

Stefania Skwarczyńska

Ze studjów o istotności i istocie rodzajów literackich : część pierwsza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 33/1/4, 574-590

1936

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.

ZE STUDJÓW O ISTOTNOŚCI I O ISTOCIE RODZAJÓW LITERACKICH

CZĘŚĆ PIERWSZA

Zagadnienie rodzajów literackich we współczesnej nauce nietylko nie jest rozwiązane, ale nawet nie jest przygotowane do pozytywnego rozwiązania. Badacz dzisiejszy musi sam obserwować, sam zbierać materiały, które są w stanie surowym, musi wyluskiwać ziarna z ujęć i wypowiedzeń jednostronnych i doraźnych.

Jeśli przerzucimy w myśli teorię sztuki, filozofję sztuki, estetykę, dalej wiedzę o literaturze z poetyką i stylistyką na czele w tak różnorodnych i coraz to innych jej kierunkach, wreszcie żywotne prądy w literaturze na przestrzeni prawie 150 lat, to zauważymy, że dają one wyraz raczej negatywnemu ustosunkowaniu się do zagadnienia rodzajów literackich, niekiedy przechodząc w wyraźny przeciw nim bunt, w głośne zaprzeczenie (np. u Crocego). A więc sprawa zdawałoby się dojrzała raczej do przekreślenia jej zarówno w praktyce twórczej, jak i w nauce.

Tymczasem mimo rozpętania zaprzeczeń — niezależnie od wtóru cichej, zawsze połowicznej, nieśmiałej obrony czy koncesji na rzecz... tradycji — rodzaje literackie wykazują pełną żywotność. Nawet przeciwstawiająca się im epoka romantyczna, nie mówiąc już o obojętnych dla zagadnienia epokach późniejszych, tworzy nowe kształty tego, co w teorii potępia, nowe rodzaje literackie lub też dzieła, które mogą się bez reszty zmieścić w pojęciu dawnych.

Niemniejszym dziwem przejmują każda niemal rozprawa naukowa; wszak czy to monografia¹ czy studjum o węższym terenie badania posługuje się raz po raz pojęciem rodzajów literackich. Zupełnie jakby nic nie targnęło tradycyjnie ustalonym stanem rzeczy, jakby nic nie zachwiało dawnymi pojęciami. Jakby nigdy nie doszło do zaprzeczeń lub też jakby te zaprze-

¹ Np. bliska jest koncepcja rodzajów literackich J. Kleinerowi (*Mickiewicz*, I, 1934), który podpatruje życie rodzajów literackich w twórczości Mickiewicza.

czenia teorii literatury nie musiały czy też nie powinny były mieć wpływu na sferę myślenia każdego badacza.

Popularne poetyki, szkolne stylistyki nie rozstają się z przyjętem ongiś *status quo*¹. Rozmach negacji był widać zbyt słaby, by rozburzyć tu zakostniałą tradycję, i by tą najprostszą drogą wnieść swoje zapatrywania w żywą świadomość ogółu.

Oczywiście, coś tu w nieporządku. Zwłaszcza niepokoi posługiwanie się utartymi i (jakby chcieli burzyciele) przedawnionymi pojęciami w poważnej literaturze naukowej.

A jeśli naukowcy się niemi posługują, to jak należy interpretować ich stanowisko? Sąż oni, jak jeden mąż, zwolennikami tradycji? Przeciwstawiają się tem samem nowym prądom w teorii? Na podstawie jakich argumentów? Mająż może odmienne, nowe pojęcie rodzajów literackich? A może posługują się starem pojęciem mało odpowiedzialnie, bez skontrolowania własnego do nich stosunku, bez ustalenia własnego na nie poglądu? Ten stan rzeczy, niepokojący ludzi myślących kategorjami teorii, niezmiernie jest dla wiedzy o literaturze szkodliwy, bo podtrzymuje chaos, utrudnia ustalenie terminologii naukowej, bez której nie może się obejść żadna nauka, działa wstecznie, hamująco, dostarczając argumentów przeciw samoistności wiedzy o literaturze i jej charakterowi naukowemu. Wreszcie wprowadza szkodliwą dla samego autora pracy naukowej i dla jego badań dwuznaczność. Czytelnik nie może się domyśleć, czy treść danego pojęcia odpowiada treści tradycyjnej, czy też zaczerpnęło ono coś z tego, co dziesiątki lat, niechętnie doń ustosunkowane, weń wniosły lub mu ujęły.

Tak więc zagadnienie rodzajów literackich domaga się rozpatrzenia, domaga się ustalenia swej wagi dla całego obszaru wiedzy o literaturze — choćby celem uniknięcia dwuznaczności i postąpienia krokiem w dziedzinie ustalenia teorii.

Zagadnienie rodzajów literackich do końca XVIII wieku było jasne. W nawiązaniu do klasycznej poetyki poetyka renesansu i pseudoklasycyzmu, nie kwestjonując racji bytu pojęcia ani jego istotności, operowała pojęciami poszczególnych rodzajów literackich, bez dyskusji podporządkowywała „mniejsze“ „większym“, ustaliła między nimi stosunek podrzędności i nadrzędności, nie dopatrzwszy się zresztą stosunku krzyżowania między pojęciami traktowanymi jako współrzędne; dalej zajmowała się teorią każdego z osobna (np. w *Art poetique* Boileau), przyczem w nieporozumieniu — skutkiem ciasnego ujmowania ducha klasycznego — nie uwzględniała czynnika zmienności, co w praktyce wyszło na zamknięcie pojęcia rodzaju literackiego granicami przepisów i nieprzekraczalnych reguł; w sumie ustaliło to jego charakter normatywny.

¹ *Embarras de richesse*, jeśli idzie o przytoczenie popularnych, szkolnych poetyk o tradycyjnem stanowisku. Por. np. Wilhelm Reuter, *Poetik*, 4 Aufl. 1912.

Nowa faza w ujęciu zagadnienia rozpoczęła się wraz z epoką romantyczną, zbuntowaną w imię twórczej indywidualności przeciw przemocy tradycji, przeciw zacieśnianiu możliwości twórcy regułami, przeciw wszelkiemu aprioryzmowi.

Z tą jednak epoką jasne dawniej zagadnienie rodzajów stało się — ciemne. I poeci i teoretycy zakwestjonowali istotę i istotność rodzajów literackich, nie tylko dotychczasowy stosunek tego pojęcia do ducha sztuki, lecz wręcz jego rację bytu w teorii.

Bunt romantyków przeciw tradycji, zwłaszcza tej skostniałej w kształt normatywny, zrodził się na podłożu jaskrawo postawionej zasady indywidualizmu. Jednostka tworzy samorodnie; jej dzieło każdorazowo musi być inne, nowe; tem będzie świeższe i oryginalniejsze — powiada estetyka romantyczna — im mniej będzie miało analogii i antecedensów¹. Stąd niema powodu do uznawania zasady rodzajów literackich, względnie nie mają one żadnego oparcia o przeżycie estetyczne.

Ponieważ negatywne postawienie sprawy w teorii nie ułatwiło jej ostatecznie — poeci, pragnąc swoją twórczością wykazać bezistotność pojęcia rodzaju literackiego, spróbowali zerwać z niem w praktyce; niszczyli nienaruszalny dotychczas ich kanon w ten sposób, że nie licząc się z nim, zespolili w jednym utworze cechy, właściwe różnym rodzajom literackim. Oczywiście udowodnili w ten sposób niechęć nie to, że rodzaje literackie nie są pojęciem istotnym, lecz że ich możliwej różnorodności nie znała dotychczasowa ani praktyka ani teoria literacka. W ten sposób romantycy, miast obalić pojęcia rodzajów literackich, dali podwaliny pod stworzenie nowych, zapoczątkowali nową tradycję, za którą mniej lub więcej wyraźnie poszła późniejsza literatura.

Wprawdzie Fryderyk Schlegel za jeden z celów poezji romantycznej uważa znalezienie jakiejś jedności wyrazu dla różnorodności treści, nastawień, celów, ujęć i form² w twór-

¹ Por. stanowisko Hamanna (*Individualismus und Ästhetik. Ztschft für Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft*, 1906, s. 312—316), który domaga się od człowieka, by był czemś odmiennym, niż inni „etwas Besonderes und Unvergleichbares, ein Individuum. An die Menschen die Forderung des Individualismus stellen, drückt den Wunsch aus, die grösste Mannigfaltigkeit und Fülle der Erscheinungen zu haben, um für die ästhetischen Bedürfnisse des reinen Betrachtens, Erfassens der Dinge möglichst viele und unerschöpfliche Reize zu finden“.

² Die Bestimmung der romantischen Poesie ist nicht bloss alle getrennten Gattungen wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Poesie, mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen; sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit dem gediegenen Bildungsstoff jeder Art auszufüllen und sättigen und die Schwingungen des Humors beseelen (por. Rud. Haym, *Die romantische Schule*. Berlin, 1906, s. 253).

czości — nigdy jednak takie założenie, choćby nawet było wykonalne, nie da czegoś swoiście dla epoki romantycznej jednolitego tak, żeby na podobieństwo pojęć analitycznych nadawało się już tylko do teoretycznego stwierdzenia, co jest pierwszą fazą pracy badacza, ustalającego walor rodzajowy dzieła¹; nade wszystko jednak nawet takie założenie poety z jednej strony nie da dziełom czegoś za każdym razem tak odrębnego, by nie było w nich śladu typowości, z drugiej nie obroni ich przed późniejszym działaniem na innych twórców czyli przed stworzeniem typu, którego nie sposób nie dopełnić i nie sposób nie określić — a więc nie sposób nie odnaleźć w nim linii nowego rodzaju literackiego.

Tak więc romantyzm w praktyce mimowolnie stworzył nowe typy rodzajów literackich (np. dramat romantyczny); w teorii jednak nie wyszedł poza negację rodzajów, która jednakowoż nie była konsekwencją analizy, lecz wyrazem żywiołowego buntu przeciw ich charakterowi normatywnemu.

Ten bunt właśnie był najtrwalszym owocem myśli romantycznej w dziedzinie teorii rodzaju literackiego. Z biegiem czasu jeszcze silniej zespolono pojęcie rodzaju literackiego z postawą normalizującą. Wszystkie kierunki w teorii literatury od psychologizmu i nawet estetyzmu po kierunek czystej teorii — widzą w koncepcji rodzaju literackiego skostniałość, obcą życiu, jeśli już nie wyraźnie hamującą jego rozwój, coś, jeśli nie szkodliwego dla twórczości, to zupełnie zbędnego, coś, co jako pojęcie pomocnicze (*Hilfsbegriff*) może się przydać w szkole lub w nauce², ale co nie ma istoty wyraźnej, co, jednym słowem, nie jest z żadnego punktu widzenia istotne.

Najbardziej energiczną kampanję wydał rodzajom literackim Croce (np. *Breviario, Conversazioni critiche*, II, 163—167); nie mają jego zdaniem te abstrakcje zarówno pochodzenia empirycznego (w dawnych poetykach), jak i spekulatywnego (w nowych), żadnego odpowiednika w rzeczywistości; dzieło sztuki jest tworem indywidualności, autor tworzy indywidualnie, zmysł artystyczny nie ma nic wspólnego z podziałami, definicjami; dla krytyka są pojęcia rodzajów literackich niekiedy *malum necessarium*, nie powinien jednak zapominać, że jako punkt wyjścia dla oceny estetycznej są grubym błędem. W sumie uważa Croce pojęcie rodzaju literackiego za nonsens wobec rzeczywi-

¹ Niezawsze opis jako praca przygotowawcza prowadzi do ostatecznego wyodrębnienia rodzaju literackiego jako zespołu treści i formy płodnej we wcieleniu. Subtelna wnikliwość badacza idzie nieraz dalek, niż wrażliwość twórców, względnie niezawsze linie rodzajowe, wyczułe przez badacza, narzucają się twórcom jako konieczność odwieczną. Por. np. opisy Spitzera; w swych studjach nad dziełami wydobywa on ciekawe linie rodzajowe, które jednak nie były odrębnym rodzajem literackim. Np. portrety-medaljony, zszeregowane „niby ogród francuski“ u St. Simona (Leo Spitzer, *Romanische Stil- und Literaturstudien*. 1931, t. z. s. 33).

² Na tę koncesję godzi się nawet Croce.

stości twórczej, za przesąd w zbyt trzymającej się tradycyjnych torów nauce¹, za błąd spekulacji.

Jeśliby określić punkt wyjścia krytyki rodzajów literackich tego tak nowoczesnego teoretyka i estetyka, to znalazłoby się go w kulcie indywidualizmu, zarówno na płaszczyźnie jednostki tworzącej, jak i na płaszczyźnie dzieła, jej tworu. Jest to, jak wiemy, punkt wyjścia wojującego romantyzmu; jego nietylko najdalej temporalnie, bo po dziś dzień sięgający kraniec, lecz i najbardziej w dziedzinie teorii rodzajów skrajny. Jest to najsilniejszy akcent w ataku na pojęcie i jego istotność.

Posiłkując się tem także, co nieśmiało i połowiczne głosy obrony dotychczas dały:

1) Spróbujemy zestawić i wyjaśnić nieporozumienia, jakie zaszły w sprawie rodzajów literackich.

2) Spróbujemy wykazać, że pojęcie rodzaju literackiego jest nietylko samo w sobie istotne, lecz, że znajduje się na linii myślenia wszystkich kierunków w teorii literatury.

Cała kampanja przeciw rodzajom literackim wyszła z buntu przeciwko ich charakterowi normatywnemu, który, jakeśmy to już zauważyli, uznano za jedną z zasadniczych cech pojęcia.

Oczywiście, gra tu rolę obserwacja użytku, jaki z pojęć rodzaju literackiego uczyniła krytyka przedewszystkiem epoki klasycyzmu we Francji i epoka pseudoklasycyzmu; Boileau przez kolosalną powagę, jakiej zażywał, pogłębiał poczucie normatywności, która przyłgnęła tak silnie do pojęcia rodzajów literackich od epoki, niewolniczo hołdującej starożytności, od humanizmu.

Nawet romantyzm w swoim buncie nie zdołał wznieść się krytyczną myślą poza horyzont pseudoklasycyzmu. Bunt bowiem i zaprzeczenie — to nie jest jeszcze krytyczny, uzasadniony analizą rozumową rozrachunek twórczej, świeżej myśli. Romantyzm zbuntowany przeciw normatywności — błędnie w dążeniu do konsekwencji zwraca się przeciw rodzajom jako takim. I klasycyzm francuski, i pseudoklasycyzm, i romantyzm tkwią w jednym nieporozumieniu odnośnie do rodzajów literackich: w błędzie idealizmu Platona.

Idealizm bowiem platoński, nadając byt rzeczywisty pojęciom i uważając świat widzialny za ich odbłask, czynił z nich zarazem wzory, nietylko w sensie pewnej „uprzedniości genetycznej“, ale zarazem w sensie doskonałości. Każda rzecz jednostkowa, a raczej szeregi jednostek jednakowo podobnych, w świecie idealizmu Platona miały swój odpowiednik jeden, rzeczywisty i typowy w całej skończoności swych walorów treściowo i jakościowo stałych, istotnych, estetycznie i etycznie pełnych *sub specie* Prawdy, Piękna i Dobra.

¹ Por. M. Mann, *Benedetto Croce, jego estetyka i krytyka literacka*. Warszawa 1930, s. 65—7.

A zatem idea Platona była zarazem czemś, co ustaliło normy dla rzeczywistości jednostkowych. Przeniesienie tej koncepcji na wytwory ludzkiego ducha domagało się od nich oparcia o jakieś idealne normy.

Tymczasem właściwe pojęcie, otrzymane drogą abstrahowania cech podobnych z szeregu podobnych całości jednostkowych i syntetyzowania potem tych cech w jedną całość, jest produktem spekulacji, i jest czemś, co odpowiadając typowej rzeczywistości, przeciw swojej realnej, jednostkowej rzeczywistości nie posiada.

Koncepcja idei u Platona stała się ośrodkiem słynnego średniowiecznego sporu o uniwersalja, który w różnych swych fazach (częściowo określonych formułami: *ante rem*, *in re*, *post rem*) dążył — w wielkiej mierze bezwiednie — do odwrotu ze stanowiska Platona do przekształcenia platońskiej idei — bytu rzeczywistego, jednostkowego, apriorycznego, doskonałego — w spekulatywną wartość, w abstrakcję naszego umysłu, w pojęcie.

Niemniej w szerokim poczuciu pozostało jakieś powinowactwo pomiędzy pojęciem a wzorem, stąd zbyt często rozumiano pojęcie jako coś, co prawem doskonałego wzoru narzuca normy.

Dla człowieka myślącego logicznie — pojęcie, będąc sumą istotnych, powtarzających się cech w jednostkach rzeczywistych — nie może być wzorem.

Mało tego: gdy idea Platona ma charakter nietylko rzeczywisty i doskonały, lecz i niezmienny, bo jest jedna i jest typem — to pojęcie, jeśli zestawimy jego różne wartości na przestrzeni różnych wycinków czasu, może mieć wartość różną, ma przeto w sobie element zmienności; jest to oczywiście, boć pojęcie jest jakoby emanacją cech rzeczywistych jednostek, więc związane z ich powstawaniem, z ich istnieniem musi odzwierciedlać sobą coraz to inne szeregi rzeczywistości — a te są w swoich wartościach ruchliwe.

Tak więc chyba ten tylko, kto zmieszał koncepcję idei Platona z istotnym pojęciem, może kojarzyć z niem czynnik normatywny, który przecież istnieje tam tylko, gdzie się mówi o jakieś wzorowości, doskonałości, stałości; niema zaś dostatecznej logicznej podstawy, by identyfikować pojęcie z wzorem, by widzieć w niem cośkolwiek więcej, niż, syntetyzowane a wydobyte drogą abstrahowania z tworów rzeczywistych, pewne typowo się w nich powtarzające i z sobą związane cechy.

Trudno uchwycić moment, w którym ustalone i scharakteryzowane przez Arystotelesa żywioly rodzajowe, zostały pojęte jako reguły i normy. Pewne „obserwacje praktyczne”¹, uczy-

¹ Tak określa rolę Arystotelesa w formułowaniu praw rodzajowych E. Bovey (*Lyrisme, epopée, drame*, s. 12). Gundolf (*Goethe*) stoi na stano-

nione przez samego Arystotelesa, mogły popchnąć ludzką myśl w tym kierunku; ustaliła ten nawyk rozumienia rodzajów literackich powierzchowność myślenia i żądza naśladownictwa starożytności.

Raz jeszcze z całym naciskiem powtarzamy: żadne pojęcie, a więc i pojęcie rodzaju literackiego nie jest wzorem, narzucającym normy. Mówić o rodzajach literackich nie znaczy mówić o regułach i przepisach tworzenia. Z analizy logicznej pojęcia wynika, że w niczem nie może ono krępować rodzącej się rzeczywistości, że niema żadnej logicznej racji, mocą której wytyczałoby jej linje kierunkowe, że przypisywanie pojęciom rodzajów literackich normatywności — to pomyłka, wynikała z bezwiednego pomieszania pojęcia i idei Platona.

A zatem jeśli kampanja romantyków przeciw rodzajom literackim miała na celu ich normatywność, to uderzyła w próżnię, bo w to, co nie było ich istotną cechą.

Sama zaś niechęć do pojęć ogólnych nie da się niczem uzasadnić. Stąd naprzykład niezrozumiały ton u Crocego, który w swej wcześniejszej twórczości (*Prima saggi*, s. 88—96, gdzie krytykę uważa za nową twórczość artystyczną, co do czego zmienił później zdanie, pojmując badanie jako filozofję)¹ przeczy pojęciu ogólnemu w literaturze prawa do życia; z tej bezzasadności wcześniejszego jego stanowiska wypływa jego niekonsekwencja w porównaniu ze stanowiskiem, zajętem później. Bo chociaż niektóre pojęcia ogólne — rodzaje literackie — pragnie wyeliminować, broniąc się przed ich quasi-normatywnością, innymi sam się posługuje. Jeśli posługuje się takimi określeniami, jak dzieło sztuki, piękno, sztuka — operuje tem samym pojęciami ogólnymi. Można potępić użytek normatywny, jaki niekiedy robią z pojęcia rodzaju literackiego krytycy, nie można jednak ze względu na ten zły użytek przekreślić samego pojęcia.

Jest bowiem rzeczą oczywistą, że bez pojęć ogólnych niema nauki; wiedza o literaturze i tak jest otamowana skutkiem nikłej ilości zdefiniowanych i ustalonych pojęć; co dziwne, znów sam Croce podważa jej znaczenie jako nauki, podkreślając jej subiektywizm, właściwy przeżywaniu dzieł sztuki. A przecież estetyczne przeżycie dzieła literackiego, istotne dla psychiki odbiorcy, nie jest ani sprzeczne ani jednoznaczne z naukowym podejściem do dzieła sztuki. Trzeba odróżnić dwie możliwości w zbliżeniu się do dzieła sztuki i uznać prawo do istnienia ich obu. Czyli nie wolno bronić dostępu do dzieł literackich badaczowi, który znów nie może zbliżyć się do nich bez aparatury naukowej, bez systemu pojęć, klasyfikacyj, podziałów (wbrew Crocemu)².

wisku, że dzieło jednostkowe starożytnych płynęło w swem ukształtowaniu z poczucia prawa Bożego, a nie opierało się na prawie jednostki tworzącej do oryginalności, ani tem mniej na kulcie wzoru.

¹ Maurycy Mann, *op. cit.*, s. 46.

² Por. M. Mann, *op. cit.*, s. 48—54.

Owo uznanie dwojakiego podejścia do dzieł sztuki — raz od strony przeżycia estetycznego, drugi raz od strony naukowego poznania — prowadzi t. zw. poetykę czystą do różniczenia podwójnego charakteru dzieła sztuki, którą Dohrn¹ ujmując określając raz dzieło sztuki jako *künstlerischer Gegenstand*, drugi raz jako *ästhetischer Gegenstand*. Poetyka czysta pozostawia psychologii zbadanie dzieła sztuki od strony jego działania estetycznego, sama operując metodą spekulacyjną, zajmuje się istotą dzieła literackiego, „przedmiotem artystycznym“².

Dohrn określa przedmiot estetyczny jako dzieło sztuki w przeżyciu odbiorcy, przedmiot artystyczny jako „indywidualny związek zdolnych do oddziaływania czynników, dzięki którym przy odpowiedniej apercpcji powstaje przedmiot estetyczny“³.

Czyli przedmiot artystyczny musi posiadać pewne czynniki, pewne cechy istotne, wyraźne, obiektywnie pewne i możliwe do stwierdzenia, które są przyczyną przeżyć estetycznych odbiorcy.

W tych czynnikach, w tych cechach przejawiają się prawa jego rzeczywistości jako dzieła sztuki.

Naukowa analiza dzieł sztuki wykazuje, że indywidualny charakter dzieł sztuki nie zamyka każdego z nich w kręgu zupełnej odrębności, w kręgu wzajemnej obcości, nie czyni z poszczególnych dzieł sztuki jednostek skrajnie różnych. Są między nimi podobieństwa, mniejsze lub większe, czyli pewne zespoły czynników wspólne, podobne. Badacz zbliża te dzieła do siebie i grupuje według tych czynników⁴, ustala wspólne cechy, ustala ich wzajemny stosunek i t. d.

W ten sposób ustala cechy typowe najpierw dla dzieła sztuki wogóle, potem dla dzieła sztuki, operującego danym ma-

¹ Wolf Dohrn, *Die künstlerische Darstellung als Problem der Aesthetik*. 1907, s. 10.

² Z. Łempicki, *W sprawie uzasadnienia poetyki czystej*. Lwów, 1921, s. 8) powiada, że psychologia twórczości zajmuje się funkcją tworzenia, estetyka poezji przedmiotami estetycznymi, poetyka, będąca częścią teorii sztuki — zajmuje się przedmiotami artystycznymi.

³ Tamże, s. 8.

⁴ R. Lehman, *Ziele und Schranken der modernen Poetik*. (*Ztschft. f. Aesth. u. andere Kunstwissenschaft*. 1907, s. 360) twierdzi, że aby objąć dzieło jako organiczną całość, objąć jego cechy i elementy ze stanowiska całości artystycznej, trzeba się posłużyć analizą i syntezą. „Um nun zu einem solchen Verständnis zu gelangen, bedarf sie zunächst eines analytischen, dann eines synthetischen Verfahrens“. Postępowanie poetyki będzie więc najpierw analityczne jak i estetyki psychologicznej, lecz różnica będzie ta, że nie będzie rozpatrywała, jak ostatnia elementów ze stanowiska następstwa w czasie, lecz gotowe dzieło sztuki rozdzieli na elementy, które dane są z formą i treścią. „Sie wird diese Bestandteile zunächst an sich ins Auge fassen, sodann aber durch ein synthetisches rekonstruktives Verfahren zeigen, wie sie im organischen Zusammenhang das Ganze bilden“.

Doszukuje się jednakże w swych badaniach rzeczy ogólnych i typowych. „Die Feststellung bestimmter Typen und Formen, die Erkenntnis der organischen Gesetze, durch die sie gebildet und bestimmt werden, ist ihr Ziel. Hierdurch ist sie Wissenschaft“.

terjałem wyrazowym, wreszcie wśród pewnej grupy, pokrewnych właśnie temi cechami dzieł sztuki.

Ani wyodrębnienie przez badacza cech typowych rdzenia rzeczywistości w szeregu żywych dzieł sztuki, ani ujmowanie tych cech w pojęcie — nie jest zabijaniem indywidualności dzieła¹ od strony przeżycia estetycznego, lecz jest zbliżeniem do dzieła od strony nauki, która zawsze poprzez *accidentalialia*, poprzez zjawiska jednorazowe, widzi zarys rzeczy istotnych i typowych². Umysł nastawiony naukowo w każdym zjawisku rzeczywistym, czy będzie się ono tyczyć dzieła przyrody, czy dzieła myśli ludzkiej, dojrzy cechy jednorazowe i cechy typowe. Tem samym dojrzy je i w dziele sztuki, w dziele literackim.

Pojęcie rodzaju literackiego jest wynikiem właśnie owego odsegregowania cech typowych od jednorazowych, tutaj indywidualnych, i zarazem pewną pozycją w próbie ich sklasyfikowania i usystematyzowania. Tak więc, będąc zdecydowanie pewną kategorią poznawczą nieodłączną od myślenia naukowego — leży na linii poetyki czystej spekulatywnej. Stanowisko jej, najistotniejsze zresztą dla wiedzy o literaturze, poddającej się rygorom metody naukowej — przecież nie wyczerpuje w pełni całego zagadnienia rodzajów literackich. Wszak ubocznie przyznawano zresztą — jak wspomnieliśmy — rację istnienia rodzajom literackim właśnie od strony „wygody“ badacza; go-dzono się na owe *Hilfsbegriffe* jako na *malum necessarium*, na ustępstwo względem nauki.

Eidologia³ mogłaby znaleźć do tego zagadnienia i inne ustosunkowanie. Bo właśnie eidologia, jako nauka o istocie czystych tworów⁴, jak się wydaje, na to zagadnienie musi

¹ Dohrn (*Die künstlerische Darstellung als Problem der Aesthetik*, 1907): „So muss auch dem ästhetischen Gegenstand, an welchem der künstlerische jeweils zu orientiren ist, ein individuelles aber überpersönliches Dasein zugesprochen werden. Und im gleichen Masse und im gleichen Sinne ist der künstlerische Gegenstand individuell und überpersönlich. Individuell, denn er ist was er ist, nur vermöge der ihm zugewiesenen Aufgabe, den besonderen Gegenstand bei passender Apperzeption ins Leben zu rufen. Es gibt daher für die spezielle Ästhetik keinen allgemein gültigen Zusammenhang wirkungsfähiger Faktoren, sonder nur einen zu einem bestimmten ästhetischen Gegenstand in Beziehung gesetzten. Überpersönlich: denn dieser Ursachenkomplex soll des Zustandekommen des individuellen, aber unpersönlichen ästhetischen Gegenstandes, der allein Gegenstand der Erkenntnis sein kann, erklären“.

² Z. Łempicki (*ibidem*, s. 10): „Jakież więc jest zadanie poetyki wobec tworów? Jest niem zbadanie wewnętrznej struktury tych tworów, jako takich niezależnie od przypadkowych aktów tworzenia“.

³ Posługuję się terminem zaproponowanym przez C. Stumpfa, *Zur Einteilung der Wissenschaften*, (*Abhandlungen der preussischen Akademie*, 1906—34), por. Z. Łempicki (*op. cit.*, s. 10), który stwierdza, że eidologia ma do czynienia z tworamii artystycznymi.

⁴ Z. Łempicki (*ibidem*, s. 11). „Jeśli fenomenologię określa Husserl (*Ideen* § 75 w *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*,

się natknąć; jej metoda opisowa¹ nie może przejść obojętnie obok zagadnienia istotnych cech dzieła literackiego, nieodłącznych przecież od jego pełnej rzeczywistości; raczej ono nawet zajmie się niemi, niż estetyka². A więc skoro istnieje pewna *prima ratio* w przedmiocie artystycznym, która ma charakter ogólny, bo tkwi w każdym dziele, czyniąc zeń ośrodek promieniowania estetycznego — to nasuwa się wniosek, że również w związku z wszelkimi innymi cechami ogólnymi, powtarzającymi się w różnych dziełach sztuki, pozostaje takie czy inne promieniowanie estetyczne przedmiotu artystycznego, danego przedmiotu artystycznego. A jeśli cechy te promieniują — ergo są. Czyli także pewne zespoły tych cech ogólnych, powtarzające się w pewnych grupach dzieł, a składające razem pojęcie rodzaju — mają w istocie dzieła literackiego swój byt rzeczywisty, swoją wewnętrzną realność. Tkwią *in re* — nie tylko stanowią kategorię poznawczą.

Jak widzimy, pojęcie rodzaju literackiego dalekie od widma normatywności, jest postulatem naukowości i stąd też leży na linii poetyki spekulatywnej, dla której jest przedewszystkiem kategorią poznawczą, i eidologii jako nauki o czystych tworach — dla której musi mieć — jako zbiór cech promieniujących estetycznie — walor realności zamkniętej w istocie indywidualnych dzieł sztuki.

Ale nie tylko na tej linii leży pojęcie rodzaju literackiego; leży ono także na linii poetyki psychologicznej, tej samej, która przeciw niemu prowadzi najzaciętszą kampanję.

Kierunek ten, którego siła tkwiła w metodzie genetycznej³, wyrósł z przeciwstawienia się romantycznej metafizyce piękna⁴; w dziedzinie poetyki przeciwstawiał się swoją metodą empiryczną jej dotychczasowemu charakterowi normatywnemu⁵. Nauka, podchodząc do dzieła sztuki od strony jego psychologicz-

t. I) jako opisową naukę o istocie czystych przeżyć, to eidologię, a więc poetykę, możnaby określić jako naukę o istocie czystych tworów“.

¹ *Ibidem*, s. 13. — O warunkach metody opisowej w eidologii.

² *Ibidem*, s. 9. Z. Łempicki powiada: „Powstaje tu tedy dla estetyki pytanie, jakie są obiektywne, a więc w przedmiocie tkwiące warunki możliwości realizowania przedmiotu estetycznego. Teoria sztuki, a więc w tym wypadku poetyka, tego pytania sobie nie stawia“.

³ Z. Łempicki, *Zasadnicze problemy językoznawstwa*, s. 82.

⁴ Rudolf Lehmann, *Ziele und Schranken der modernen Poetik* (*Ztschrift f. Aesth. u. allg. Kunstwis.* 1907, s. 304).

⁵ J. Hartl (*Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, I—II): „Die ihr unmittelbar vorhergehende normative Poetik hatte ganz einfach die Gattungen und ihre spezifischen Gesetze selbstherrlich aufgestellt, sie war auf diese Weise natürlich zu scharfen Scheidungen gelangt und in starren Schematismus ausgeartet. Dazu trat die psychologische Poetik in wohlberechtigten Gegensatz. Ihre empirische Methode, die sie die Zusammengesetztheit jedes poetischen Gebildes und damit die Seltenheit, ja die Unmöglichkeit der reinen Gattung erkennen liess, führte ihr deutlich vor Augen. Und so bewahrte sie dem Einteilungsproblem gegenüber unwillkürliche Zurückhaltung“.

nej — nie docierała do szeregu zagadnień istotnych dla dzieła sztuki, bo jej metoda — zasadniczo introspekcja — jako metoda psychologii empirycznej nie mogła dotrzeć do dna duszy twórcy. Miała do dyspozycji co najwyżej wypowiedzenie — jakże często literackie! — twórców o sobie; i tak np. proces woli i jego pochodne, stosunek podświadomości do świadomości — pozostały nieuchwytny¹. Ta metoda empiryczna była tak dalece w sprzeczności ze spekulatywną metodą poetyki normatywnej, że uznała dotarcie do jej założeń za niemożliwość. Stąd — jak twierdziła — i rodzaje literackie nie leżały na jej linii. W. Scherer zapewnia, że nie o rodzaje idzie w psychologicznej poetyce. (*Poetik*, s. 159, 189, 431), Roetteken (*Poetik*, Bd. I, 1902) ostrzeża przed podziałami i systematyką, Dilltey wręcz uważa interpretację psychologiczną rodzajów literackich za niemożliwą (*Einbildungskraft des Dichters*, 1887); tylko Müller-Freienfels uznaje jej potrzebę (*Poetik*, 1914).

A więc w sumie kierunek psychologiczny w poetyce gruntuje swoje badania na psychologii: na psychologii twórcy, odbiorcy, na psychologii twórczości i procesu przeżywania estetycznego², i wychodząc z tego założenia, uznaje pojęcie rodzaju literackiego za nieistotne i zbędne³.

Dowodzi, że w rzeczywistości twórczej niema dlań miejsca, bo w tej dziedzinie nic się nie dzieje wogóle, lecz wszystko w szczególności, niema rzeczywistości typowej, istnieje tylko rzeczywistość jednostkowa, indywidualna. Prócz tego owo nieistotne, jakby „z palca wyssane“ pojęcie rodzaju literackiego jest hamujące dla twórczości jako kłębek przepisów, a więc i szkodliwe, choćby dlatego, że twórcom trzecio- i czwartorzędnym przynosi pewne praktyczne korzyści — co wobec sztuki nie jest zasługą.

Nie potrzebujemy podkreślać, że i ten kierunek popełnia znowu błąd logiczny, przypisując pojęciu wartość normatywną. W rzeczywistości wielki twórca, jeśli idzie o jego stosunek do rodzaju literackiego, z pewnością odkrywa po stokroć odkrytą Amerykę, osią swojego dzieła czyniąc to, co stanowi jądro rodzaju literackiego i zarazem — potrzebę własnej duszy. Pocóż ujmować rodzaj literacki zawsze poprzez czynnik normatywny, jak pocóż każde działanie etyczne interpretować jako posłuch prawom i normom, zamiast uznać rację czynu w jakimś: „Bo takie są moje obyczaje“ — czyli, bo taka jest moja potrzeba wewnętrzna.

Na takim stanowisku co do normatywności stoi widocznie Gundolf, gdy rozważa powstanie rodzajów literackich; widzi tu dwie drogi. Jedna właściwa starożytności, w której pojęcie

¹ R. Lehmann, *op. cit.*, s. 340.

² R. Hartl, *op. cit.* I.

³ R. Müller-Freienfels mówi, że przedmiot poezji ma tylko w tej mierze wartość dla poezji, w jakiej ma styczność z człowiekiem (*Poetik*, s. 48).

„wielkiej osobowości“ jako samoistnej wartości było nieznanie. Najwyższy typ człowieka, twórca, był wyrazicielem Bóstwa i jego praw. Stąd greckie *γένος* ma na sobie piętno bożego prawa, ujawnionego przez ludzką duszę.

Od renesansu, który mógł tylko częściowo odrodzić starożytność (bo przecież niwę tysiącletnią przeorał lemiesz chrystjanizmu), pojawia się koncepcja wielkiej osobowości, osobowości narzucającej już nie boską, lecz swoją miarę. Miarę swoją — własną. To też — zdaniem Gundolfa — u wielkich osobowości, jak Dante, Ariosto, niema mowy o podporządkowaniu się normom istniejących rodzajów, lecz jest swobodne, z głębi jaźni płynące kształtowanie własnych treści¹.

Ale w tej koncepcji, tak pięknym argumentem walczącej z normatywnością rodzaju literackiego, jest chyba z innej strony pewne niedopowiedzenie.

Największy nawet genjusz, najmocniejsza osobowość — ma w swojej jaźni punkty ogólnoludzkie; im dając wyraz — może natrafić na te same drogi ukształtowań, które zdobyli już poprzednio inni twórcy, ci, którzy także wypowiadali niemi najgłębsze pokłady ogólnoludzkie swojego „ja“. W tym punkcie, gdzie się wyraża pierwiastek ogólnoludzki poprzez jednostkowość dzieła i indywidualizm psychiki twórcy, w tym punkcie, który przez swój charakter powtarzać się musi, choć oczywiście nie drogą naśladownictwa, leży rzeczywistość psychologiczna rodzaju literackiego w tem, co jest w nim stałym, niezmiennym.

Przyjmijmy jednak ustalony błąd normatywności rodzajów literackich², tak zakorzeniony w powszechnym mniemaniu, że tworzy nową rzeczywistość, z którą badacz musi się liczyć jako z wartością przyjętą przez życie — a życie musi być sądzone właściwymi mu kryterjami. Otóż zatrzymawszy dla pojęcia rodzaju literackiego moment normatywny, zapytajmy w imieniu poetyki psychologicznej, czy jest jej ono zupełnie obce.

Wniknąwszy w tok myślenia poetyki psychologicznej — rozpatrzmy najpierw zagadnienie od strony psychologii twórcy.

Główna trudność polega tutaj, gdzie typ zainteresowań domaga się introspekcji jako metody badania, na tem, że jest ona niemożliwa do zastosowania, a zatem, że nie można dotrzeć do jądra życia duchowego twórcy, do tych dziedzin, które

¹ *Goethe*, s. 17—19.

² Gundolf nie robi takiego ustępstwa. Stojąc na gruncie poetyki psychologicznej odrzuca pojęcie rodzaju skojarzone z elementem normatywnym, zapewniając, że „Wer vom konkreten Mensch ausgeht und die Formen erforschen will, worin sich ein bestimmter Lebensgehalt entfaltet, der kann nichts anfangen mit den vorgezimmerten, von seinen konkreten Fall unabhängigen, allgemeinen Begriffsfächern: denn gerade das worauf es ihm ankommt, das spezifische, neue, noch nicht Dagewesen, den Gehalt eines Lebens kann er nicht erfassen in Schachteln, die zu anderen Zwecken hergestellt sind“. (*Goethe*, s. 16).

stanowią ośrodek jego indywidualności, a zarazem ośrodek odrębnej psychiki artysty wogóle.

Nie pozostaje zatem nic innego jak dotrzeć do życia duchowego twórcy¹ od strony praw życia duchowego człowieka wogóle, od tych praw, które są rzeczywiste dla każdego człowieka, a więc i dla artysty.

Zaznaczymy najpierw, że niechybnie ramy normatywne rodzą literackiego mogą narzucić pęta twórcom mało samodzielnym, chwiejnym, jednym słowem — małym. Zresztą wraz z pętami dają im i orjentację, i wskazówki, i pomoc.

Ale nie o ludzi małych tu idzie. I nawet nie o zagadnienie talentu, lecz o samą istotę życia duchowego, które się przejawia w każdym czynie człowieka, a więc i w literackiej twórczości.

Otóż jest rzeczą znaną i daną w doświadczeniu wewnętrznym tym, którzy żyją pełnym życiem duchowym, że na pełnię życia duchowego człowieka składają się nieodmiennie dwa rytmy: rytm zdobywczości i rytm ofiary².

¹ Oczywiście nie można pogardzić wtórnym materiałem badania jak relacjami twórców, ludzi im bliskich — będzie to jednak nieistotna i niepewna metoda, a więc nie metoda właściwa, ale metoda zastępcza.

² Charakterologia kładzie silny nacisk na warunki i postaci momentu rozwojowego w konsolidowaniu się typu psychicznego człowieka. R. Müller-Freienfels (*Charakter und Erlebnis*, II. u. III Jhrg. Berlin 1926. Bd. II/III, s. 30) powiada: „...da die Persönlichkeit nichts starres, sondern eine sich unter Bewahrung einer gewissen Konstanz wandelnde Grösse ist, so müssen wir, besonders in der Jugend, auch den umbildenden Einfluss des Erlebens studieren, der sich vor allem in der Veränderungen zeigt, die nach diesem Erlebnis gegenüber früherem Erleben festzustellen sind...“ Ale „nicht die Objekte der Erlebnisformen den Charakter, sonder der Charakter formt sich an den Objekten!“ Kształtowanie osobowości wysiłkiem własnym po linii racjonalizowanego planu jest szeregami przemyślanych posunięć od wyzuczenia się po wysiłek zdobywczy. Karl Jaspers (*Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin, 1915, s. 96) podkreśla: „Sieht der Mensch nicht nur seinen augenblicklichen Zustand, sondern sich als Ganzes in Vergangenheit und Zukunft an, so ordnen sich alle momentanen Eingriffe in das eigene Dasein zusammen zu einer Gestaltung der eigenen Persönlichkeit unter irgendwelchen Leitbildern. Mit dem Bewusstsein ihrer Ganzheit als eines zu gestaltenden Wesens, mit der Reflexion auf sich als auf die Gesamtheit alles dessen, was zwischen Geburt und Tod liegt, leben nicht viele Menschen und wohl niemand dauernd. Wenn aber diese Reflexion besteht, so führt die Gestaltung des eigenen Wesens mit den Mitteln der Bejahung und Vereinigung der Förderung und Hemmung, des Geniessens und der Askese zu einer Reihe von Persönlichkeitstypen, die nun zu betrachten sind“. A dalej: „Die Selbstgestaltung ist jeweils eine Wirkung in der konkreten Gegenwart und hat zur materialen Voraussetzung die äussere Situation und das, was bis dahin die Persönlichkeit ist und geworden ist. Die Selbstgestaltung ist nicht ein Wollen, das sagt: Nun will ich dieser Menschentypus sein, sondern sie ist der Prozess, der sich des Wollens an unendlich vielen einzelnen Punkten, an denen er eingreifen kann, bedient, mit der Einstellung auf ein Ganzes hin. Die Bestimmung der einzelnen Willensakte, durch die ich mir versage und erlaube, eine Aufgabe erfülle oder ablehne, eine Handlungsmöglichkeit ergreife oder daran vorbehe, lebensentscheidende Entschlüsse positiv oder negativ fasse, geschieht in dem

Rytm zdobywczosci — to moment, którym człowiek sięga przed siebie i ponad siebie, ponad ustalone w sobie czy przejęte tradycją kształty, by stworzyć walory nowe, dotąd sobie obce. Ten poryw ku nowemu, skojarzony najczęściej z niechęcią ku ustalonym i zużytym wartościom, płynie w duszy człowieka nurtem indywidualizmu, który znajduje swój wyraz w tej najszlachetniejszej formie — w dążności do coraz innych i coraz doskonalszych wcieleń i przejawień.

Epoki nabrzmiałe kultem indywidualizmu wypowiadają się tym zwycięskim zdobywczym rytmem swoich czołowych jednostek, w którym jest tyleż zapału dla nowych wyżyn, co buntu przeciw zacieśnieniom starych form.

Natura jednak człowieka, któraby się wypowiadała tym jednym rytmem byłaby jednostronna. Brakłoby jej mocnej, skonsolidowanej podstawy wyjściowej ku nowym momentom zdobywczym, brakłoby skrępowania, wypełnienia wewnętrzną, skupioną treścią, którą dać może jedynie opanowanie siebie, określenie linii w swoje wnętrze zwróconej woli — granic zdecydowanych, jasnych własnego „ja“.

To opanowanie siebie osiąga się jedynie ofiarą, rezygnacją, ściosywaniem siebie do linii zgóry sobie wyznaczonych¹. Na tle tak pojętej ofiary z własnego instynktu, z własnej ekspansywności może się dopiero rozwijać głęboka, skupiona osobowość.

Życie duchowe, oparte na obu rytmach pozornie z sobą sprzecznych, w rzeczywistości się uzupełniających, jak uzupełniają się w III cz. *Dziadów* w pełny obraz falawoń życia duchowego postać Konrada i ks. Piotra, może dopiero mieć charakter pełni i dopiero jest istotne, bo leży na linii najwyższych ludzkich możliwości duchowych.

Prawdziwa wielkość człowieka toczy się po linii typowości przeżyć² w ich najszlachetniejszej formie. W życiu wewnętrznym zatem wielkich ludzi trzeba przedewszystkiem poszukiwać tego, co jest istotne dla pełni życia duchowego. Ponieważ dla artysty-twórcy jego sztuka jest wyrazem pełnego życia duchowego, jest niem samym³, więc też prawa życia duchowego są zarazem prawami sztuki. Niema granicy między życiem a twórczością. Życie jest twórczością, twórczość życiem.

Prozesse der Selbstgestaltung von Leitbildern, von typischen Anschauungen eines idealen Selbst her“. Ta prawda rozwoju duchowego człowieka stoi u wrót wszelkich rozważań wychowawczych (por. np. G. Kerschensteiner, *Charakterbegriff und Charaktererziehung*. Berlin, 1912, s. 172, 173).

¹ Wiąże się to z zagadnieniem racjonalizacji przyświecającej kształtowaniu osobowości, z zagadnieniem centralnym dla charakterologii.

² Na tem stanowisku stoi Ermattinger, gdy np. omawia stosunek formy typowej do indywidualnej (*Das dichterische Kunstwerk*, s. 310).

³ Gr. Gundolf (*Goethe*. Berlin, 1916, *Einleitung* 1—9) powiada, że nie można mówić naukowo o życiu poza sztuką i o sztuce poza życiem i im większy twórca, tem bardziej życie jego i sztuka są jednym. Nietylko istnieje „Zusammenheit zwischen Leben und Dichten“, ale „Einheit der beiden“ (s. 15).

Przyjąwszy za poetykę psychologiczną normatywny charakter rodzajów literackich, a więc widząc za nią więzy niesionych przez nie przepisów i godząc się z nią, że artysta odczuwa ich charakter zacieśniający, nie widzimy w nich jeszcze niczego, co mogłoby „zaszkodzić“ czy przeczyć prawom życia duchowego czyli także linjom twórczości artysty.

Jeśli w nich odczuje niepotrzebne sobie zacieśnienie, jeśli przewyżczenie ich uzna za wartościowy krok zdobywczy, to postąpi z niemi jak z każdym skrępowaniem, jak z każdą przestarzałą, niepotrzebną tradycją — odrzuci je. To jego prawo, to prawo rytmu zdobywczego jego duchowego życia.

Niemniej — może rytmem ofiary im się poddać. W tem nagięciu zwycięskich treści duchowych do „wiewiór“ rodzaju literackiego wypowiadać się może chęć szarmonizowania własnego indywidualizmu z rzeczywistością pozasobistą, potrzeba pokory wobec istotnych zjawisk i praw rzeczywistości, wreszcie chęć pokonania w sobie sił odśrodkowych, chwycenia siebie „w garść“; nawet łamanie się z formą, narzuconą sobie zgóry przez samego siebie, jest sposobem poskromienia siebie, w czem zresztą człowiek choćby nawet i najdalej stojący od świadomych wysiłków duchowych uznaje przynajmniej użyteczną gimnastykę dla giętkości swego wyrazu.

Ze temu poddaniu się pod rygor ustalonych form rodzajowych towarzyszy poczucie ofiary, poczucie ważności i znaczenia tego momentu dla całokształtu życia duchowego, widzimy np. u Słowackiego, kiedy zapewnia, że *Króla Ducha* ubrał „Panu swemu przez pokorę“ w szatę tradycyjnych oktaw.

Głęboki nurt życia duchowego, którego wyrazem jest twórczość Mickiewicza, wypowiada się wprost z niebywałą precyzją w tym podwójnym rytmie zdobywczosci i ofiary właśnie w dziedzinie kształtów rodzajowych jego utworów. Kolejno raz rozsadza tradycyjne rodzaje literackie, tworząc rodzajowo walory nowe, raz najkompletniej poddaje się rygorom rodzajów tradycyjnych. Po *Dziadach* wileńsko-kowieńskich¹ — *Sonety* miłosne, po *Konradzie Wallenrodzie* — *Sonety krymskie*, po *Dziadach III cz.* — *Pan Tadeusz*.

Wynika więc z tego, cośmy powiedzieli, że wypowiedzenie się artysty w takim czy innym rodzaju literackim — to nie coś stworzonego sztucznie, lecz coś wniesionego przez życie, coś wyrastającego z pnia życia duchowego twórcy, coś, co konsekwentnie wynikłe z istoty życia duchowego da się od wypadku do wypadku uzasadnić² taką czy inną konstrukcją

¹ Ich nowość jako rodzaju literackiego omawia obszernie J. Kleiner w swej monografii o Mickiewiczu (*Mickiewicz*, I, 1934, s. 333).

² Ermattinger idzie dalej, bo prawami życia duchowego uzasadnia nawet brak oryginalności, naśladownictwo etc. pomniejszych twórców. „Man darf nicht vergessen, auch künstlerische Formen sind nicht etwas künstlich Geschaffenes, sondern etwas lebendig Gewordenes. Der Dichter erkennt das an,

duchową twórcy¹. A zatem poetyka psychologiczna może zbliżyć się do rodzajów literackich jako do żywych, istotnych przejawów życia duchowego twórców, zyskując w rozpatrzeniu ich roli i znaczenia w danej twórczości jeszcze jeden atut do zrozumienia praw życia duchowego, a więc i praw twórczości danego artysty.

Kierunek psychologiczny, który podchodzi do dzieła sztuki od strony badania reakcji estetycznej odbiorcy — estetyzm — również nie chce uznać racji bytu rodzaju literackiego. Twierdzi on, że w najlepszym razie nie obchodzi on wrażliwości estetycznej odbiorcy, w najgorszym szkodzi przeżyciu estetycznemu.

Ujęcie tej sprawy jest jednostronne; odruchem zadowolenia reaguje psychika ludzka — wbrew romantykom — nietylko na element nowości. Pierwiastki znane, pierwiastki przeżyte uprzednio a znów napotkane w tworze artystycznym, a więc także ośrodki treściowe rodzajów literackich, które wszak odbijają się w szeregu dzieł, bynajmniej nie stają w poprzek pożądaniu nowości, ani nie tamują doznań estetycznych. Wiemy przecież, jakie zadowolenie wywołuje u nas rytm, symetria, refren jako powtórzenie pewnych wartości znanych. Rodzaj literacki jako skonsolidowanie cech treściowych, formalnych, stylowych w pewną całość daje w przeżyciu estetycznym świetne oparcie dla potrzeby psychicznej, jaką jest spotkanie się z pierwiastkami znanymi, przeżytemi, potwierdzającymi swoją istnością dotychczasowe nasze wewnętrzne doświadczenie. Ponadto właśnie zespolenie owych pierwiastków ustalonych, powtarzanych z nowymi, stwarza ową tak zachwalaną przez klasyczną

wenn er sein Werk mit althergebrachten Bezeichnungen wie Roman, Drame, Novelle u. s. w. benennt. Damit wäre also die äussere Form ein von der Überlieferung, d. h. früheren Dichtern angefertigtes und geeichtes Gefäss, in das der Dichter die Konvention ehrend, einfach den innerlich geformten Stoff als Inhalt hineinzugiessen hätte?...

Es gilt also den Begriff des Stils als Konvention und Überlieferung richtig zu erfassen und sich vor mechanischer Starrheit zu hüten. Auch hier ist das Verhältnis des individuellen Formwillens des Dichters zu der Formkonvention des Publikums nur mit dem Wort organisch zu bezeichnen und als Analogie zum Naturwerden zu begreifen...“ (Das dichterische Kunstwerk, s. 399 — 11).

¹ Ermattinger (*op. cit.*, s. 65—90), rozważa, jak dalece na linii indywidualnych przeżyć i indywidualnego światopoglądu leży epika, liryka, dramat. Dalej pisze (tamże, s. 306): „Die bisherige Erörterung hat gezeigt, dass die hergebrachte Scheidung der Gesamtheit dichterischer Schöpfungen in Lyrik, Epik und Drama nicht etwas Willkürliches, Scholastisch-Konventionelles und Künstliches ist, wie vielfach behauptet wird, sondern aus der natürlichen Verschiedenheit der schaffenden Persönlichkeiten, ihrer Veranlegung, ihres Erlebens, der Möglichkeit der Stoffe hervorwächst und sich auch in der inneren Form kundgibt. Gewiss wird man in der Masse dichterischer Hervorbringungen nur wenige finden, in denen sich lyrische, epische oder dramatische Art sozusagen in Reifkulturen darstellt.... Die Erfahrung aber stösst die Dreiteilung nicht um, die wir als Erkenntnis der drei wesentlichen Richtungen künstlerischen Ausdrucks des Erlebnisses durch die Sprache bezeichnen dürfen — als eine Gesetzmässigkeit im dichterischen Schaffen“.

teorię sztuki jedność różności, która wygrywa w psychice odbiorcy bogatą grę żywych a różnorodnych uczuć, znakomicie konsolidujących przeżycie estetyczne.

Ta warstwica elementów dawniej przez odbiorcę przeżytych, które składają się na pojęcie rodzaju literackiego — odgrywa specjalnie dużą rolę w przeżyciu estetycznym człowieka o większej kulturze artystycznej — i to rolę dodatnią, o ile, oczywiście, w danym dziele jest zachowana właściwa proporcja pierwiastków tradycją ustalonych i nowych, albo nowych choćby przez pewne nowe ich zespolenie. A zatem, jak widzimy, i dla estetyki jako nauki o przeżyciach estetycznych rodzaj literacki nie jest czemś obcym, lecz leży na linii jej badań.

Wywody nasze starały się udowodnić, że dla żadnego kierunku badawczego w teorii literatury pojęcie rodzaju literackiego nie jest obce, zbędne i nieistotne i że na żadnym szlaku myślenia o sztuce i troski o jej prawdziwe walory nie jest czemś tamującym. Rozważania co do istoty rodzaju literackiego, jego treści, granic, zakresu, jego żywotności wogóle, będą przedmiotem osobnego studjum, związanego ściśle z rozprawą niniejszą.

Łódź

Stefanja Skwarczyńska
