można trzy rodzaje motywów. Najważniejsze są motywy konstrukcyjne, t. zn. te, na których jest oparta cała struktura utworu. Motyw konstrukcyjny to motyw wątku głównego, albo wątków głównych. Rzecz jest chyba zbyt jasna, by wymagała przykładów. Drugi rodzaj to są motywy pomocnicze. Są to motywy, przy pomocy których pewne ważne dla całości momenty są ujawniane (bardzo często motyw wiernego sługi lub towarzysza, który oddaje ważne usługi w ekspozycji utworu, albo w zakończeniu utworu jak np. w „Edypie“, gdy odsłania całą tajemnicę); na nich opierają się wątki uboczne. Są wreszcie motywy dekoracyjne, które wydobywają osnowę i służą zwłaszcza w epice do ujawnienia tła sytuacji, stosunków panujących w danem środowisku. Takim motywem czysto dekoracyjnym jest np. w „Panu Tadeuszu“ motyw sporu myśliwych.

Motywy mogą być także rozpatrywane i z punktu widzenia indywidualności autora, co już właściwie wychodzi poza ramy niniejszych rozważań, obracających się w granicach poetyki czystej, a więc rozpatrujących dzieło jako wytwór poety wogóle a nie twórcy indywidualnego. Niemniej jednak wskazać warto, że motywy, będące formą ogólną stosunków ludzkich, pozostają w ścisłym związku z poszczególnymi przeżyciami poety¹⁾. To, że dany autor sięga stale do pewnych motywów, że działa jakgdyby pod przymusem wewnętrznym, ma zwykle swoje jawne lub ukryte — tu droga dla psychoanalizy otwarta! — powody. Że we wszystkich tragedjach Goethego występuje motyw winnego mężczyzny, który opuszcza ukochaną i doprowadza ją do śmierci i rozpaczy, to ma swoją głęboką podstawę w przeżyciu młodego Goethego z Fryderyką Brion. Posiadamy szereg cennych prac o stałości motywów u pewnych autorów²⁾. Słusznie wszelako zwrócono uwagę, że dobór motywów, będący wyrazem pewnych upodobań autora, bądź też wynikiem jego sytuacji duchowej, wywiera piętno na utworze

¹⁾ Por. nieciekawą rozprawę J. Körnera: „Erlebnis, Motiv, Stoff“ w dziele „Vom Geiste neuer Literaturforschung“. „Festschrift für Oskar Walzel“. Wildpark—Potsdam [1924] str. 80 i nast.

²⁾ Literaturę zestawia Körner str. 88.

aż do jego szaty słownej, do stylu, budowy zdań i doboru słów. Jakie ciekawe drogi otwierają się tu dla badań, które przywrócą znowu zerwaną u nas jedność między dziejami języka i dziejami literatury, to wykazała programowa praca „Motiv und Wort, Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie“¹⁾, której autorami są H. Sperber i L. Spitzer. Świetny przykład tej metody dał Spitzer w pracy o stylu Charles'a Peguy²⁾.

¹⁾ Leipzig, 1918.

²⁾ W wymienionem dziele zbiorowem „Vom Geiste neuer Literaturforschung“ str. 162 i nast.
