

Stefania Skwarczyńska

O pojęcie literatury stosowanej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 28/1/4, 1-24

1931

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.

STEFANJA SKWARCZYŃSKA.

O POJĘCIE LITERATURY STOSOWANEJ.

Teoretycy poezji kusili się zdawien dawna o przeprowadzenie pewnego systematycznego podziału. Wypadał on różnie w zależności od stosowanej zasady. Ta bywała mniej lub więcej zewnętrzna; pogłębiała się z rozwojem studjów teoretycznych w ciągu wieków. Do dziś dnia jednak nie wypowiedziała swego ostatniego słowa. Konieczność rozpatrzenia całokształtu zagadnień, związanych z problemami podziału, nasuwa się nie tylko jako postulat pewnej systematyki naukowej, ale jako punkt wyjścia do rewizji dotychczasowych poglądów na zagadnienia estetyki związane z całym obszarem literatury.

Ojcami podziału literatury można nazwać Platona i Arystotelesa¹; wyróżnili oni w literaturze dział „opowiadający“ i „naśladowający“ — czyli wogóle operowali pojęciami zupełnie ogólnymi; za czasów renesansu te pojęcia ustępują szeregowaniu obok siebie poszczególnych rodzajów literackich, albo bez zgrupowania ogólniejszego, albo o zgrupowaniu najzupełniej powierzchownem². Dopiero XVIII w. powrócił do systematycznego traktowania tych zagadnień, to jest oprócz wyliczenia rodzajów starał się je zgrupować w działy. Gottsched posługując się zasadą trojakiego naśladownictwa, wyróżnia trzy działy; Lessing je pogłębia, niemal już opierając się na psychologii. Troistość jednak podziału na epikę, dramat i lirykę gruntują i ostatecznie ustalają dopiero romantycy z Goethem i Schillem na czele; oni też po raz pierwszy opierają się na analizie rodzaju; Humboldt, Victor Hugo — oto dalsze etapy teoretycznych rozważań. Troisty jednak podział nie traktuje równorzędnie pod względem samoistności i samorodności poszczególnych działów. Dramat jest syntezą epiki i liryki.

Przeciw wszelkiemu teoretyzowaniu na temat działów, zasady podziału i wogóle dzielenia, występuje duch empiryczno-

¹ Robert Hartl: „Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen“, Wien 1924, str. 1—2.

² Wyłom tworzy Buchner i Harsdörffer; por. Hartl op. cit., str. 2.

psychologiczny, wprowadzony do poetyki przez Scherera i Dilthey'a. Nowsi badacze stoją na stanowisku, że niema czystego rodzaju, lecz każdy jest pewną syntezą różnych cech, występujących w różnym nasileniu i proporcji. To stanowisko jest jednostronne¹. Jego krytyka wyszła z łona właśnie owego empiryczno-psychologicznego kierunku w formie wezwania przez Müller-Freienfels'a² do psychologicznego objaśnienia szeroko przecież przyjętych pojęć rodzaju. Rozprawa Hartla³ jest np. próbą odpowiedzi, uzasadniającą konieczność z punktu widzenia psychologicznego odrębności działów literackich. Wyróżnia ich trzy, kładąc specjalną wagę ze względów polemicznych na wyróżnieniu między sobą epiki i dramatu.

W ten sposób ostatni wyraz nauki powrócił, acz od innej strony, do stanowiska szeroko przyjętego od epoki romantycznej. Szeroko, lecz nie powszechnie. Zwłaszcza bowiem poetyka popularna kontynuuje wielorakość podziału teoretyków renesansowych, kombinując ją z ujęciem właściwym XVIII wiekowi, czyli podporządkowując poszczególne rodzaje większej ilości działów. Specjalnie powraca jako równorzędny z epiką, liryką i dramatem dział poezji dydaktycznej⁴.

Możnaby nawet powiedzieć, że w popularnej teorii przyjął się taki właśnie czwórpodział.

To popularne stanowisko bezsprzecznie świadczy, że oficjalne naukowe rozważania nie uwzględniają całego materiału. Rzeczywiście tego obszaru literatury, który obejmujemy nazwą poezji dydaktycznej, nie można podciągnąć pod żaden z innych działów; ani epika, ani liryka, ani dramat nie mogą przytulić do siebie poezji dydaktycznej. Podział popularny jest wszechstronniejszy.

Zacieśnienie jednak podziału, wypływającego z naukowych przesłanek, jest w prostym stosunku do jego ścisłości. Ścisłość naukowego rozumowania, nie pozwala stawiać obok siebie równorzędnie takich dziedzin literatury, dla których kryteria estetyczne są równie różne, jak ich cel.

Dziwnem się tylko wydaje, dlaczego badania to przemilczają i odsuwają bez słowa poza nawias poezję dydaktyczną, uprawiają względem szeregu problemów politykę kuropatwiał. Mając w zasadzie słuszność i mogąc ją zaargumentować, nie wyciągają z niej konsekwencji, która mogłaby, jak zobaczymy, poprowadzić do daleko idących wniosków.

Jak więc widzieliśmy, stanowisko popularnej teorii wyodrębnia pewną dziedzinę literatury, dla której brak miejsca w naukowej teorii; czyli istnieje pewna dziedzina, o której nie-

¹ Hartl op. cit. str. 1—9.

² Müller-Freienfels: „Poetik“.

³ Op. cit.

⁴ Np. u Antoniego Bema: „Teorja poezji polskiej“. Petersburg 1898.

legalnym stosunku do zasadniczego pnia świadczy właśnie owo dyskretne przemilczenie.

Zadaniem naszych rozważań będzie próba legalnego i oficjalnego ustalenia tej i innych przemilczanych dziedzin w obrębie działów i rodzajów literackich.

Bo coś analogicznego widzimy i na platformie samych rodzajów literackich, samych poszczególnych już całości. Dla niektórych brakło miejsca w ramach podziału literatury. Po prostu niema działu, któremu możnaby je, rozumując logicznie i posługując się analizą naukową, podporządkować. Czyli wychodząc od strony ustalonego podziału, rodzaje te nie należałyby do literatury. W danym wypadku systematyka tak zwanych popularnych filozofów stoi na tem samym stanowisku, co i naukowe badanie — pomija je milczeniem. Do takich pokrzywdzonych, przemilczanych przez teorię rodzajów należą: pamiętnik, niekiedy w popularnej teorii zaliczany do prozy historycznej, dziennik, list, wyznania, dalej medytacje, soliloquia, z drobiazgów obumarły dziś portret, maksyma, etc.

Dlaczego?

Że się ich nie wyrzeka szerokie poczucie literackie, świadczy fakt, iż każdy podręcznik literatury chlubi się pamiętnikami Paska, pani de Motteville, kardynała de Retz'a, listami pani de Sévigné, Voltaire'a, dziełem La Bruyère'a czy La Rochefoucauld'a.

Rodzaje te wydały swoich genjuszów, którzy dzięki nim właśnie, tym oficjalnie pominiętym rodzajom, dostali się do panteonu literatury. Nikt przecież ut fiat iustitia, aby triumfowała teoria, nie pokusi się wygnać z historii literatury pani de Sévigné.

Potrzeba uwzględnienia tych istotnych, a tak swoistych wartości, doprowadziła nawet do specjalnego zgrupowania i omawiania produkcji tych rodzajów; pamiętnikarstwo czy epistulografja omawiają wszak dorobek literacki utworów tego typu.

Nietylko jednak prawem powszechnie uznanego piękna, które w nich zamknęli wielcy ich mistrze, roszczą sobie te rodzaje pretensję do wstępu w progi teorii literackiej. Wynika to także z teoretycznych rozważań nad ich wartością.

Pewne precedensy w tym kierunku stworzyli już pomniejsi teoretycy dawnych wieków. Ci niektóre z tych rodzajów, przede wszystkim list, ogłosili za osobny rodzaj równowartościowy z innymi¹; ten pogląd oparł się o powszechne mniemanie w wiekach od XVI — XVIII, które znalazło swe odbicie w szerokiej produkcji listowej, a w XVIII w. doprowadziło do kultu listu. Że jednak czynili to ubocznie, nie splatając zagadnień omawia-

¹ Z setek okolicznościowych teoretyków, którzy swe zasadnicze rozważania oddają w usługę celom normatywnym rodzaju, można np. wliczyć: Batteux, Stockhausen'a, Gellerta, Justiego, Adelunga, Lipsiusa, Weisego lub wcześniejszych z Erazmem z Rotterdamu na czele.

nego przez siebie rodzaju z zagadnieniami całokształtu literatury, więc też ich poglądy pozostał jakby na marginesie wszelkich prac nad teorią — a próba wciągnięcia tych rodzajów w orbitę uznanych i wyznaczenie im właściwego miejsca wśród innych, pozostaje nadal kwestją przyszłości.

Jakie względy kierowały teoretykami, przeprowadzającymi podział poezji i ustalającymi odrębność jednostek rodzajowych — na czym opierali oni swą zasadę podziału?

Dla poetyki normatywnej, która była ogólnie panującą do czasu splecenia psychologii z jej zagadnieniami, decydowało kryterium treściowo-formalne; treść odpowiadająca oczywiście przedewszystkiem co do swej wartości postulatam ogólnoliterackim, musi mieć dla dzieła swoisty typ i swoiste ujęcie ściśle związane z wymaganiami formy; ta musi mieć swoją własną linię, w jednostkach rodzajowych już zewnętrznie kształtem wyróżniającą się od zewnętrznego kształtu innych rodzajów.

Poetyka psychologiczna osiąga takie same wnioski co do odrębności dzieł, wychodząc od badania zagadnień związanych z psychiką twórcy i z psychiką odbiorcy; z odmiennych procesów psychicznych wnosi o odmienności cech, które je zrodziły, czyli w sumie nie niszczy i nie przekreśla zdobywszy poetyki normatywnej, lecz dochodząc do wielu analogicznych wniosków drogą naukową opiera je o mocną podstawę.

Jakżeż na tle kryterjów poetyki przedstawiałyby się prawo do samoistności i pełnowartościowości wspomnianych rodzajów? Czy treść ich wogóle zasługuje na badanie naukowe z punktu widzenia krytyki literackiej?

Teoria rozmaicie się wypowiedziała na temat przedmiotu badań literackich nad zakresem literatury. Nie tu miejsce rozpatrywać to zagadnienie. Oprzemy się o wyraz jeden z ostatnich w tej sprawie, o wnikliwą pracę J. Kleinera¹, który za przedmiot badań literackich uważa „zawartość tekstów, jako odrębną sferę rzeczywistości“. Czyli zawartość tekstów musi odbiegać za sprawą indywidualności autora od sprawozdawczej reprodukcji życia; protokół z posiedzenia nie będzie podlegać badaniu literackiemu.

Będzie mu natomiast podlegać zawartość listu, pamiętnika, dziennika etc., bo ich treść stwarza odrębną rzeczywistość, przesączając rzeczywistość przez filtr autorskiego „ja“, które ją zabarwia i swoiście kształtuje.

Oczywiście, że zawartość tych rodzajów jest bliższa przedmiotowej rzeczywistości, niż innych np. ballady, czy farsy. Lecz trzeba wziąć pod uwagę, że załączkiem wszelkiego utworu literackiego jest przeżycie²; nawet utwory pozornie oparte

¹ J. Kleiner: „Charakter i przedmiot badań literackich“.

² Por. stanowisko Dilthey'a w „Erlebnis und Dichtung“; ukształtowanie rzeczywistości wyodrębnia je w oddzielne wartości literackie.

o fikcję¹, są wyrazem pewnego wewnętrznego, więc niedostrzegalnego przeżycia; ręka autora kształtuje to przeżycie mniej lub więcej. Między owem mniej czy więcej nie istnieje żadna linja demarkacyjna. *Dichtung und Wahrheit*, to dwa składniki każdej twórczości; wzajemne ustosunkowanie bardzo różne. Równie mimo wielkich różnic w ustosunkowaniu się do rzeczywistości, należą do literatury „Werter“ Goethego, „Matka Makryna Mieczysławska“ Słowackiego, „Dziady“ Mickiewicza, „Zbójcy“ Schillera, „Hernani“ Victora Hugo.

Zatem fakt, że zawartość omawianych rodzajów ściślej jest związana z rzeczywistością niż innych, nie może świadczyć przeciw ich przynależności do literatury, z chwilą gdy zostało stwierdzone, że i tu obiektywną rzeczywistość załamuje pryzmat indywidualności ich autorów.

Zresztą trzeba stwierdzić, że nawet w obrębie rodzajów w zależności od indywidualności autorów, zawartość utworów ma różne nachylenie do obiektywnej rzeczywistości. Wystarczy porównać „Confessiones“ św. Augustyna, „Wyznania“ Rousseau'a, „Spowiedź dziecięcia wieku“ Musset'a, dalej listy Mickiewicza, Słowackiego, Odyńca etc.

Ów swoisty stosunek do rzeczywistości, ściślejszy niż na terenie innych rodzajów, nie jest nie tylko dyskwalifikacją literacką ich zawartości, lecz przeciwnie jest owem odrębnym specjalnym ujęciem treści, które musi charakteryzować rodzaj, aby ten zasłużył na stanowisko samodzielne.

Podobnie jak na pojęcie baśni, jako odrębnej jakościowej całości, składa się pojęcie o irrealnym zabarwieniu jej treści, tak i na pojęcie pamiętnika, czy listu składa się pojęcie treści silnie opartej o elementy rzeczywiste. Można pójść dalej: gdyby treść np. listu nie wiązała się z rzeczywistością, gdyby była oderwaną od życia fikcją (co jest możliwe tylko do pewnego punktu), stałaby w sprzeczności z duchem rodzaju. — Taki list robiłby wrażenie nieartystycznego, lub traciłby na porównaniu z innymi, mocniej opartymi o czynniki realne. Stąd listy Balzac'a czy Voiture'a mniej się oparły próbie czasu, niż tchnące realizmem listy p. de Sévigné.

Nastawienie psychiczne odbiorcy literatury tego typu, który przynosi dostarczone mu dane na teren rzeczywistości i nastawienie autora, który z tem się liczy, stwarza tak odrębne i swoiste warunki, że na ich podstawie można wnosić także o odrębności zarówno tych rodzajów, jak i ich wspólnego charakteru.

Sama forma tych rodzajów jest wyraźna i odrębna; widoczne to już na pierwszy rzut oka, czy to w monologu o akcen-

¹ Por. Franz Stadler: „Kunstwerk u. aesthetisches Gefühl“: „Zum Kunstwerke wird der Inhalt erst durch seine Formung, denn sie erlaubt es erst dem Künstler uns seine besondere Gefühle, die er anlässlich seines Vorwurfes hatte, zu vermitteln“. (Ztschft für Aest. VIII. 285. Bemerkungen).

giej nieraz trudno je rozgraniczyć, bo już na terenie przetworzenia literackiego istnieją pola, po które równie dobrze mogłaby wyciągnąć rękę literatura o celach czysto-estetycznych, jak i piśmiennictwo o celach praktycznych. Takim podwójnym obliczem niektórych problemów zamieni teoretycy pozwolili sobie wliczyć poezję dydaktyczną jako równorzędny z epiką, liryką, dramatem dział do poezji wogóle.

Jak jednak w tym wypadku poszli teoretycy po linii zatarcia dwoistości elementu estetycznego i pozaestetycznego, tak w innym, dążąc do wyodrębnienia go na przestrzeni pewnej całości, doprowadzili do sytuacji naprawdę paradoksalnej. Chociaż nie znajdują dla np. listu oficjalnego miejsca w swoim podziale — znajdują go dla t. zw. listu poetyckiego (Epistel, épître) traktując go jako osobny i pełnowartościowy rodzaj. Czyli fikcja dążąca do naśladowania autentycznego listu, który tem samem ją zrodził, a który ipso facto przewyższa ją naturalnością i swobodą wypowiedzenia, jest oceniona jako jednostka, stojąca estetycznie wyżej. W konsekwencji trzeba by przyjąć, że choć „Heroidy“ rodzajowo przynależą do literatury, to gdyby np. istniał autentyczny list Odyseusza do Penelopy nawet o podobnych artystycznie walorach, leżałby rodzajowo poza jej zakresem.

Stwierdziwszy symbiozę elementu czysto-estetycznego i praktycznego jako oboczności i pewne istotne wartości, w których oba żyją w formie stopu, skąd nawet czulej analizie trudno je wydobyć i wyodrębnić — przejdźmy do centralnego zagadnienia: czy pierwiastek praktyczny nie przedzierzga się w pewnych warunkach w estetyczny?

Oczywiście po wyjaśnienia musimy się zwrócić do psychologii; jest ona nauką podstawową dla estetyki, a poprzez estetykę, jak wiemy, dla poetyki, z chwilą gdy ta ma być organizmem żywym, a nie oderwanym od rzeczywistości tworem mózgowym.

Ostatnie zdobycze psychologii zrywają z zasadami estetyki Kanta, który uważał, że postawa estetyczna polega na bezinteresownem upodobaniu, jakie znajdujemy w pewnym przedmiocie, bez myśli o celu. W rzeczywistości takie stany, o ile wogóle są, należą do rzadkości; gdyby chcieć być konsekwentnym, trzeba by odrzucić jako doznania estetyczne wiele stanów, które dziś uznajemy za takie. Tęsknota, która jest pożądaniem, przyświecała Mickiewiczowi, gdy pisał: „Dziś piękność twą w całej ozdobie widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie“. Handel rzeczami pięknymi świadczy także o tem, że pragniemy rzeczy, które budzą w nas upodobanie, uczucia estetyczne. Podobnie znajdujemy upodobanie w pięknych sprzętach, w pięknych strojach, bynajmniej nie zapominając o ich użytku. Wręcz przeciwnie¹. Im bardziej który z tych przedmiotów jest celowo z punktu

¹ Wł. Witwicki op. cit., t, II, str. 81—82.

tach historycznych pamiętnika, czy w codziennych, pisanych „na gorąco“ notatkach dziennika, czy w charakterystycznej półrozmowie listu. Zresztą głębsze rozważenie tych zagadnień jest sprawą teorii poszczególnych rodzajów.

Ich wysokie walory artystyczne oceniała także powieść i nowela, posługując się ich elementem formalnym, czy to w „Nowej Heloizie“, czy w „Bez dogmatu“ i t. d.

Jak więc widzimy, ani treść, ani pewien specjalny typ jej ujęcia, ani forma nie stoją na przeszkodzie równorzędnemu traktowaniu tych rodzajów z innymi.

Może zatem tkwi ona w różnicy ich celów?

W orbitę naszych rozważań wciągamy obok poszczególnych rodzajów znów dział poezji dydaktycznej.

Celem literatury jak i każdej sztuki na platformie doznań odbiorcy jest budzenie w nim postawy estetycznej. Dziełem artystycznym zwykliśmy nazywać to dzieło, które wypływając z skłonności artystycznych twórcy, wywołuje naszą postawę estetyczną i którego pierwszym i zasadniczym celem jest wywołanie tej postawy¹. Czyli dziełem sztuki jest oznaka pewnego stanu wewnętrznego, gdy dzięki swej zrozumiałości i pięknu, interesuje nas swoim wyglądem².

Jeśli weźmiemy pod uwagę epikę, lirykę, dramat, zobaczymy, że ich cel jest zgodny w stu procentach z celem literatury jako sztuki, że dążą one w pierwszej linii do zadowolenia nas estetycznie. Natomiast tak dział poezji dydaktycznej, jak i rodzaje: list, dziennik etc., mają rację swego bytu w celach praktycznych.

W różnych zatem celach tkwi różnica w typie tych dwóch dziedzin literatury — a w związku z nimi w odmiennych, co jest rzeczą przemilczaną, kryterjach. Stąd też brak pewności i jasności w objęciu ich przez pojęcie literatury.

Rozpatrzmy bliżej te kwestje.

W jakim stosunku pozostaje do siebie element czystego piękna i element praktyczności? Czy nie istnieje możliwość sprowadzenia ich do wspólnego mianownika na terenie doznań estetycznych?

Obocznie pierwiastki czysto-estetyczne i pozaestetyczne nie są sobie sprzeczne; nie wyłączają się na terenie dzieła sztuki; przeciwnie przez symbiozę wzmacniają i uwypuklają swe walory³.

¹ W tym względzie panuje zgodność w zapatrywaniach estetyków. Por. E. v. Hartman „Grudriss der Aesthetik“, Groos: „Der aesthetische Genuss“, Müller-Freienfels: „Psychologie der Kunst“ i inne.

² Wł. Witwicki: „Psychologja“, t. II, str. 273.

³ Emil Utitz: „Ausseraesthetische Faktoren im Kunstgenuss“: „Einerseits können demnach diese ausser aesthetischen Faktoren, als aesthetischen Hilfsmächte der aesthetischen Wirkung dienen, indem sie vorbereiten, steigern, erhöhen, vertiefen, anderseits vermögen sie dieser Wirkung sich entgegen zustammen und daher mein Erleben auf andere Bahnen zu führen“ (Zeitschrift für Aest., t. VII, str. 623).

Przecież np. element ideowy, idea utworu nie ma na celu budzenia uczuć estetycznych¹; a jednak dzieło nie tylko nie traci nic ze swego piękna w zetknięciu z ideą, z pierwiastkiem moralnym, lecz przeciwnie zyskuje². Uznaje to i sama teoria rodzajów, wzdrgająca się przed kwalifikowaniem na sztukę pośledniejszą, czy wogóle pół-sztukę tych rodzajów, w których najwięcej żywiołu pozaestetycznego, np. romansu; romans stoi równorzędnie jako jakościowa całośćka rodzajowa obok eposu³.

Poza tem niezawsze jest łatwo przeprowadzić granicę między pierwiastkami czysto-estetycznymi, a pozaestetycznymi. Zwłaszcza nie rysuje się ona dość jasno na terenie przeżyć estetycznych, mimo bardzo ścisłych w teorii definicij przeżycia estetycznego⁴. Niektórzy teoretycy np. całą rację bytu sztuki widzą tak z punktu widzenia twórcy, jak i odbiorcy w elemencie zabawy. Zabawa według nich jest „przyczyną psychiczną“ sztuki, albo wprost, albo przez pośrednictwo „uczuć przyjemnych“⁵. Czyli mniej więcej w zabawie widzą i przyczynę i cel sztuki⁶. A przecież doświadczenie poucza nas, że zabawa i związana z nią atmosfera uczuciowa silniej jest spojona z czynnym i trzeźwym charakterem praktycznego życia, niż z kontemplacyjnym charakterem przeżyć estetycznych.

Idąc dalej, musimy zauważyć, że ten sporny teren między przynależnością do wartości czysto-estetycznych, a praktycznych, jakim jest zagadnienie zabawy, wnoszące odcień niezdecydowania w ocenę istotnych celów i przyczyn sztuki, ma i dalsze swe rozgałęzienia już w obrębie literatury. Wogóle problem zabawy, komizmu, humoru etc., jest po dziś dzień w teorii literackiej tak, jak i w psychologii pewnem „enfant terrible“, uniemożliwiającem pełną metodyczność w traktowaniu wielu zagadnień. Farsy naprzykład nie wahamy się wliczyć do literatury pięknej, mimo, że celem jej jest zabawienie widza, czyli, że w stosunku do niego, dając mu wytchnienie i okazję do rekonstrukcji tkanek nerwowych, spełnia misję czysto praktyczną.

Widzimy więc, że, jak z jednej strony elementy czysto-estetyczne i pozaestetyczne nie są z sobą sprzeczne, tak z dru-

¹ Por. stanowisko M. Sobieskiego „Filozofja sztuki“, str. 300.

² Z punktu widzenia teoretycznego różnica między ideą utworu, a tendencją jest niemal nieuchwytna. Różne te pojęcia zyskały odmienne nasświetlenie w krytyce literatury właśnie przez różne, gdy mowa o tendencji, wprost wadliwe, ustosunkowanie się walorów estetycznych i pozaestetycznych.

³ E. Utitz op. cit., str. 627.

⁴ Max Deri w „Kunstpsychologische Untersuchungen“ określa je jako „das Erleben irgendwelcher Gefühlsvorgänge um ihrer selbst willen“.

⁵ Lacombe: „Introduction à l'histoire littéraire“, L. 1.

⁶ Por. dwie teorie zabawy: Spencerowską (nadmiar sił) i Groosa fizjologiczną (niedobór sił) „Die Spiele der Menschen“ 1899). Ernst Grosse: „Die Anfänge der Kunst“ 1891; w „Kunstwissenschaftliche Studien“ 1900 modyfikuje swe poglądy, oddzielając popęd artystyczny od popędu do igrania.

widzenia walorów praktycznych zbudowany, tem bardziej nam się podoba i nazywamy go za to piękniejszym¹.

Zatem bezinteresowność nie jest charakterystyczną cechą tego, co nazywamy postawą estetyczną.

Przenosząc te dane na teren teorii literatury, musimy stwierdzić, że choć oczywiście ta część literatury, której zasadniczym celem jest wywołanie naszej postawy estetycznej, ją wywołuje, to niemniej może ją wywołać i ta, której cele są pozaczystoestetyczne, czyli w danym wypadku praktyczne.

Idźmy dalej. Cóż zatem charakteryzuje postawę estetyczną? Opierając się w dalszym ciągu na wywodach Witwickiego² powtarzamy: Do postawy estetycznej potrzebna jest gotowość do bezpośredniej reakcji uczuciowej na wygląd danego przedmiotu, a nie reakcja pośrednia. Lekarz, interesujący się wyglądem pacjenta, jako środkiem rozpoznawczym, nie przechodzi stanów estetycznych; gdyby znalazł przyjemność w jego wyglądzie, powiedzielibyśmy, że odnosi się do niego estetycznie. Czyli jeśli przedmiot ma budzić upodobanie estetyczne, musi mieć pewne cechy; czyli jak udowodnialiśmy, nie cel przedmiotu decyduje o jego wartości estetycznej, lecz jego wygląd, jego „jak“.

Teorie poszczególnych sztuk wywodzą jak ma wyglądać owo „jak“, aby dzieło, którego celem jest budzenie postawy estetycznej, rzeczywiście ją budziło.

Rzadziej jednak dotychczas się zastanawiano, jak ma wyglądać owo „jak“, od którego jest uzależniona wartość estetyczna przedmiotu, gdy cel przedmiotu jest pozaestetyczny, jest praktyczny.

Jaki wygląd wywołuje łatwo naszą postawę estetyczną?

Znów zwracamy się po odpowiedź do psychologii. Mówi ona³, że poza wielu doznaniem zmysłowemi: a) dobrze zamknięte układy spoiste, b) celowość urządzenia, c) celowość funkcji, d) *adaequatio rei et appetitus*.

Zostawmy na boku kwestję dobrze zamkniętych układów spoistych; leży ona w sferze raczej zagadnień czystej sztuki. Natomiast przyjrzyjmy się bliżej dalszym punktom.

Przedmiot budzi w nas zadowolenie estetyczne wtedy, gdy organizacja jego całości jest najdoskonalej przystosowana do jego celu. Czyli, gdy jego cel jest praktyczny, to budowa, możliwie najlepiej dostosowana do potrzeb tego celu, zadowala nas estetycznie; i to tem bardziej będziemy estetycznie zadowoleni, im lepiej konstrukcja całości odpowie swemu praktycznemu celowi. „Chętnie bawimy się wyglądem tak zorganizowanych całości. I znowu interesujący wygląd może się zjawić, zanim jeszcze potrafimy wnikać w to, jakim sposobem właściwie

¹ Tamże, t. II, str. 82.

² Tamże, t. II, str. 84.

³ Tamże, t. II, str. 91 i dalej.

poszczególne cechy danej całości ułatwiają jej zadanie. Kiedy się w urzędzeniu zaczynamy orientować i zdajemy sobie sprawę ze związku poszczególnych cech z zadaniem całości, przyjemność z jej oglądania staje się tem żywsza, albo się zjawia tam, gdzie wogóle nie występowała zrazu, bośmy się zupełnie nie orientowali w danym układzie, albo patrzyli nań z innego punktu widzenia, czekali w nim podniet zmysłowo przyjemnych, albośmy szukali symetrii i przejrzystości, widocznej na pierwszy rzut oka¹. Mechanizmy i budowle, a zwłaszcza żywe ciała zwierząt i roślin z tego względu budzą w nas upodobanie estetyczne¹.

To co mówiliśmy o związku części pewnej całości z jej celem, możemy powiedzieć również o jej funkcjonowaniu, także w związku z tym celem. Zresztą zachodzi pewien ścisły związek pomiędzy funkcją a konstrukcją; tem lepsze funkcjonowanie, im lepiej obmyślana konstrukcja, celowy stosunek części do całości i t. p. „Jeśli² w działaniu jakiegoś układu spostrzegamy łatwe spełnienie jego zadania, bez błędu i wysiłku, bez znacznych strat na sile i materiale, bez zbyt wielu produktów ubocznych, zbędnych, niepożądanych, podoba nam się taka praca i chętnie oddajemy się oglądaniu, bawimy się jej wyglądem...“. „Cokolwiek funkcjonuje, musi a) wyglądać tak, jakby funkcjonowało celowo, sprawnie, jeżeli jest w spoczynku i ma się podobać, a b) musi naprawdę sprawnie działać, jeżeli ma się podobać w ruchu“.

Z punktu widzenia wartości praktycznej przedmiotu i w tym kierunku idącej jego celowości *adaequatio rei et appetitus* jest konsekwencją dwu poprzednich postulatów, a nawet poprostu tem samem, ujętem z innej strony.

Adaequatio rei et appetitus zachodzi wtedy, gdy przedmiot „wygląda tak, jak gdyby potrafił zaspokoić jakieś nasze pragnienie, będące w pogotowiu. Możemy go naprawdę nie używać w danej chwili do tego, aby zaspokoić to pewne pragnienie, ale miło nam patrzeć i cieszyć się jego wyglądem“. Niekoniecznie trzeba się posługiwać pewnym przedmiotem o celach praktycznych, aby mieć zadowolenie estetyczne takie, jakie płynie z jego używania. Pomiędzy przedmiotem i jego celowością, a naszym zadowoleniem estetycznem staje wyobraźnia, uzupełniająca rzeczywistość.

Przenieśmy te twierdzenia na teren literatury. Widzimy zatem, że element praktyczny w dziełach o celach praktycznych nietylko nie wyklucza elementu estetycznego, lecz przeciwnie jest materiałem elementu estetycznego.

Właściwe ujęcie elementu praktycznego czyni go zarazem elementem estetycznym. Celowość z punktu widzenia praktycz-

¹ Tamże, t. II, str. 116.

² Tamże, t. II, str. 123.

ności w konstrukcji utworu jest jego żywiołem estetycznym. Odpowiednie rozłożenie materiału rzeczowego w liście, takie, aby z jego pomocą cel był osiągnięty, budzi w nas, gdy sobie z tego zdajemy sprawę, zadowolenie estetyczne. List informacyjny, w którym informacja byłaby podana niedołącznie tak, że wogóle nie byłaby informacją, nie byłby pięknym listem.

Także utwór, mający spełnić pewne zadanie praktyczne, zadawała nas estetycznie, gdy zdajemy sobie sprawę, że to zadanie spełnia; gdy poprostu wyczuwamy sprawne, gładkie wykonywanie tego zadania. Literatura o celach umoralniających, sprawia nam zadowolenie także estetyczne, gdy wyczuwamy jej działanie umoralniające. Utwór, o którym byśmy wiedzieli, że ma takie zadanie, a nie działałby w tym kierunku, byłby odczuty przez nas jako estetycznie wadliwy. Tem np. możnaby umotywować zastrzeżenia niektórych krytyków co do piękna umoralniającej twórczości Zoli.

Wreszcie o ile utwór wygląda tak (mowa tu o jakimś „wewnętrznym wyglądzie“), jakby mógł zaspokoić pewne nasze pragnienie, będące w pogotowiu. List wyda nam się tem piękniejszy, im bardziej mógłby dzięki swej strukturze i wartościom zastąpić widzenie się z przyjacielem, unaocznić nam pogawędkę z nim i nasycić w zastępstwie naszą tęsknotę, bez względu nawet na to, czy za nim w tej chwili tęsknimy lub pragniemy rzeczywistej pogawędky.

Widzimy więc, że istnieją całe działy i rodzaje w obrębie literatury, które acz bezsprzecznie do niej należą, przecież ze względu na odrębność swego pierwszoplanowego celu w porównaniu z innymi działami muszą tworzyć odrębną dziedzinę.

Jeśli wyjdziemy z granic literatury, a zwrócimy się ku innym sztukom, zauważymy, że istnieje wśród nich ten sam problem. Z tą jednak różnicą, że jest tam teoretycznie rozwiązany. Dział sztuki plastycznej, w której cele czysto-estetyczne są podporządkowane celom praktycznym, zwiemy sztuką stosowaną. Pojęcie czystej sztuki oznacza sztukę o celach czysto-estetycznych. Sztuka stosowana zaprzęga w usługę celom praktycznym rzeźbę i rysunek (np. w cyzelerstwie i jubilerstwie), malarstwo (np. w zdobnictwie naczyń), pojęcia architektoniczne (np. w kompozycji mebli) etc. Zresztą niezawsze łatwo odgraniczyć czystą sztukę od sztuki stosowanej. Właściwie cała architektura jest sztuką stosowaną; pogląd grecki zaliczał do niej nawet rzeźbę¹.

Niemniej podział, który oddał taką przysługę jasności nomenklatury w dziedzinie innych sztuk i tak swą wyrazistością

¹ Pogląd grecki zaliczał do „sztuk duchowych“, gdzie człowiek był sam materiałem w przeciwieństwie do „sztuk pożytecznych“ tylko poezję, muzykę i taniec; „sztuka pożyteczna prawie identyfikowała się z rzemiosłem. Por. np. K. Lemcke „Estetyka“, t. III. Lwów 1874.

trafił w istotę rzeczy, można spróbować przenieść i w dziedzinę literatury.

Literatura zatem rozpadałaby się na dwie grupy: literaturę czystą (o celach czysto-estetycznych) i literaturę stosowaną (o celach praktycznych).

Oczywiście muszą powstać pewne trudności, a w szczególności nawet pewne wątpliwości co do oczywistości przydziału tego lub owego rodzaju. Lecz jest to rzeczą zdawien dawna stwierdzoną, że rozgraniczenie rodzajów jest najtrudniejszym dziełem poetyki¹, i że jednorodny, „czysty“ rodzaj należy do ideałów, jest abstrakcją. Zresztą literatura jest żywym organizmem, więc tak jak każdy żywy organizm da się tylko przez aproksymację sprowadzić do jednolitego uproszczenia. A uproszczenie idące aż do szkieletu schematu jest postulatem nauki, dążącej drogą analizy do ustalenia elementów.

Jeśli już przejrzystość budowy schematycznej domaga się podziału literatury na czystą i stosowaną, jeśli udowadniają jej konieczność dwa zupełnie różne cele, którym każda z nich hołduje, to podział taki staje się nieodpartą koniecznością, jeśli wglądnijemy w kwestję kryterjów estetycznych, które zresztą są najściślej związane właśnie z odrębnością celów.

Kryterjów estetycznych dla literatury czystej oczywiście nie potrzebujemy ustalać. Są one zdawien dawna ustalone i ustalane w formie omówienia kryterjów dla literatury wogóle.

Równie jednak oczywiście musimy je dla literatury stosowanej dopiero ustalić. Brak ich było i ten właśnie brak przy oczywistej niemożności stosowania do tych dziedzin kryterjów literatury czystej, doprowadził albo do przemilczenia w podziale tych dziedzin, a przez przemilczenie do ich cichego odrzucenia, albo do fałszywej w popularnej poetyce klasyfikacji. Zwróćmy się zatem o pomoc do teorii sztuki stosowanej. Omawiając podłoże psychologiczne zagadnień estetyki na terenie celów pozaestetycznych, wypowiedzieliśmy już co najważniejsze. Podkreślmy jeszcze raz.

Zadawała nas estetycznie ten przedmiot o celach praktycznych, który w związku z niemi przedstawia budowę celową, logiczną, którego funkcja całości jest z niemi zgodna i który odpowiada postulatowi: „adaequatio rei et appetitus“.

Nie zadawała nas estetycznie przedmiot, który nie może z racji swej budowy spełniać należycie swej misji praktycznej. Meble, któreby nie odpowiadały swemu praktycznemu celowi, nie zadowolą nas i estetycznie. Poczucie ich wadliwości przeszkodzi w podziwie nad ich ornamentyką, nie mówiąc już o tem, że zadowolenie estetyczne z dobrze zorganizowanej i funkcjonującej całości wogóle nie zaistnieje. Potworem jest krzesło,

¹ Wspomina o tych trudnościach K. Woyciecki w rozprawie „Historja literatury i poetyka“ 1914 str. 63.

na ktorem nie można siedzieć, stół, przy którym nie można pisać, albo jeść.

Boy¹ opowiada o swoich meblach, projektowanych przez Wyspiańskiego, które wielki ich autor wystylizował na modłę jakiejś epoki Bolesława Chrobrego, ale które były zaprzeczeniem właściwego użytku mebli; jeśli nie były one nonsensem z punktu widzenia ich autora, to tylko dlatego, że Wyspiański miał zupełnie odrębne pojęcia o wygodzie i wogóle potrzebach człowieka; każdego innego mogły interesować powagą imienia ich autora, oryginalnością eksperymentu, ale nie mogły jako nonsens praktyczny w rzeczy o celu praktycznym zadowolić estetycznie; tylko snobizm może *lux a non lucendo* uznać za *lux* i to o cechach piękna.

Zgodność z celem jest pierwszorzędną zasadą twórczą i warunkiem wartości estetycznej w sztuce stosowanej². Będzie ona pierwszym i zasadniczym kryterjum dla literatury stosowanej. Wymienione zatem przez nas poprzednio działy i rodzaje uzyskają tylko wówczas dodatnią ocenę estetyczną, gdy ich układ i wewnętrzne wartości dążyć będą do osiągnięcia właściwego im praktycznego celu i będą w tym kierunku działać.

Poezja dydaktyczna będzie więc piękna, gdy naprawdę we właściwy sposób i we właściwym kierunku będzie pouczać i działać umoralniająco, a wewnętrzne i zewnętrzne ujęcie utworu będzie narzędziem tego celu. Pamiętnik będzie piękny, gdy wydobędzie i postawi we właściwym świetle to wszystko, co dla autora przedstawia pierwszorzędną wartość; dziennik, gdy w uwzględnieniu swego typu i specjalnego celu notować będzie rzeczy najważniejsze, chwytane „na gorąco“ i w odpowiedniej formie; list, gdy prowadzić będzie najwłaściwszą drogą do załatwienia zamierzonego interesu, przyczem interesem nazywamy zarówno chęć pogawędki z przyjacielem, jak i załatwienie sprawy pieniężnej.

¹ Boy-Żeleński: *Brewerje*. Warszawa.

² Jan Rée: „O warunkach piękna w sztuce stosowanej“ 1906 (*Wiedza i życie*. S. III T. VIII), str. 94—5: „Rzemieślnikowi, który mnie zapyta, w jaki sposób wyroby swoje ukształtować nietylko praktycznie, ale i pięknie, odpowiem: ukształtuj je zgodnie z ich celem, a wówczas będą one nietylko użyteczne, ale i piękne... Forma będąca jasnym i zwięzłym wyrazem swego celu, zawsze wywoła nasze upodobanie. W tem właśnie leży niezwykły wdzięk form architektonicznych... Jakże zadowoleni jesteśmy, gdy wobec uszeregowania greckich kolumn, strzelistej budowy gotyckiej lub też organicznie ukształtowanej konstrukcji żelaznej czujemy: tu ujawniła się zgodność z celem i określiła rodzaj pracy. W pierwszych dwóch przykładach współdziałała wprawdzie jeszcze inne czynniki piękna, wszystkim trzem jednak jest wspólne piękno użytku. Czy nie działa estetycznie maszyna parowa, skonstruowana wedle prawidłowych zasad? Czy nowoczesna lokomotywa pospiesznego pociągu widokiem swym nie zadowala poczucia piękna?“

Str. 98: „Nie można sobie powiedzieć zgóry: przedmiot otrzyma taką lub inną formę, lecz praktyczny cel przedmiotu naprowadza go sam przez się tak, jak konstruktora maszyn — na formę najodpowiedniejszą“.

Oczywiście w obrębie nawet jednego rodzaju będzie tyle różnych sposobów realizacji piękna, ile może być odmiennych nachyleń w jego celu. Cel pociąga zawsze za sobą¹ właściwe sobie estetyczne wcielenie i to właśnie dla twórcy w dziale sztuki stosowanej, tutaj literatury stosowanej, stanowi całą trudność. Rozpatrzenie tych możliwości, dodajmy, jest zadaniem teorii poszczególnych rodzajów. Idźmy jednak dalej. Uwzględnivszy, że sztuka stosowana, a z nią i literatura stosowana ma także (drugorzędnie) za cel budzenie uczuć estetycznych, musimy się zastanowić, czy elementy czysto-estetyczne, nie płynące bezpośrednio z elementów praktycznych, mają tutaj swoją rację bytu?

Doświadczenie mówi, że elementy czysto estetyczne na terenie sztuki stosowanej potęgują nasze zadowolenie estetyczne. Wszak ornamentyka jest cennym z punktu widzenia estetyki przydatkiem w sztuce stosowanej.

Jakimżeż jednak prawom podlega żywioł ornamentacyjny, aby zyskał właściwą, dodatnią, ocenę estetyczną?

Przedewszystkiem ornamentyka musi posiadać wewnętrzne walory naprawdę estetyczne. Musi mieć sama w sobie zdolność wywoływania naszej postawy estetycznej, dając nam w przeżycie wrażenia wzrokowe, słuchowe, przedmioty złożone, a przede wszystkim układy spoiste. Dla literatury stosowanej to wszystko w ujęciu treściowem i słownem.

Inaczej mówiąc ornamentyka, która nie byłaby piękną, nie byłaby ornamentyką; szpeciłaby, zamiast zdobić. Brzydki deseń tapety szpeci ścianę. O nieestetycznej ornamentyce ma najlepsze wyobrażenie ten, kto pracując w dziale literackim dzienników przeglądał utwory grafomanów.

Następnie musi ornamentyka, a wynika to już z tego, cośmy poprzednio powiedzieli, być najściślej podporządkowana żywiołowi praktycznemu; nie może sobie uzurpować stanowiska pierwszorzędnego. Nie zadowoli nas estetycznie list, który poda najpiękniejsze impresje z zetknięcia z przyrodą, o ile jego celem było np. złożenie kondolencyj, których z pod nawału tych impresyj prawie nie widać.

Dalej ornamentyka musi się dostosować typem materiału² twórczego do typu materiału twórczego, właściwego ze względu na cel przedmiotu. Przenosząc pojęcie przedmiotu na pojęcie

¹ J. Reé op. cit. str. 98: „Zastosowanie się do praktycznego przeznaczenia danego przedmiotu w najogólniejszych zarysach, nie przedstawia jeszcze tak wielkich trudności, jak uczynienie zadość poszczególnym rodzajom użytku“. (Nie sztuka zrobić takie krzesło, by się na niem nie kulić, ale większa sztuka zastosować je do poszczególnego rodzaju użytku; inne być musi do salonu, ogrodu, gabinetu etc.).

Str. 101: „Rozmaity użytek wymaga odmiennego kształtu i materiału. Gdzie uczyniono zadość tym wymaganiom, odczuwamy zadowolenie, będące początkiem estetycznej rozkoszy“.

² Wł. Witwicki op. cit. II, str. 88—91.

utworu literatury stosowanej stwierdzimy, że przez pojęcie materiału twórczego rozumiemy nie tylko materiał tak zewnętrzny jak słowo (w analogii do kształtu w rzeźbie, lub tonu w muzyce), ale przede wszystkim treściowy materiał twórczy, czyli żywioł pojęciowy, materiał myślowy, związany z celem pierwszoplanowym, praktycznym. Temu postulatowi nie czyniłby zadość obraz Matki Boskiej na pudernicze, ani żywioł czystoświecki w kazaniu takim, jak słynne „Kokosz na kolendę dana“.

Trzecim postulatem, dotyczącym wartości estetycznej ornamentyki, jest jej ekonomiczne z punktu widzenia całości kształtu przedmiotu ujęcie. Artysta zadowolony estetycznie, gdy do celów ornamentacyjnych¹ nie użyje materiału, zbędnego z punktu widzenia celów praktycznych; inaczej mówiąc, gdy materiał jest równocześnie użytkowany do celów praktycznych i estetycznych. Nieładne wydają się nam naczynia przeładowane rzeźbami, nieraz osobnymi figurkami; często razi zmysł estetyczny naczynia kościelne przez dysproporcję materiału użytego na zdobnictwo, a koniecznego z punktu widzenia właściwego celu naczynia; niekiedy jednak głębsze spojrzenie w celowość rozgrzesza artystę z nadmiaru złota i drogich kamieni, użytych na wyrób np. monstrancji; monstrancja ma za cel nie tylko pomieścić Hostję, lecz także być widoczną zdaleka; gdy zdamy sobie z tego sprawę, nadmiar złota nie wyda nam się nadmiarem i zyska pochwałę ze strony naszego zadowolenia estetycznego.

Grecką amforę o nader celowym kształcie zdobi najbardziej właśnie ten kształt; piękny kształt jaja jest zarazem doskonałym pomieszczeniem dla płynu; u góry naczynia mocne ucha, zamykające w rysunku owal w kształt trójkąta, są zarazem elementem zdobniczym jak i praktycznym.

Główną wadą baroku jest przerost jego elementu zdobniczego w formie użytkowania wielkiej ilości materiału, zbędnego z punktu widzenia elementu praktycznego, np. w architekturze. W literaturze wyrazem tego są np. listy *Voiture'a*.

Jak widzimy zatem, dwa są kryteria estetyczne dla literatury stosowanej:

1) Kryterjum bezwzględnej zgodności utworu z jego celem praktycznym, co się opiera na trzech zasadach: a) celowości konstrukcji (ocena o charakterze teoretycznym i z punktu widzenia psychologii artysty), b) celowości funkcji (ocena z punktu widzenia psychologii odbiorcy), c) *adaequatio rei et appetitus* (ocena z punktu widzenia psychologii odbiorcy).

¹ J. Reé op. cit. str. 115: „Gdzie ze zmysłem praktycznym kojarzy się prawdziwa miłość piękna. piękno nie odbiera rzeczom ich kształtu odpowiadającego celowi, lecz ujawnia go w ponętniejszej formie i bardziej olśniewającej. Piękno wskazuje jak pod tymi samymi warunkami użytku możliwy jest cały szereg rozmaitych kształtów“.

2) Kryterjum właściwie pojętej ornamentyki, które opiera się na czterech zasadach: a) rzeczywistości estetycznych walorów ornamentyki samej w sobie, b) podporządkowania ornamentyki pierwszoplanowym celom utworu, c) dostosowania typu jej materiału treściowo-formalnego do typu materiału treściowo-formalnego, związanego z celem praktycznym, d) ekonomicznego posługiwania się materiałem ornamentacyjnym, czyli zużytkowania dla celów ornamentacyjnych tego samego materiału, który jest niezbędny z punktu widzenia celów praktycznych.

Jak więc widzimy, te kryteria są dla pewnych działów i rodzajów literackich tak istotne i swoiste, że bez nich niema punktu wyjścia dla oceny literackiej, z drugiej strony są tak odrębne od kryteriów dla innych działów i rodzajów literackich, że nie można bez gwałcenia logiki i rzeczywistości stąpić w jedno pojęcie dwu pojęć tak różnych. Teoria literatury musi uznać konieczność rozdziału literatury na czystą i stosowaną, a w związku z tem konieczność pewnego przegrupowania podziału dotychczas mniej lub więcej przyjętego, czy przemilczanego i konieczność odpowiedniego uzupełnienia go.

Naturalnie nie można przy tem nie napotkać na trudności. Wspomnieliśmy już o tem. Budzić będzie wątpliwość rozgraniczenie obszarów, przynależnych pewnym działom, czy rodzajom¹; lecz i w dzisiaj uznanych i stosowanych, rozgraniczenie nie jest czyste i bez reszty; wszak w każdym z rodzajów tkwi coś z drugiego, lub tkwieć może².

To też ten grzech pierwotny wszelkiego schematycznego uproszczenia musi dźwigać i nasza próba nowego ujęcia podziału. Co więcej w pewnym kierunku będziemy działać aproksymatywnie, nie tylko siłą faktu podlegając prawom materiału, z którym mamy do czynienia; lecz i z pełną świadomością przywracając pewnym rodzajom ich wartość pierwotną i klasyfikując je w schemacie według tej wartości pierwotnej. I tak list znajdzie się w dziale rodzajów o celach osobisto-prywatnych, nie dydaktycznych, mimo listów Seneki, czy listów apostołskich. Uproszczenie bowiem ma jedynie rację bytu, obracając się w sferze typowości; przesunięcia od typu, które są zresztą prawem indywidualności twórczej, nie świadczą przeciw schematycznemu uproszczeniu, opartemu na zasadach typowości, podobnie jak i wyjątek nie świadczy przeciw regule.

A teraz wracając do podziału, jakąż zasadą podziału będziemy się kierować?

Przeprowadzając granicę między literaturą czystą, a literaturą stosowaną, posłużyliśmy się zasadą celu. W dalszy podział literatury czystej i jego zasadę nie będziemy się tu wdawać.

¹ Nasza próba nowego rozgraniczenia działów jest dosłownie próbą, nie roszczącą sobie pretensyj do ustalenia kwestji.

² Ernest Bovet: „Lyrisme, epopée, drame“. Paris 1911, str. 249; por. Besprechungen w Ztschft für Aest. VIII, 312.

Jest ona przedmiotem sporów, trwających niemal nieprzerwanie od wieków po dziś dzień. Podział jednak, wahający się pomiędzy dwu- (niegdyś i cztero-) a trójdzielnością, chwilowo za zgodą poetyki psychologicznej, ustala się trójdzielnie, a więc epika, liryka, dramat. Zasadą podziału dla poetyki normatywnej były względy tylko treściowo-formalne, dla poetyki psychologicznej — psychologiczne.

Natomiast szczegółowo rozpatrzmy sprawę zasady podziału dla literatury stosowanej. Ponieważ najzupełniej istotną cechą literatury stosowanej jest jej cel praktyczny, cechą stanowiącą o jej odrębności od literatury czystej i pasującą ją na stanowisko samodzielne, musimy oprzeć zasadę podziału o ten cel. Różnice więc jakościowe ku którym nachyla się cel praktyczny będą stanowić o różnych działach literatury stosowanej. Czyli zasadą podziału dla literatury stosowanej będzie kwestja różności praktycznych celów.

Oczywiście będziemy operować w pierwszym podziale pewnemi blokami celów, których wspólną cechą będzie wspólny kierunek celu; jest to postulatem uproszczenia i klasyfikacji. Drugi podział (ewentualny) zróżniczuje dalej pierwsze działy. Ten drugi i ostateczny obejmie sobą poszczególne rodzaje literackie.

Zaznaczmy, że próba przedstawienia schematu dla literatury stosowanej nie rości sobie pretensyj do wyczerpania zagadnienia. Dalej, że starając się ustalić teoretyczne miejsce dla poszczególnych rodzajów nie wymieniamy ich wszystkich; można wstawić w schemat każdej chwili wszelkie, oczywiście przynależne do literatury stosowanej rodzaje; idzie o to, by jego ramy pomieściły wszelkie możliwości i to zarówno w rodzajach należących do przeszłości, dziś zapomnianych, nie „używanych“, jak i w takich, które się dopiero urodzą.

Literatura stosowana rozpadłaby się na działy: *a)* o celach dydaktycznych, *b)* o celach osobisto-prywatnych, *c)* o celach naukowych, *d)* o celach społeczno-retorycznych, *e)* o celach czysto rozrywkowych.

Jak zatem widzimy tzw. „poezja dydaktyczna“ stanowiąca niekiedy czwarty dział literatury przesuwają się obecnie z dziedziny literatury czystej na literaturę stosowaną.

Ze względu na zróżniczkowanie celów dydaktycznych podzielimy ją na literaturę: *α)* umoralniającą, o działaniu na wolę, *β)* i pouczająco-informacyjną o działaniu na intelekt.

Literatura umoralniająca obejmie uznane zdawierendawne rodzaje jak np. gnomę, epigramat, bajkę, satyrę, przypowieść etc.

Literatura pouczająco-informacyjna znajdzie miejsce dla poematu filozoficznego, poematu dydaktycznego, dziś wraz ze średniowiecznemi Bestiaria i Lapidaria należących do przeżytków, dalej dla artykułu dziennikarskiego, wreszcie dla podręcznika o żywiole powieściowym i nowelistycznym, jakich tak wiele w literaturze dla młodzieży.

Literatura o celach osobisto-prywatnych służy przede wszystkim interesom jednostki piszącej, autorowi, zupełnie tak, jak jego ubrania czy meble. Uznaje to moralne poczucie ogółu, czy to ustanawiając tajemnicę listu, czy nasuwając skrupuły przy wydawaniu puścizny listowej, pamiętnikowej i t. d., podczas gdy takie skrupuły nie istnieją, o ile idzie o wydanie dramatu czy rozprawy.

W obrębie jednak tego działu jest różne natężenie i wyłącność prawa własności; dla pewnych rodzajów (oczywiście zawsze w zasadzie) autor i odbiorca są jedną osobą, w innych są różnymi osobami. Świadczy to znów o odmienności bliższych celów tych dwóch poddziałów. Zatem literatura o celach osobisto-prywatnych rozpadnie się na dwa poddziały: a) literaturę zwróconą do siebie, o żywiole refleksyjnym, b) literaturę zwróconą do drugich.

Do pierwszego zaliczymy np. rozważania (medytacje), soliloquia, dziennik, pamiętnik, wyznania; do drugiego panegiryk i pamflet, list i dedykację.

Dalszy dział literatury stosowanej tworzyłaby literatura o celach naukowych. Wciągnięcie jej zapomocą literatury stosowanej do literatury wogóle wzbudziłoby, zdaje się, najwięcej sprzeciwów. A przecież, jak widzieliśmy, cel naukowy rozprawy nie może wykluczać jej możliwości estetycznych. Dowodziliśmy tego w niniejszym szkicu. Poza tem jednak trzeba zwrócić uwagę na „estetyczny urok prawdy i jej pozorów, sprawnego poszukiwania jej i przedstawienia“. „Twierdzenia o dużym zakresie, dotyczące faktów i związków niełatwo dostrzegalnych, nęcą do kontemplacji, bawią tak, jak bawić może interesujące, wielkie widowisko... Ten urok posiada w jeszcze wyższym stopniu poważna i odpowiedzialna praca naukowa... Kiedy czytamy dobrze napisany ustęp naukowy, słuchamy jasnego wykładu, nawet przeglądamy rozumowany spis rzeczy w jakimś przejrzystym traktacie, miłe mamy widowisko i nazywamy chętnie daną robotę piękną“¹.

Że takie stanowisko przyjmowała historia literatury, nie uzasadniając go zresztą teoretycznie, przekonamy się, rzuciwszy na nią okiem. Poczucie rzeczywistości okazało się mocniejsze nad uprzedzenia, wliczając powszechnym głosem niektóre dzieła naukowe do dziedziny literackiej. Nie mówiąc już o Pascal'u, Buffonie czy Mignet'cie, którzy nie eliminują ornamentyki ze swych dzieł i świadomie działają niemi estetycznie, wymieńmy Descartes'a czy Condorcet'a, których wartości estetyczne płyną bezpośrednio z celowo pomyślanego, przeprowadzonego, przedstawionego i ujętego żywiołu naukowego. Dział ten o charakterze refleksyjno-ściślo-naukowym, i polemiczno-ściślo-naukowym i popularno-polemiczno-naukowym i popularno-nau-

¹ Wł. Witwicki op. cit. II, str. 128—129.

kowym obejmuje takie rodzaje jak: rozprawę, studjum, traktat, szkic, essai, etc. I nasza historia literatury zyska na tem, bo oficjalnie wejdzie do niej np. Klaczko, który rodzajowo był właściwie na jej marginesie.

Dział retoryczno-społeczny obejmuje rodzaje, których celem narzucenie woli twórcy większej ilości ludzi naraz, czyli działanie na nich naraz, bezpośrednio utworem podanym żywym głosem. Tutaj należy mowa z wszystkimi jej odcieniami, kazanie etc.

O samoistność działu o celach czysto-rozrywkowych można się spierać; wszak bezwarunkowo, jak to mimochodem zauważyliśmy, podnosząc głosy teoretyków, cała literatura wogóle, a jej olbrzymia większość w szczególności ma za cel — bawienie odbiorcy. Moment zabawy nie był obcy narodzinom sztuki i to zarówno farsy jak i epepe, którą niegdyś śpiewacy i recytatorzy bawili biesiadników.

A jednak w ujęciu tego pojęcia tkwi olbrzymie nieporozumienie. Niema większej przepaści, jak dzieląca krańcowe znaczenie wyrazu: zabawa. Zabawą nazywamy dalekie od przymusu codziennych obowiązków pogodne nastroje, w które doskonale dadzą się pomieścić stany estetyczne; pomieszczają się w nich i inne, pełne życia, radości i wesołości stany, towarzyszące grom, zabawom towarzyskim i t. d.

Sztuka może stwarzać momenty zabawy tak jednego typu, jak i drugiego. Często, jakeśmy to już powiedzieli poprzednio, trudno przeprowadzić wyraźną linię demarkacyjną. Stąd jedna z trudności przy wyłączeniu literatury stosowanej z łona literatury wogóle.

Ale ogólny charakter sztuki drugiego typu, o który nam tu chodzi, da się aproksymatywnie określić. Sztuka w ręku artysty, zamierzającego zabawić odbiorcę, zbliża się do gry towarzyskiej. Nie jest traktowana ani z punktu widzenia posłannictwa sztuki, ani nie rodzi się tylko jako wyraz skłonności artystycznych twórcy. W dążeniu do zrealizowania praktycznego celu, jakim jest rozerwanie, zabawienie drugich, czy siebie, posługuje się tylko obocznie elementami czystej sztuki. Najczęściej zadziwia nie artyzmem, „sztuką“, lecz sztukmistrzostwem. Bawi przez zadziwienie, nie wzruszenie. I ten odcień stanowi jej charakterystyczną cechę.

Tutaj do tego działu zaliczymy wiele pogardzanych przez literaturę rodzajów salonowych jak trochę obumarłe akrostychy, szarady, maksymy, portrety, improwizacje na zadany temat.

Zachodziłoby pytanie, jaki byłby stosunek tego działu do pewnej ilości rodzajów uznawanych przez lirykę, i umieszczonych w teorii na przestrzeni liryki. W wielu, zwłaszcza średniowiecznych rodzajach mistrzostwo formy sięga — sztukmistrzostwa. Przecież pewne komplikacje rymiczne, asonansowe, czy nawet rytmiczne nie istnieją dla ucha, lecz dopiero po

rozpatrzeniu się w ich układzie dają rozkosz czysto intelektualną, bawią widokiem pokonanej trudności, zupełnie podobnie jak bawi sztuka żonglera. Nikt nie zaprzeczy, że słynny sonet Jankowskiego „Pobudka“, wzorowany formalnie na sonecie Juljusza de Résségnier'a, a składający się z 14 jednozgłoskowych słów jest raczej curiosum, które zadziwia, niż czystą sztuką płynącą ze skłonności artystycznych twórcy, która wzrusza. Swoją drogą trudno przeprowadzić linię demarkacyjną pomiędzy tem, co jeszcze jest sztuką, a tem, co już jest sztukmistrzostwem. Właściwie jest minimalna różnica pomiędzy oficjalnie przyjętymi rodzajami, jak rondo, ghazel, stornella etc., w których popisuje się nie tylko poeta, lecz akrobata słowa, a np. rymowanymi żartami, czy aluzjami Voltaire'a, których motyli, jednodniowo-salonowy żywot uratowała tu i ówdzie korespondencja. Tu i tam ich motorem, ich racją bytu, tak z punktu widzenia twórcy jak i odbiorcy, jest — zabawa, rozrywka. Miejsce ich zatem w literaturze o celach czysto-rozrywkowych, a przez nią — w literaturze stosowanej. Gdybyśmy jednak po dawnemu zatrzymali w dziale liryki pewne nawet bardzo skomplikowane formy, bacząc na to, że tu i ówdzie prawdziwy poeta potrafi wypełnić te kunsztowne naczynia także głęboko przeżyta liryczną treścią, lub, że — co jest bardzo trudne do udowodnienia — że wymaga ich pewien typ treści¹, to przynajmniej przyznajmy prawo bytu w literaturze stosowanej formom lekkich (tak popularnych w czasach rococo) wierszyków, które nigdy nie kuśiły się o głębię treści.

Na tem kończymy próbę skonstruowania schematu dla literatury stosowanej.

Jeszcze parę uwag w związku z mogącymi się nasunąć wątpliwościami co do naszego stanowiska.

Zwykle schemat podziału posługuje się pojęciem: poezja. Mówiło się więc: podział poezji, poezja epiczna, liryczna, dramatyczna, poezja dydaktyczna. Posługiwano się tem pojęciem niezależnie od jego definicji, niezależnie od tej jego wartości, mocą której pojęcie poezji przeciwstawiono prozie. Wszak w poezji epicznej oficjalnie w schemacie podziału figurowała powieść, w poezji dramatycznej farsa, czyli utwory, które ani z racji swej formy, ani z racji swej treści nie zasługiwały na nazwę poezji w ścisłym znaczeniu tego słowa. Dodajmy, że w popularnej teorii literatury (karmiono nią szkoły), która przeciwstawiała poezji prozę, zamieszanie sięgało zenitu. W prozie np. uwzględniano działy prozy historycznej, retorycznej i t. d., ale powieść należała do poezji. Że jednak także nie decydowało w tym podziale nastawienie do treści (jej rzeczywistości czy fikcji), względnie do celu, widać było z zaliczenia działu

¹ Chodziłoby tu o pytanie, czy każdorazowo u kolebki każdego z takich utworów treść szukała i znalazła taką właśnie formę, czy też taka forma szukała i znalazła właśnie taką treść.

dydaktycznego do poezji, zamiast zbliżenia go do „trzeźwej“ prozy.

Uwzględniwszy tę zbyteczną dwuznaczność, uwzględniwszy dalej, że w wielu wypadkach, dbając o ścisłość jest rzeczą zbyt trudną rozgraniczyć różne dziedziny z właściwego punktu widzenia, uwzględniwszy wreszcie, że szersze pojęcie poezji spływa prawie w jedno z pojęciem literatury, zerwaliśmy z dotychczasową nomenklaturą i mówiliśmy o podziale literatury, o literaturze dydaktycznej, naukowej etc. W ten sposób nie zmieniając ani istoty rzeczy w nomenklaturze dawnego podziału, ani intencji jego twórców, uzyskaliśmy ścisłość wyrażenia, odrzuciwszy dwuznaczność.

Następną uwagą, którą mógłby ktoś wysunąć przeciw naszemu stanowisku w sprawie literatury stosowanej, byłoby zagadnienie, czy rzeczy stworzone bez jasnego zamiaru autora tworzenia rzeczy artystycznych mają prawo być zaliczone do literatury, i jak może sobie krytyka poradzić z olbrzymim materiałem, który wniesie do literatury literatura stosowana, a który według naszego stanowiska ma prawo do wartościowania estetycznego?

Przywykliśmy jako motor pracy twórczej uważać natchnienie, względnie świadomy wysiłek twórczy; w rzeczywistości zapominamy, że te stany nie są wynikiem tylko woli twórcy, względnie, że nie płyną z poza psychiki twórcy, lecz, że są konsekwencją jego dyspozycji twórczej, jego skłonności artystycznych. Przecież artysta tworząc zwłaszcza rzecz większą nie wysiła bezustannie swojej woli w tym kierunku, aby być artystą, aby działać artystycznie. Dobór słów, czy dobór barw, jest u artysty najczęściej pracą automatyczną, wykluwającą się w większej swej części w tajnikach podświadomości. Artysta jest artystą, choćby nim być nie chciał (chyba, że świadomie pracowałby przeciw swoim naturalnym skłonnościom). Najgorzej „natchniony“ poeta napisze lepszy wiersz, niż człowiek, który z poezją nic nie miał nigdy do czynienia. Rymowane, salonowe „sekretarze“ o tem świadczą.

Często artyście trudno jest obniżyć naturalny lot nawet wtedy, gdy względy artystyczne tego wymagają; przykładem zbyt piękny dziennik Joasi (według zdania niektórych krytyków) w „Ludziach Bezdomnych“ Żeromskiego.

Wynika z tego, że dzieło sztuki jest owocem przede wszystkim skłonności artystycznych twórcy, nie chęci stworzenia dzieła czystej sztuki. Mimo tej chęci wartość twórczości grafomanów równa się zeru; natomiast trylogja Sienkiewicza stoi, pomimo, że jest pisana przede wszystkim „dla pokrzepienia serc“, na szczytach twórczości.

Podobnie bez względu na bezpośredni cel praktyczny może być list dziełem sztuki, o ile jest on równocześnie wyrazem skłonności artystycznych jego twórcy. O ile twórca takich skłonności

artystycznych nie posiada, lub posiada w zbyt niskim stopniu, list będzie bez wartości literackich zupełnie podobnie, jak sonet człowieka bez talentu.

Dodajmy ponadto, że kwestja zamiaru stworzenia dzieła sztuki jest w rzeczywistości najzupełniej obojętna. Listy Marjanny d'Alcoforado, mimo że pisane bez zamiaru literackiego, a nawet w intencji autorki przeznaczone do spalenia, stoją zdaniem krytyki znacznie wyżej, niż inne pisane z myślą o publikacji. Twórczość w zakresie literatury stosowanej daje pole do wypowiedzenia się wielu skłonnościom artystycznym, które z tych czy z innych powodów nie szukają innego wyrazu. Bez rozłąki z panią de Grignan i bez potrzeby pisemnego komunikowania się z nią, nie byłoby w literaturze pani de Sévigné. Impulsywna, uznająca tylko czyn natura pani Kossakowskiej nie zdradziłaby jej skłonności artystycznych, gdyby nie konieczność korespondencji. Nawet można przypuścić, że gdyby pani Kossakowska żyła w czasach dobrze rozkrzewionej sieci telefonicznej — nie istniałaby dziś dla nas zupełnie.

A zatem — reasumujemy — nie od zamiaru autora stworzenia dzieła sztuki zależy wartość literacka jego wypowiedzenia — lecz od jego skłonności artystycznych, które bez specjalnego natężenia woli przejawiają się we wszelkiem wypowiedzeniu czy to o celach czysto-estetycznych, czy to o celach praktycznych.

Mógłby ktoś zarzucić, zgodziwszy się już na nasze poprzednie wywody o prawie do krytyki literackiej całego materiału sztuki stosowanej, że nasze stanowisko jest zbyt bezwzględne. Skąd przychodzi autor, który ma wypowiadając się inny cel, natury praktycznej, do tego, by to wypowiedzenie podpadło pod skalpel krytyki literackiej? Przecież kto jest „zawodowym“ literatą, ten temsamem zgadza się na wszelkie krytyczne wiwisekcje; kto nim nie jest, ma prawo zaoszczędzić sobie szykan krytyki.

Że tak nie jest, udowodnimy analogją. Artysta wydając dzieło z dziedziny czystej sztuki oczywiście wie, że spotka się ono z oceną krytyki literackiej — i czeka na nią. Ale przecież jego dzieło omawia się nietylko z punktu widzenia walorów czysto-estetycznych. Omawia się jego pierwiastki religijne, socjologiczne, etyczne i t. d. O walorach socjologicznych twórczości Prusa mówi się z punktu widzenia socjologa; o żywiole etycznym u Przybyszewskiego wypowiada się — etyk i wartościuje jego twórczość ze swego punktu widzenia. Psychologja a nawet medycyna (z innym oczywiście ustosunkowaniem się do oceny) posługuje się dziełem artysty. Że to są rzeczy żywotne widać i stąd, że estetyka Benedetto Croce nie w tym nawet kierunku pragnie uchylić ingerencję obcych czystej literaturze punktów widzenia.

Czemuzby więc dzieło socjologa, moralisty, etyka o swo-

istych praktycznych celach nie miałyby mieć prawa do wartościowania estetycznego? Względnie jakim prawem socjolog, moralista, etyk zaprzeczałby krytyce literackiej prawa do wartościowania jego dzieła?

Z chwilą, gdy jest opublikowane, lub w inny sposób podane do wiadomości publicznej (np. kazanie) staje się własnością ogółu i podlega wszelkim możliwościom oceny. Trochę inna sprawa z korespondencją. Jest ona, jak wspomnieliśmy, uznana dziś za współwłasność autora i adresata i bez zgody autora nie może stać się własnością ogółu i podlegać szerszym rygorom krytyki. Krytyka w stosunku do listu może wyjść tylko od adresata, który zresztą byłby jej twórcą i odbiorcą (jeśli nie wziąć pod uwagę autora). Co do korespondencji zmarłych autorów kwestja publikacji nadal otwarta — ale to już nie należy do rzeczy.

A teraz ostatnia wątpliwość. Jak poradzi sobie krytyk z olbrzymim materiałem, który dzięki literaturze stosowanej powiększy zakres przedmiotu jego badań?

Nie zapominajmy, że krytyka ma dwa sposoby opinjowania podległego jej materiału: ocena dodatnia lub ujemna i — milczenie. Milczenie, o ile oczywiście nie płynie z niedopatrzenia, jest jednoznaczne z oceną ujemną, względnie oznacza, że w danym przedmiocie nie można nic specjalnego powiedzieć tak w kierunku dodatnim, jak i ujemnym. Przecież w ten sposób ocenia i teraz krytyka niezliczone płody pseudoliterackie, owe romanse literatury brukowej, powieści na odcinkach dzienników. W ten sposób przechodzi obok bezwartościowych kazań i obok twórczości epistulograficznej, wydawanej teraz masowo ze względu na wartość biograficzną, lingwistyczną, czy inną.

Olbrzymi a w większej swej części oczywiście z natury rzeczy literacko bezwartościowy materiał literatury stosowanej nie obciążą zbyt krytyka przy takiej metodzie. Wykrycie natomiast rzeczy naprawdę wartościowych, podkreślenie pewnych znamion rzetelnego piękna nagrodzi krytyka aż nadto za trudy. Tem bardziej, że i dotąd czynił wycieczki po złote runo w dziedzinę literatury stosowanej, choć nie uznawał ani jej pojęcia, ani oficjalnie nie liczył się z jej rodzajami.

Na tem kończymy nasze rozważania. Jak widzimy psychologia, która jest krzykiem dnia w dziedzinie poetyki, wprowadziła nas tam, dokąd także wiodło z czysto teoretycznego stanowiska poetyki normatywnej poczucie słuszności. Trzeba przyjąć pojęcie literatury stosowanej jako oboczność literatury czystej. Pomieści ona nieprawidłowo dotąd ustosunkowane do literatury działy i rodzaje, uwzględni zapomniane lub przemilczane. Odrębność jej celu w porównaniu z literaturą czystą, celu praktycznego naprzeciw celu czysto - estetycznego wykreśli między nimi linię demarkacyjną. Każda z nich ma odrębne kryteria estetyczne: bez tych odrębnych kryteriów, których

istota, jak widzieliśmy, związana jest ze studjum zagadnień praktycznego celu, niepodobna znaleźć punktu wyjścia dla oceny materiału zawartego w literaturze stosowanej. A konsekwencją takiego negatywnego stanowiska byłoby zamknięcie wrot literatury przed twórczością rodzajową typu Skargi, Paska, pani de Sévigné i wielu z tych, którymi się chlubi historia literatury bez względu na stanowisko swej teorii.
