

# Henryk Markiewicz

---

## Przemiany ergografii w polskich badaniach literackich do roku 1939

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/4, 139-164

---

1980

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HENRYK MARKIEWICZ

## PRZEMIANY ERGOGRAFII W POLSKICH BADANIACH LITERACKICH DO ROKU 1939

Neologizm użyty w tytule wymaga nie tyle wyjaśnienia, co usprawiedliwienia. Łatwo oczywiście domyślić się, że terminem „ergografia” oznaczamy dziedzinę nauki o literaturze zajmującą się charakterystyką opisowo-oceniającą dzieła literackiego. Wprowadzamy zaś ten termin dlatego, że różne jego historyczne odpowiedniki bądź to posiadają chronologicznie ograniczony zasięg występowania, bądź to zmieniały swój zakres znaczeniowy. Najwcześniej się pojawił i najdłużej przetrwał dziś archaicznie już brzmiący wyraz „rozbiór”. Spotykamy go w pismach Euzebiusza Słowackiego, zmarłego w r. 1814, a jeszcze w r. 1923 Eugeniusz Kucharski upominał się *O metodę estetycznego rozbioru dzieł literackich*. Juliusz Kleiner w podtytule rozprawy *Z zagadnień metodologii literackiej* z r. 1914 użył wyrażenia *Analiza dzieła* — i ten termin górował chyba w świadomości naukowej okresu międzywojennego; proponowana przez Romana Ingardena w r. 1935 „charakterologia dzieła literackiego” nie przyjęła się. W roku 1962 Stefan Sawicki zatytułował swój artykuł: *Uwagi o analizie dzieła literackiego*, wskazywał jednak, że wyraz ten jest nieadekwatny wobec określonych nim zadań badawczych. Kucharski w r. 1923 posłużył się dla nazwania uzasadnionego opisu dzieła (w przeciwieństwie do krytyki impresjonistycznej) — wyrazem „interpretacja”, ale termin ten rozpowszechnił się dopiero po wojnie, pod wpływem Staigera i anglosaskich neokrytyków. Rozprawa Janusza Sławińskiego z r. 1974 wprowadziła już w tytule wyraźne rozróżnienie: *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*.

Nomenklaturę komplikują dalej — bardzo zresztą chwiejne — rozróżnienia genologiczne, zależne przeważnie od rozmiarów i szczegółowości wywodów: „uwagi” (w początkach XIX w.) — „szkie” — „rozprawa” — „studium” — „monografia”... Otóż aby wszystkie te formy wypowiedzi o konkretnym utworze literackim objąć nazwą wobec nich nadrzędną i neutralną w stosunku do wcześniejszej nomenklatury, wprowadzono tu termin „ergografia”. Ze względu na zakres tematyczny w obrębie jej można by rozróżnić ergografię indywidualną (dotyczącą

jednego utworu literackiego) i kompleksową (dotyczącą jakiegoś zespołu utworów literackich) oraz integralną (w założeniach swych — wszechstronną) i przekrojową (ograniczoną do jednego lub kilku poziomów lub aspektów badanego materiału).

Swoisty to paradoks, że spośród różnych dziedzin badań literackich właśnie ergografia rozwinęła się najpóźniej i z największymi trudnościami. Oczywiście, rozproszone spostrzeżenia pojawiały się w traktatach i wykładach poezji i wymowy, a zwięzłe charakterystyki utworów — w tych różnych formach, w których kształtowała się zarówno historia literatury, jak i monografia pisarza. Konstatacje jednego i drugiego rodzaju towarzyszyły też komentowanej lekturze tekstów pisarzy klasycznych i polskich w nauczaniu szkolnym i akademickim<sup>1</sup>.

W odniesieniu do literatury polskiej samoistne charakterystyki utworów występowały od połowy w. XVIII, przede wszystkim w prasowych recenzjach literackich i teatralnych. W początkach w. XIX osiągnęły one formę wcale obszernych i wszechstronnych rozprawek: informowano w nich o treści dzieła, oceniano jednolitość kompozycji, sprawność budowania interesującej fabuły, prawdopodobieństwo charakterów i sytuacji, dobitność i pomysłowość stylistyczną, walory ideowo-wychowawcze, przytaczano ustępy szczególnie udatne lub wadliwe. Przykładem może być tu dział krytyczny „Pamiętnika Warszawskiego” czy „Dziennika Wileńskiego” lub wypowiedzi Towarzystwa Iksów w dodatku do „Gazety Korespondenta Warszawskiego”.

Recenzje literackie i teatralne nie wchodzą w zakres tego szkicu, i tak z konieczności nadto zwięzłego, trzeba było jednak o nich wspomnieć, bo wyprzedziły one prace ergograficzne o nachyleniu naukowym i stały się dla nich wzorem. Dodać zarazem należy, że w świadomości ówczesnej, aż do czasów pozytywizmu, różnice między tymi dwiema odmianami wypowiedzi o dziele literackim nie rysowały się wyraźnie; obie najczęściej zaliczano do krytyki, historię literatury traktując jako naukę tylko syntetyzującą. W rezultacie utwory przeszłości, uważane za domenę poznania naukowego, ujmowano podobnie jak bieżącą twórczość literacką, zwłaszcza jeśli była to przeszłość nieodległa.

Taki charakter posiadają wspomniane już *Rozbiory pisarzy* Euzebiusza Słowackiego, krótkie i pobieżne, być może zresztą traktowane przez autora tylko jako notatki do wykładu. Znacznie bardziej szczegółowe i dopracowane są „rozbiory” w wykładach literatury porównawczej Ludwika Osińskiego z okresu 1818—1830 (ogłoszonych dopiero po-

---

<sup>1</sup> Zanotujmy, że już w r. 1561 Benedykt Herbest opublikował przy eklo-dze Grzegorza z Sambora ku czci Pawła Tarły *Explicatio eclogae cum allegoria et poetica observatione*. Przejawy i formy ergografii na terenie polskiej łacynistyki wymagałyby osobnych badań.

śmiertnie, w 1862 roku). W ramach powszechnie przyjętego układu gatunkowego skoncentrował się on na nielicznych arcydziełach i poprzez ich analizę wprowadzał słuchaczy w klasycystyczne zasady twórczości i wartościowania. Wśród omawianych autorów poza klasykami antycznymi i francuskimi znaleźli się także Szekspir, Calderon, Milton, Schiller, z polskich pisarzy — Krasicki. W analizach tych Osiński uwzględniał przede wszystkim konstrukcję fabularną, stopniowanie efektów, prawdopodobieństwo psychologiczne i sytuacyjne, konsekwencję w budowie charakterów i zalety stylu, choć tym ostatnim mniej mógł poświęcić uwagi, gdyż w wykładach posługiwał się tłumaczeniami polskimi.

Powiedziano o *Atalii* Rasyna — pisał np. — że gdyby zaginęły przepisy sztuki, znaleźlibyśmy je na nowo wszystkie w tym dziele. Bez zaprzeczenia, najgłówniejsze zalety tragedii jaśnieją tu razem zebrane. Rzecz wielka i zajmująca, a zarazem prosta i jasna, postęp w akcji równie bezpieczny, jak śmiały; charaktery wydatne i uderzające; głęboka znajomość serca ludzkiego, ciągła okazałość widowiska, osnowa tak trafnie prowadzona aż do chwili rozwiązania, że bez przerwy czucie nasze przywiązuje do siebie, potem nieporównane wdzięki stylu, w których dostrzec nie można ani zaniedbania, ani pracy autora: wszystko to mieści *Atalię* na czele dramatycznej literatury<sup>2</sup>.

Charakter wyraźnie odbiegający od krytyki literackiej w stronę badań historyczno-filologicznych miały *Uwagi nad „Monachomachią” Krasickiego* („Dziennik Wileński” 1818) Leona Borowskiego. We wstępie starał się autor określić datę powstania poematu, wymieniał jego wzory literackie, przypominał historię „wiersza bohatersko-śmiesznego”, streszczał całość utworu. Dalej następował komentarz do każdej z oktaw pieśni I; objaśniał on realia, ustalał źródła, wskazywał piękności bądź usterki artystyczne poszczególnych fragmentów czy zwrotów, kończąc się wnioskiem:

więcej w nim [tj. w poemacie] uderzają piękności szczegółowe, to jest dowcip i wesołość w pojedynczych obrazach, w osobnych wymysłach i strofach, niżeli trudna sztuka w porządnym złożeniu całości<sup>3</sup>.

Borowski poprzestał na komentarzu do pieśni I, być może traktując ją jako egzemplifikację całego utworu. Jedynym kontynuatorem jego metody był Adam Mickiewicz jako autor *Objaśnień do „Sofiówki” Trembeckiego* (1822).

Okres romantyzmu nie sprzyjał pracom ergograficznym; pobieżne uwagi tego rodzaju znajdujemy w szkicach o poszczególnych pisarzach bądź też w syntezach historycznoliterackich. Późnym i odosobnionym wyjątkiem jest krótki zresztą artykuł Karola Mecherzyńskiego *Rozbiór dramatu „Odprawa posłów greckich” Jana Kochanowskiego* („Biblioteka

<sup>2</sup> L. Osiński, *Poezja dramatyczna*. W: *Dzieła*. T. 2. Warszawa 1861, s. 437.

<sup>3</sup> L. Borowski, *Uwagi nad poezją i wymową i inne pisma krytycznoliterackie*. Wybrał i opracował S. Buśka-Wroński. Warszawa 1972, s. 200.

Warszawska" 1849), omawiający fabułę, postacie, „sztukę dialogowania” i występujące w tekście „wyobrażenia krajowe”. Autor analizuje także budowę wiersza (przyjmując jego iloczynowy charakter) i jego stosowność wobec stanu uczuć postaci. U schyłku okresu pojawiła się rzecz Wojciecha Cybulskiego: „*Dziady*” Mickiewicza. *Krytyczny rozbiór zasadniczej idei poematu* (1864). Inspirowany najwyraźniej przez myśl Heglowską, Cybulski zadania swe charakteryzował następująco:

Jaka jest zasadnicza idea znanego nam w trzech częściach poematu? Czy poemat stanowi artystowską całość, czy nie? Czy był tworzony według pewnego planu, według pewnej, od razu i z góry powziętej idei? Czy też jest owocem różnych czasowych wrażeń, wpływów, poglądów? Jakim sposobem nareszcie, chociażby druga połowa ostatniego pytania okazała się uzasadnioną, dadzą się pojedyncze części poematu ująć i spoić w jedną całość? <sup>4</sup>

Autor wywodził, że ideą *Dziadów* jest „uczucie miłości przenikające wszystkie warstwy i stosunki świata społecznego” — a wszędzie porrzywdzone i pogwałcone, lecz zmierzające ostatecznie do zwycięstwa i triumfu nad panowaniem przemocy — i w konsekwencji na następne pytania (z wyjątkiem trzeciego) odpowiadał twierdząco.

W drugiej połowie XIX w. nastąpił — jak wiadomo — zwrot od pośpiesznych syntez i pobieżnych charakterystyk ku opracowaniom bardziej szczegółowym. Przeważnie występowały one jednak jako ujęcia stematyzowane personalnie, w których twórczość pisarza stanowiła tylko jeden ze składników, niekiedy usunięty na plan dalszy wobec biografii. W blisko 1000-stronicowej książce Piotra Chmielowskiego o Mickiewiczu, nawet w jej wydaniu 2, z r. 1898 — *Dziady* kowieńsko-wileńskie zajmują stronic 18, *Sonety krymskie* — 6, *Konrad Wallenrod* — 11. Na ogół jednak starano się o równowagę między omówieniem „życia” i „dzieł”. Wzorem takiej konstrukcji monograficznej stała się książka Antoniego Małeckiego: *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki* (1866—1867). Twórczość poety potraktowana tu została jednak nierównomiernie. Szczegółowe rozbiory krytyczne poświęcił Małeki przede wszystkim dramatom; rozważał ich źródła literackie, zgodność z istotą gatunkową, spistość kompozycyjną i prawdopodobieństwo rozwoju zdarzeń, charakter postaci, sens ideowy całości, „filozofemat ogólny” — jak się wyraził w rozbiórce *Balladyny*. Sporo uwagi poświęcił również *Anhellemu* i *Królowi-Duchowi*, ze względu na potrzebę zinterpretowania ich symboliki. W ocenie wartości artystycznej silny tu był podkład normatywny wywodzący się z estetyki klasycystycznej (Małeki powoływał się we wstępie na *Hamburską dramaturgię* Lessinga); autor starał się szczegółowo wykazać „zalety i przywary” omawianych utworów, zarzuty jednak łatwiej było konkretnie umotywić niż pochwały. Toteż o *Ojcu zadżumionych* napisał:

<sup>4</sup> W. Cybulski, „*Dziady*” Mickiewicza. *Krytyczny rozbiór zasadniczej idei poematu*. Poznań 1864, s. 11.

Trudne jest zadanie krytyki wobec rzeczy mającej pod każdym względem prawo nazywać się arcydziełem w swoim rodzaju. O pochwały trywialne i wykazywanie zalet, dla każdego widocznych, w razach takich chodzić nie może. Do zarzutów nie ma żadnego pola. Nie pozostaje tedy i przed *Ojcem zadżumionych*, jak tylko schylić czoła i odkładając pióro na bok powiedzieć, że ani między Słowackiego tworam, ani w całej naszej literaturze nie ma rzeczy, która by wykończeniem, zwięzłością, siłą, prawdą, wreszcie mistrzostwem niezrównanym w urozmaiceniu szczegółów przewyższała ten strasznej grozy poemat<sup>5</sup>.

Obok rozbiorów zawartych w monografiach pisarzy upowszechniły się w drugiej połowie XIX w. prace samoistne poświęcone poszczególnym utworom. Występowały one w dwóch odmianach, które można by nazwać eseistyczną i filologiczną. Pierwsza, dotycząca przeważnie literatury nowszej, zbliżona była zakresem i techniką do postępowania krytyki literackiej. Za najwybitniejszego jej reprezentanta uchodził Stanisław Tarnowski. W swych odczytach i rozprawach (o komediach Fredry, dramatach Słowackiego, *Panu Tadeuszu*, powieściach Rzewuskiego) nie przestrzegał ścisłych schematów, najczęściej jednak konstruował je wokół parafrazy-streszczenia utworu, połączonej z charakterystyką postaci. Nie bez autoironii, z poczuciem zakłopotania wyznawał:

Nie wiemy, skąd się wzięła ta tradycyjna metoda, której się trzymamy w naszych recenzjach, rozprawach, a nawet poważnych studiach, ale tak jest najczęściej, że kiedy nam przyjdzie poemat jako osądzić, staramy się wskazać jego pochodzenie, związek ze światem i życiem autora, mówimy potem o układzie, a czasem przytaczamy treść, po czym spieszymy do chwaleń lub wyśmiewania miejsc, które nam się najbardziej spodobały; osobną rubrykę stanowią tzw. charaktery, czyli psychologiczny i estetyczny opis postaci<sup>6</sup>.

Czytelnik uważny i wrażliwy w granicach swych klasyfikujących upodobań, a zarazem doskonały narrator — Tarnowski celował przede wszystkim w rekonstrukcji skomplikowanych czy dwoistych postaw i sytuacji psychologicznych; umiał również — poprzez streszczenie inkrustowane uwagami oceniającymi — zasugerować czytelnikowi tonację uczuciową i estetyczną omawianego utworu. Pod tym względem mógł z nim rywalizować chyba tylko Konstanty Marian Górski jako autor *Studiów nad bajkami Krasickiego* („Przegląd Polski” 1887), gdzie subtelnie analizował m. in. ich kompozycję w kategoriach jednoaktowej komedii.

Odmiana druga — rozbiór filologiczny, obejmowała wszystkie wymienione poprzednio aspekty dzieła literackiego, najczęściej traktując je nie mniej impresyjnie, a pobieżniej i z mniejszą zręcznością stylistyczną.

*Lilla Weneda* ujmuje, podbija, zachwyca i rozbraja. Jest w niej wielki urok, nie tak w szczegółach, jak raczej w przepychu całości, jest jakby czarodziejstwo poezji, która u Słowackiego zwykle zrywająca się w górę, tutaj przecież zakłęta jest w ściśle opisane granice i kształty.

<sup>5</sup> A. Małeck, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*. T. 2. Lwów 1867, s. 77.

<sup>6</sup> S. Tarnowski, rec.: H. Biegeleisen, „*Pan Tadeusz*” Adama Mickiewicza. „Przegląd Polski” t. 178 (1885), s. 168.

— pisał Władysław Nehring<sup>7</sup>. Przedmiotem szczególnego zainteresowania stawały się jednak w tych pracach okoliczności powstania utworu, jego uwarunkowania biograficzne i zależności literackie, recepcja wśród współczesnych i potomnych, a także — jeśli temat ku temu skłaniał — stosunek do rzeczywistości historycznej. Nazwisko Nehringa wymienione tu zostało nieprzypadkowo: jego *Studia literackie* w r. 1884 były pierwszą i odosobnioną w polskim piśmiennictwie książką skomponowaną z rozpraw wyłącznie ergograficznych — sięgających od *Bogurodzicy* do *Irydiona*.

Jak już wspomniano, rozbiory tego rodzaju, w drugiej połowie wieku coraz liczniejsze, miały w intencjach autorów na ogół ambicje wszechstronności. Wcześniej wyodrębniły się jednak prace badające zależności utworów literatury polskiej od wzorów obcych; zapoczątkował je Józef Przyborowski rozdziałem „*Fraszki*” Kochanowskiego pod względem oryginalności w książce *Wiadomość o życiu i pismach Jana Kochanowskiego* (1857).

Prace Nehringa, które tu przykładowo wymieniliśmy, były zwięzłe: rzecz o *Panu Tadeuszu* liczy około 50 stron; podobne rozmiary miały i inne owoczesne rozbiory literackie. Tym większe wrażenie wywrzeć musiała pokaźna, 450-stronicowa książka Henryka Biegeleisena: „*Pan Tadeusz*” Adama Mickiewicza. *Studium estetyczno-literackie* (1884) — pierwsza polska monografia dzieła literackiego w pełnym tego słowa znaczeniu. Przesunąwszy informacje genetyczne do obszernego wstępu *Mickiewicz w okresie powstania „Pana Tadeusza”*, autor w kolejnych rozdziałach omówił obraz życia szlacheckiego, plan i kompozycję, przedmiotowość i podmiotowość poematu, malowniczość, epizody, dialog, technikę homerowską, wreszcie styl dzieła. Nietrudno dostrzec, że przy takim rozkładzie materiału tematyka poszczególnych rozdziałów krzyżuje się (np. przedmiotowość i malowniczość, dialog i styl). Warto też zaznaczyć, że wbrew panującemu wówczas zwyczajowi brak tu osobnego rozdziału poświęconego postaciom. Najwięcej miejsca, bo blisko trzecią część książki, zajęła rozprawa o „malowniczości” poematu (temat ten w węższym zakresie, ale z nierównie większym powodzeniem podjął też ówczesnie Stanisław Witkiewicz w szkicu *Mickiewicz jako kolorysta*, „*Wędrowiec*” 1885). Biegeleisen świadom był trudności i ryzyka związanego z zadaniem, którego się podjął:

Łudzę się czasem nadzieją, że potrafię tak niedołązną, techniczną analizą udzielić czytelnikowi iskierki boskiego ognia poezji. Wiem, że taką wiwisekcją poetycką niewiele się zyska [...], i czuję całą odpowiedzialność i niewdzięczność analizy poetyckiej ograniczającej się do reprodukcji żywego organizmu poezji<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> W. Nehring, „*Balladyna*” i „*Lilla Weneda*” *Stowackiego*. W: *Studia literackie*. Poznań 1884, s. 345.

<sup>8</sup> H. Biegeleisen, „*Pan Tadeusz*” Adama Mickiewicza. *Studium estetyczno-literackie*. Warszawa 1884, s. 117—118.

Biegeleisen trafnie dostrzegał romantyczne cechy obrazowania Mickiewicza — różnorodność, migotliwość, ruchliwość; często jednak poprzestawał na prozaicznej parafrazie fragmentów poematu lub inwentaryzacji jednotematycznych cytatów, przeplatanej wyrazami zachwytu. Gdy próbował go uzasadnić — ujawniał zarazem naiwność i pedanterię oraz słabą wrażliwość sensualną. W ocenach popadał przy tym w sprzeczności, wynikające z różnych systemów wartości artystycznych, między którymi się wahał (epos homerowski, romantyzm i realizm). Rozdział o stylu, po chaotycznych uwagach ogólnych o „charakterystyczności”, tj. różnorodności dostosowanej do tematu, wymienia udatne epitety, przenośnie, anafory i gradacje, a najwięcej uwagi poświęca klasyfikacji porównań (ilość, sfera tematyczna, tonacja stylistyczna, budowa składniowa). Wersyfikacją interesuje się autor tylko sporadycznie, w rozdziale o „malowniczości” — tam, gdzie dostrzega onomatopieję czy funkcję ekspresyjną rytmiki akcentowej<sup>9</sup>.

Z tym wszystkim książka Biegeleisena, która spotkała się zresztą z bardzo różnymi ocenami (z uznaniem odnieśli się do niej Tarnowski i Chmielowski, zaatakowali ją natomiast Bem i Sygietyński) — stanowiła w polskiej ergografii duże wydarzenie, tak ze względu na rozszerzenie obszaru zadań opisowych, jak i na szczegółowość ich potraktowania. Nierychło jednak znalazła kontynuatorów, którzy by po tej drodze posunęli się naprzód.

Jak widać z powyższego, przedmiotem uwagi były przeważnie utwory epickie i dramatyczne. Obok ich rozbiorów całościowych zaczęły pojawiać się z czasem prace szczegółowe, dotyczące zwłaszcza idei, postaci i innych fragmentów świata przedstawionego (np. Józefa Treliaka: *Idea „Wallenroda”*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1887; *Obrazy nieba i ziemi w „Panu Tadeuszu”*, „Kraj” 1898). Znacznie więcej trudności sprawiała analiza tekstów lirycznych. Felicjan Faleński zapowiadał wprawdzie w rozprawie „*Treny Jana Kochanowskiego*” („Biblioteka Warszawska” 1866), że zajmie się nimi również jako „dziełem sztuki”, poza jednak streszczeniem, nazwaniem jakości estetycznych i uwagami o kompozycji umiał wskazać tylko poszczególne udatne wyrażenia, zwracając uwagę na znamionujący je „dowcip”, rozumiany tu jako kunszt wieloznaczności. W 20 lat później Tarnowski otwarcie wyznawał w monografii o Kochanowskim:

Kiedy w ten sposób wykryte jest następstwo *Trenów*, ich stosunek do autorów starożytnych i wreszcie ich ważność jako świadectwa wyobrażeń Kochanowskiego i ich przemiany, to niewiele już zostaje o nich do powiedzenia dla literackiej, estetycznej krytyki. Najprzód: poezje czysto liryczne wymykają się spod jej sądu. Czy w nich uczucie jest lub nie, o tym sądzi uczucie, a dla-

<sup>9</sup> Zob. W. Barbasz, *Metoda naukowa w pracach literackich Biegeleisena*. W zbiorze: *Henryk Biegeleisen*. Lwów 1936, s. 30—36.



czego jest i w czym polega, tego żadna estetyczna analiza w żadnej krytycznej retorce pokazać nie potrafi<sup>10</sup>.

Jest to niemal *locus communis* ówczesnych „rozbiorów”, a towarzyszy mu inny, przeciwstawny, głoszący, że kształt stylistyczny utworu nie wymaga analizy, bo jest dla czytelnika oczywisty.

Niepodobna również zaznaczać pojedynczych piękności dykcji i wiersza; są one zresztą tak wydatne, że czytelnik odnajdzie je z łatwością.

— pisał Chmielowski o *Sonetach krymskich*<sup>11</sup>.

Próby usunięcia tych zaniedbań, wynikających w znacznym stopniu z bezradności czy lekceważenia strony stylistyczno-wersyfikacyjnej utworu były odosobnione. Tak więc Bolesław Prus, narzekając, że „na nasze nieszczęście zaufana w siły krytyka ciągle puszcza się na największe dzieła poety, nie zbadawszy dokładnie i wszechstronnie jego utworów drobnych”<sup>12</sup>. — starał się tego dokonać w stosunku do *Farysa* („Kraj” 1885; nr 46). Nowością była tu statystyka słownictwa, wykazująca w nim przewagę „wyrazów znaczących” (przede wszystkim rzeczowników konkretnych) nad „nieznaczącymi” (zaimkami, liczebnikami i częściami mowy nieodmiennymi), co zdaniem Prusa powoduje intensywne oddziaływanie tekstu na wyobraźnię i uczuciowość odbiorcy. Analizując kompozycję poematu, krytyk zwracał uwagę na „jedność w różnorodności”, jasność, „stosunkowość” (ukazywanie poszczególnych składników świata przedstawionego w ich wzajemnych relacjach), „stopniowanie i rytmiczność”<sup>13</sup>.

Równocześnie z Prusem Antoni Bądzkiewicz domagał się, by krytyka porzuciwszy „bengalskie ognie czczej frazeologii” starannie oceniała wartości językowo-stylistyczne omawianych utworów, tj. „nie tylko stronę leksykologiczną i gramatyczną, ale w utworze literatury pięknej i stronę estetyczną, a tym bardziej, jeśli utwór będzie poetycznym, a zwłaszcza lirycznym”. Bądzkiewicz ubolewał, że

wszelkie odezwanie się w tej treści uważamy za rzecz niestosowną, za scholastyczne drobiazgi, którymi posługiwać się zwykli ludzie tępego umysłu, co nie lepszego nie mają do powiedzenia<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> S. Tarnowski, *Jan Kochanowski*. Kraków 1888, s. 404—405.

<sup>11</sup> P. Chmielowski, *Adam Mickiewicz. Żarys biograficzno-literacki*. T. 2. Warszawa 1898, s. 323—324.

<sup>12</sup> B. Prus (A. Głowacki), „*Farys*”. W: *Studia literackie, artystyczne i polemiki*. Warszawa 1950, s. 134.

<sup>13</sup> Wyniki pracy Prusa wykorzystał M. Mazanowski w *Metodycznym rozbiórce „Farysa” Adama Mickiewicza* („Muzeum” 1898), opracowanym jako wzór lekcyjny dla nauczycieli gimnazjalnych. Artykuł ten świadczy, że „rozbiory” utworów w wyższych klasach galicyjskiej szkoły średniej nie odbiegały w swym schemacie od prac historycznoliterackich.

<sup>14</sup> A. Bądzkiewicz, *Ryszard Wincenty Berwiński*. „*Ateneum*” 1887, t. 4, s. 113.

Już wcześniej wystąpił on z *Projektem nowego opracowania „Pana Tadeusza”* („Muzeum” 1885), które objęłoby słownictwo, frazeologię, składnię, wersyfikację, a także „stosunek biegu myśli do toku mowy” oraz „ozdobność mowy” w porównaniu z językiem potocznym. Projekt ten nie został zrealizowany. Bądzkiewicz próbował jednak wypełnić swe postulatory w cytowanej już rozprawie o Berwińskim oraz w zarysie biograficzno-krytycznym *Kornel Ujejski* (1893). Rejestrował tu odstępstwa od normy językowej, katalogował tropy i figury retoryczne oraz formy wersyfikacyjne, opatrując je krótkimi sądami wartościującymi.

Inny cel miał „rozbiór estetyczny”, tj. „rozbiór środków poetyckich użytych w dziele”, podjęty przez Edwarda Porębowicza — podporządkowany był problemowi sformułowanemu w tytule jego rozprawy: *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej* (1894). Rejestracji towarzyszą tu nie tylko oceny akcentujące historyczną zmienność ich kryteriów, ale i zestawienia z poezją włoską i hiszpańską. Schemat rozbioru jest następujący: w rozdziale *Styl* zajmuje się Porębowicz metaforą (wyróżnia pięć jej odmian, a następnie przytacza najczęstsze tematy i charakterystyczne nośniki), antytezami i kontrastami. Pod tytułem *Treść* wymienia koncepty i pomysły, zwane dalej również motywami. Rozdział *Forma* omawia najpierw „formę wewnętrzną” (tj. kompozycję), ograniczając się zresztą do „ikonu” (nagromadzenia) paralelnego i antytetycznego, następnie zaś „formę zewnętrzną” (układy stroficzne i gatunki liryczne). W dalszej części rozprawy badacz zajmuje się wpływami poezji antycznej, włoskiej i hiszpańskiej; na tej podstawie wyodrębnia pomysły oryginalne Morsztyna i ustala jego pozycję wśród współczesnych poetów europejskich. Rozdział ostatni, pt. *Rozbiór psychologiczny*, wykraczając już poza twórczość Morsztyna, charakteryzuje go jako „naturę konceptyczną”, lubującą się w trudnych zadaniach technicznych.

Zajęliśmy się w sposób bardziej szczegółowy pracą Porębowicza, bo jest to pierwsza w tym okresie rozprawa, w której badacz skupia swe zainteresowania na środkach artystycznych liryki, traktuje je w sposób historyczno-porównawczy i poprzez klasyfikację i analizę zmierza do wniosków ogólnych, określających stylową istotę badanego zjawiska literackiego.

Na przełomie wieków pojawia się w *Metodyce historii literatury polskiej* (1899) Chmielowskiego rozwinięta próba uporządkowania zadań rozbioru literackiego. Autor omówił ten problem dwukrotnie, najpierw adresując swe wskazówki do samouka, który poznaje historię literatury polskiej, następnie — do jej badacza. Pierwszemu zalecał, by zastanawiając się nad czytany utworem zdał sobie sprawę „nie tylko z tego, co w nim powiedziano, ale i jak powiedziano”. Takie zaś „zastanawianie się nad sposobem wykonania” powinno objąć, z jednej strony, uporządkowanie logiczne utworu, z drugiej — jego stronę estetyczną; tu wyróżnia autor zawartość psychologiczno-ideową, kompozycję („im spójniej-

sze, tj. lepiej ze sobą powiązane będą części, im harmonijniejsze będzie przejście od jednej do drugiej, tym układ całości będzie lepszy”<sup>15</sup>), wreszcie styl. Ubolewa przy tym Chmielowski, że nie napisano dotąd książki, która by początkującym dawała wskazówki do uważnej lektury, i postuluje „ulożenie dzieła przedstawiającego przykłady rozbiórów ze wszystkich głównych rodzajów literackich”.

Nieco inaczej wygląda analiza dzieła na poziomie naukowym, nazywana „oceną krytyczną materiałów”. Ocena „strony zewnętrznej”, tj. ustalenie autorstwa, czasu i miejsca wydania utworu, należy do bibliografa; historyk literatury winien go tylko kontrolować i uzupełniać. Główną jego domeną jest natomiast ocena „strony wewnętrznej”; tu wyróżnia Chmielowski ocenę treści, formy i oryginalności utworu. Co do treści stwierdza kategorycznie:

pierwszym i najcenniejszym zadaniem krytyki [...] jest wydobycie z niego [tj. z dzieła] wszystkich cech znamionujących duszę piszącego, jak niemniej wpływów, które wywarła nań rasa, środowisko i doba dziejowa<sup>16</sup>.

Następnie należy ocenić dzieło literackie pod względem formy, tj. języka, stylu i kompozycji, opierając się na „smaku wykształconym, ale nie zasklepionym w jakiejś jednej formule”<sup>17</sup>. Fazą końcową jest sąd o względnej oryginalności utworu w stosunku do poprzedników. Konkretnie wskazówki Chmielowskiego są ubogie; tę część jego książki poza informacjami bibliograficznymi wypełnia przede wszystkim omówienie teorii Taine’a i polemika z jej przeciwnikami.

W swoim wyznawczym stosunku do tej teorii był już Chmielowski odosobniony; poza tym jednak jego wskazówki nieźle odzwierciedlają ówczesny stan świadomości metodologicznej. Prace młodszych autorów z początku XX w. niewiele wniosły tu nowego. Stanisław Dobrzycki np. we wstępie do rozprawy *Pieśni Kochanowskiego* (1906) zauważa krytycznie, że poprzednicy jego najczęściej zajmowali się tymi utworami nie dla nich samych, lecz dla ukazania Kochanowskiego-człowieka, sam zaś chciałby w nich widzieć „materiał do poznania poety i jego sztuki”<sup>18</sup>. Jakże jednak wygląda realizacja tego zadania? Dobrzycki zajmuje się najpierw genezą literacką *Pieśni*, a dalej kataloguje ich strofikę, zwracając uwagę na udoskonalenie rymu i muzykalność wiersza. Rzecz znamienita, że poświęciwszy wersyfikacji 10 stron, wyraża dalej obawę: „może za szczegółowo zajmowaliśmy się kwestią formy”<sup>19</sup>. Większą część pracy wypełnia autor omówieniem tematyki *Pieśni*, sple-

<sup>15</sup> P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*. Warszawa 1899, s. 86, 88.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 182.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 205.

<sup>18</sup> S. Dobrzycki, *Pieśni Kochanowskiego*. Kraków 1906, s. 1.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 46.

cionym znowu z rozważaniami genetycznymi. Z dziedziny techniki artystycznej uwzględnia konstrukcję portretu kobiecego, a przede wszystkim — na 20 stronicach — opisy przyrody, wypowiadając w tej kwestii sporo trafnych spostrzeżeń szczegółowych.

Ukształtowany w dobie pozytywistycznej schemat analizy miał długi żywot; znajdujemy go w wielu opracowaniach pochodzących z okresu międzywojennego. Książka Stanisława Windakiewicza *Prolegomena do „Pana Tadeusza”* (1918), choć nazwana w przedmowie „studium analitycznym”, byłaby tu przykładem tendencyjnym, bo autor ograniczył swe zadania do wysłedzenia źródeł poematu. Można tu natomiast wymienić obszerny wstęp do *Grażyny* (1922) Wilhelma Bruchalskiego, a więc badacza wysoko wówczas cenionego za swą erudycję, rzeczowość i skrupulatność. Autor omawia najpierw smak literacki epoki, charakter i skalę uzdolnień Mickiewicza, jego aspiracje epickie i poglądy na epopeję oraz stosunek do źródeł historycznych. Przechodząc do samego utworu, ustala czas i miejsce akcji (skrupulatnie konfrontuje je z rzeczywistością historyczno-geograficzną), krótko przedstawia konstrukcję postaci (indywidualizacja, koncentracja na cechach wewnętrznych, tragizm) i motywy fabularne, po czym wraca do kwestii genetycznych: szczegółowo analizuje stosunek poematu do „tradycji epopeicznej” antycznej i nowożytnej, wreszcie zaś jego powiązania z biografią poety. Kończącą część wstępu stanowi „opis szaty zewnętrznej, w którą Mickiewicz ubrał swój pomysł”; informacja o formatach wierszowych i układach stroficznych oraz sposobach rymowania (znowu na tle tradycji literackiej), a dalej spostrzeżenia o języku, „branym ze stanowiska gramatyki i sztuki”. Uwzględnia tu badacz archaizowanie, porównania i personifikacje.

W podobny sposób opracował Bruchalski także *Konrada Wallenroda*, jeszcze więcej miejsca poświęcając jego genezie biograficzno-psychologicznej; posunął się tu też do stwierdzenia, że w wizerunku zarówno wewnętrznym jak i zewnętrznym bohatera Mickiewicza „kopiował samego siebie”. Takie ukierunkowanie analizy było u Bruchalskiego w pełni świadome: właśnie we wstępie do *Konrada Wallenroda* deklaruwał, że badanie literackie, które „musi ostatecznie dążyć do tego, aby naprawdę zrozumieć poetę”, wtedy tylko cel swój osiąga, „gdy się jest w stanie i potrafi się zajrzeć do jego warsztatu twórczego i należycie zilustrować cały materiał, z którego jego dzieło powstawało”<sup>20</sup>.

Już jednak w ostatnich latach przed pierwszą wojną światową zarysowała się pewna zmiana w doborze tematyki ergograficznej. Młody Juliusz Kleiner występuje z osobną rozprawką poświęconą jednemu utworowi lirycznemu — *Odzie do młodości* („Ateneum Polskie” 1908); ostentacyjnie pomijając kwestie genetyczne i programowe znaczenie *Ody*,

---

<sup>20</sup> W. Bruchalski, „Konrad Wallenrod”. W: *Między średniowieczem a romantyzmem*. Wybór i opracowanie: J. Starnawski. Warszawa 1975, s. 310.

zajmuje on się tylko metodycznym rozbiorem jej motywów, jej treści ideowej i uczuciowej, a przede wszystkim użytych w niej środków artystycznych i przedstawia *Odę do młodości* jako dzieło sztuki. Tego rodzaju analiza, w zagranicznej krytyce i historyce literackiej odgrywająca rolę już bardzo wybitną, gromadząca materiał dla teorii literackiej, dla poetyki, u nas niestety za mało bywa uwzględniana, mimo że jest ona konieczną podstawą wszelkiej naukowej oceny estetycznej<sup>21</sup>.

Kleiner wyodrębnia poszczególne motywy *Ody do młodości*, charakteryzuje linię kompozycyjną utworu, ocenia obrazową i uczuciową wartość poszczególnych zwrotów, zwraca uwagę na ekspresyjną funkcję zmieniającego się rytmu i symbolikę brzmieniową.

W *Księdze pamiątkowej ku uczczeniu setnej rocznicy Juliusza Słowackiego* (1909), gromadzącej prace galicyjskich nauczycieli o ambicjach naukowych, przeważają jeszcze poszukiwania genetyczne i interpretacja treści ideowych, także wtedy gdy tytuł zapowiada całościowe omówienie utworu. Tak dzieje się np. w pracy doktorskiej Józefa Ujejskiego *Juliusza Słowackiego „Kordian”*, gdzie „artystycznej stronie” dramatu poświęca autor kilka zaledwie stronic, pomieszczając na nich charakterystyczne zdanie:

szczególony rozbiór piękna tego wszystkiego byłby [...] stwierdzeniem tylko innymi słowy tego, co już dawno stwierdzono, tak przez literacką krytykę, jak i przez sukces sceniczny<sup>22</sup>.

Znajdujemy jednak w tej publikacji prace poświęcone wyłącznie kwestiom kompozycyjnym, stylistycznym i wersyfikacyjnym. Tak np. Marek Piekarski w studium *Mistrzostwo formy u Juliusza Słowackiego* rozważa „treść logiczną i układ” młodzieńczych wierszy i poematów Słowackiego, ich budowę wersyfikacyjną, język (tu statystyka części mowy, uwagi o plastyczności i muzyczności) oraz styl. W tym rozdziale — wychodząc poza katalogowanie figur i tropów Piekarski próbuje podporządkować je kategoriom nadrzędnym — poetyzowania i nastroju oraz kontrastu i paralelizmu. Osobny rozdział omawia technikę opisów — sposoby przedstawienia kształtu, ruchu, oświetlenia, barwy i dźwięku.

W latach tych pojawiają się także prace poświęcone poszczególnym składnikom budowy artystycznej utworu, np. drobiazgowe studium Mariana Szyrkowskiego *Przenośnia w poezji młodzieńczej Juliusza Słowackiego (1816—1833)* („Przewodnik Naukowy i Literacki” 1911) czy rozprawa Kazimierza Wóycickiego *Wiersz „Barbary Radziwiłłówny” A. Felińskiego jako wzór pseudoklasycznego trzynastogłoskowca* (1912). Prace te, choć ilościowo i jakościowo nie dorównujące tradycyjnym badaniom genetyczno-ideologicznym, traktować można jako zapowiedź

<sup>21</sup> J. Kleiner, „*Oda do młodości*”. „Ateneum Polskie” 1908, t. 2, s. 86.

<sup>22</sup> J. Ujejski, *Juliusza Słowackiego „Kordian”*. W zbiorze: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*. T. 1. Lwów 1909, s. 58.

istotnej reorientacji badań literackich, jaka nastąpiła w 10-leciu 1913—1923. Zamanifestowała się ona najwyraźniej w programowych wystąpieniach Juliusza Kleinera i Kazimierza Wóycickiego z lat 1913—1914 przeciwstawiających się zarówno pozytywistycznemu poetocentryzmowi i genetyzmowi, jak też jednostronnemu ideologizowaniu i postępowaniu wyłącznie analitycznemu. Za przedmiot badań literackich uznano tu zawartość tekstów traktowaną jako „odrębna sfera rzeczywistości ludzkiej” (Kleiner, *Charakter i przedmiot badań literackich*, „Biblioteka Warszawska” 1913), zaakcentowano, że utwór literacki to całość złożona z funkcjonalnie połączonych elementów (Wóycicki, *Jedność stylowa utworu poetyckiego*, 1914), postulowano udział intuicji, „bezpośredniego obcowania duchowego”, zwłaszcza we wstępnej i końcowej fazie poznawania utworu, ale zarazem — ograniczenie się do sumy podniet „jak najściślej z tekstem związanej i jak najbliższej dziełu w świadomości twórcy”, z wyeliminowaniem wrażeń chwilowych i subiektywnych (Kleiner, *Z zagadnień metodologii literackiej. (Analiza dzieła)*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1914)<sup>23</sup>.

W latach już powojennych Stefan Kołaczkowski dopominał się o „rozbiór artystyczny dzieła literackiego” ustalający związki między jego indywidualną strukturą a „wartościami estetycznymi lub innymi elementami, jak np. wzniosłość i tragizm, które wartość dzieła podnoszą” (Stanisław Wyspiański. *Rzecz o tragediach i tragizmie*, 1922)<sup>24</sup>. Eugeniusz Kucharski stwierdzał, że powstała „konieczność dokładniejszego i wszechstronnego badania jednostkowego ogniwa dziejowego, jakim jest dzieło artystyczne”, skutkiem czego „miejsce wszechwładnej dotąd konstrukcji historycznej zajęła analiza estetyczna” (*O metodę estetycznego rozbioru dzieł literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1923)<sup>25</sup>.

W związku z takimi tezami pojawił się pod piórem Zygmunta Łempickiego postulat wypracowania ogólnego „kanonu” opisu dzieła literackiego” (*W sprawie uzasadnienia poetyki czystej*, „Przegląd Filozoficzny” 1920). Pewne sugestie w tym kierunku wysunął Kleiner: w pracy *Charakter i przedmiot badań literackich* wyodrębnił on w dziele literackim cztery dziedziny: 1) całość materiału słownego, 2) poznawcze ujęcie i przekomponowanie treści, 3) zespół przedstawień analogicznych do „rzeczywistości życia”, 4) objawiającą się w tworzeniu i kształtowaniu siłę i zręczność duchową. W późniejszej rozprawie *Treść i forma w poezji* („Przegląd Warszawski” 1922) ten sam autor wymienił cztery inne warstwy: 1) treść psychiczną domagającą się uzewnętrznienia, 2) ogólną koncepcję tematyczną, 3) strukturę utworu (fabuła i gatunek literacki), 4) formę zewnętrzną — słowne ukształtowanie całości. Warstwy te od-

<sup>23</sup> *Teoria badań literackich w Polsce*. Opracował H. Markiewicz. T. 1. Kraków 1960, s. 222—223.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 333.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 339.

powiadają fazom procesu twórczego, ale wyodrębniają się również w toku analizy dzieła.

Zagadnieniem tym zajął się także Eugeniusz Kucharski we wspomnianej już pracy *O metodę estetycznego rozbioru dzieł literackich*. Rozróżnił on w dziele składniki artystyczne — oryginalne, zrodzone z intuicji i wyobraźni, oraz techniczne — wyuczone, wymagające tylko rzemiosła i wprawy. Do składników artystycznych należą: postacie występujące jako przedmioty i wyrazy artystyczne (pojęcia te w przybliżeniu odpowiadają Ingardenowskiemu rozróżnieniu przedmiotów przedstawionych i ich wyglądom), kompozycja (ustosunkowanie czasowe i przyczynowe postaci) oraz „ton” dzieła, tj. jego syntetyczna jakość, traktowana jako ekspresja osobowości. Technicznym odpowiednikiem przedmiotu jest pomysł (koncepcja), wyrazu artystycznego — formy językowo-stylistyczne, kompozycji — konstrukcja i tonika (ukształtowanie brzmieniowe). Jedynie „ton” dzieła nie posiada odpowiednika technicznego, a z kolei rodzajowość dzieła jest elementem wyłącznie technicznym. Kucharskiemu właściwa wydaje się metoda, która

wartości odpowiadające sobie traktuje łącznie, jako dwie strony danego elementu literackiego, a jedynie „ton” dzieła i jego rodzajowość uwzględnia osobno jako ostateczny i bezwzględny skutek bądź to artyzmu, bądź to techniki<sup>26</sup>.

Rozmiary i charakter tego artykułu nie pozwalają wyanalizować wszystkich niejasności i niekonsekwencji zawartych w tych propozycjach. Nie zostały też one szerzej wykorzystane w praktyce, poza niektórymi pracami ich inicjatorów (książka Kołaczkowskiego o Wyspiańskim, wstęp Kucharskiego do *Wyboru poezji Asnyka*, 1924). Nie zastosował się również do własnych schematów sam Kleiner w monografii *Juliusz Słowacki (1919—1927)*, programowo określonej jako „dzieje twórczości”. Komentując w przedmowie ten podtytuł, pisał:

Uwzględniając biografię jako tło konieczne, monografia niniejsza obejmuje analizę utworów i stara się każdy z nich badać z równą dokładnością. Celem tych badań jest wniknięcie w organizm dzieła poetyckiego, wyjaśnienie jego logiki wewnętrznej, odsłonięcie fizjonomii indywidualnej. Obok odrębności indywidualnej wystąpić mają wyraźne linie zespalaające każdy utwór z utworami poprzednimi i następnymi, pozwalające wskazać ewolucję motywów, idei i uczuć, historię artyzmu i osobistości; zarazem ujawniać się mają związki, które dadzą twórczość Słowackiego włączyć w całość poezji polskiej i całość romantyzmu. Jeśli badania doszły do rezultatów odpowiednich, to zarysuje się na ich podstawie indywidualność twórcy w jedności swej i logice, ale nie może ona przesłonić indywidualności utworu<sup>27</sup>.

Realizacja odbiegła wszakże od tych założeń. Kleiner redukując materiał faktów, poświęcał jednak wiele uwagi biografii wewnętrznej Sło-

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 381.

<sup>27</sup> J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 1. Wyd. 3. Lwów 1924, s. II.

wackiego i chętnie zapuszczał się w rozważania psychogenetyczne. W partiach ergograficznych względnie stałym zabiegiem kompozycyjnym były mocne formuły syntetyczne na początku i końcu: pierwsza zazwyczaj określająca piętno gatunkowe utworu, druga — jego wartość i miejsce w twórczości Słowackiego i w rozwoju literatury; stałym elementem ich treści — wydobywanie charakterystycznych dla utworu jakości estetycznych i znamion poetyki, stanowiących o jego odrębności czy niepowtarzalności. Toteż ergografia Kleinera podporządkowuje analizę — interpretacji i wartościowaniu. Równocześnie autor, by uniknąć powtórzeń i monotonii narracyjnej, stosował zmienną selekcję zagadnień i różną kolejność ich prezentacji, co sprawia nieraz wrażenie toku asocjacyjnego.

Dla przykładu: omawiając *Balladynę* rekonstruuje Kleiner najpierw zamiar twórczy Słowackiego — poemat romantyczny odtwarzający bajeczną przeszłość w duchu poezji ludowej; następnie zajmuje się instrumentacją jakości estetycznych i pierwiastków gatunkowych (baśń i dramat) łącząc tę kwestię z uwagami o budowie akcji; charakteryzuje dalej „fizjognomie duchowe” postaci, wydobywa poglądy na świat zawarty *implicite* w utworze, po czym dopiero przechodzi do genezy literackiej i analizuje sposoby przetworzenia motywów baśniowo-balladowych i szekspirowskich, by stwierdzić w zakończeniu, że *Balladyna* będąc koroną kierunku balladowego, jest zarazem — przez przyswojenie Szekspira poezji polskiej — dopełnieniem polskiego romantyzmu jako prądu literackiego.

Analiza *Lilli Wenedy* stanowi niemal zwierciadlane odwrócenie porządku wykładowego zastosowanego w rozdziale o *Balladynie*; tu Kleiner, stwierdziwszy na wstępie, że w przeciwieństwie do *Balladyny* jako baśni nowy dramat miał być mitem o początkach Polski, zajmuje się kolejno kwestiami genetycznymi, ideą utworu, jego postaciami, ich konstrukcją i konfiguracją oraz budową akcji. Formuła końcowa mówi o *Lilli Wenedzie* jako o wyrazie pesymizmu autora i o największej tragedii, jaką stworzył romantyzm europejski.

Wymienione tu składniki powtarzają się — w różnych wariantach kompozycyjnych — w omówieniach pozostałych dramatów Słowackiego. Uchwycenie toku myślowego utrudnia to, że autor starał się wkomponować genezę biograficzną i literacką w analizę utworu, a zarazem nie chciał rezygnować z najrozmaitszych drobnych spostrzeżeń.

Utwory przynależne do innych gatunków literackich przynosiły oczywiście inną problematykę analityczną (wiele uwagi poświęca Kleiner z reguły konstrukcjom opisowym i ich walorom wyglądotwórczym) — i tu jednak badacz unika stosowania powtarzalnych schematów. Rozdziały o *Beniowskim* np. posiadają układ problemowy, natomiast piszac o *Królu-Duchu* — autor po wstępnych uwagach o koncepcji utworu i jego głównych postaciach — omawia kolejno poszczególne rapsody.



W całej monografii brak konsekwencji w sposobie traktowania kwestii stylistycznych i wersyfikacyjnych. Prozie *Anhellego* poświęca Kleiner kilka zaledwie zdań, pieczołowicie natomiast omawia budowę intonacyjną, instrumentację i metaforykę brzmieniową *Genezis z Ducha*. Oktawa *Beniowskiego* scharakteryzowana została przy okazji szczegółowej analizy finałów pieśni IV i V, o oktawie *Króla-Ducha* nie ma najdrobniejszej wzmianki. Spostrzeżenia o stylu związane, nieraz metaforyczne, wtopione są przeważnie w opis świata przedstawionego. Ukształtowanie brzmieniowe tekstu pojawia się w polu uwagi Kleinera sporadycznie, poprzez przykłady ukazujące (często w sposób subiektywny) walory ekspresyjne oparte na metaforyce brzmieniowej lub rozmieszczeniu pauz i akcentów zdaniowych w wierszu.

Również u Kleinera stwierdzić można, że obszar i sprawność obserwacji maleje w miarę przesuwania się od bieguna dramatu do bieguna liryki. Już analizy *W Szwajcarii* i *Ojca zadżumionych* są zdecydowanie słabsze i uboższe, wypełnione w znacznej części cytatami, parafrazami, formułami metaforycznymi, ogólnikowymi deklaracjami zachwytu. Liryki Słowackiego, nawet te, które uchodzą za arcydzieła, zbywa Kleiner kilkunastu zdaniem, lub wręcz poprzestaje na ich zacytowanie (*Testament mój*). Przy tym wszystkim podkreślić trzeba mocno, że ze względu na skalę i subtelność spostrzeżeń monografia Kleinera, wzięta jako całość, stanowiła w rozwoju polskiej ergografii literackiej znakomite osiągnięcie<sup>28</sup>.

Konstrukcję zastosowaną w *Juliuszu Słowackim* poszerzył Kleiner później w książce *Mickiewicz*, której tom 1, *Dzieje Gustawa*, ukazał się w r. 1934: biografię pisarza potraktował jako składnik współrzędny z twórczością i szeroko uwzględnił tło historyczno-kulturalne. Sposób postępowania analityczno-interpretacyjnego pozostał niezmienny. Charakter materiału spowodował jednak, że Kleiner staranniej potraktował drobne utwory poetyckie, więcej też uwagi poświęcił sprawom stylistycznym i wersyfikacyjnym. Ale i tutaj, w rozdziale o sonetach erotycznych, po krótkich uwagach o strukturze stroficznej i jej stosunku do toku myślowego autor poprzestaje na zreferowaniu kompozycji tematycznej cyklu, po czym przechodzi do znacznie obszerniejszych rozważań, w których stara się zidentyfikować postacie bohaterów czy adresatów erotyków Mickiewicza.

Postępowanie analityczne Kleinera, kunsztowne i antyschematyczne, ale w tej antyschematyczności — jakby arbitralne, nie nadawało się do naśladowania. „Kanonem” opisu dzieła literackiego, zwłaszcza utworów powieściowych, stała się w okresie międzywojennym technika zastosowana przez Wilhelma Dibeliusa w monografii *Englische Romankunst*

<sup>28</sup> Zob. K. Górski, *Monografia Kleinera o Słowackim*. W: *Z historii i teorii literatury*. Seria 2. Warszawa 1964.

(1910). Na grunt polski przeszczepił ją Waclaw Borowy w książce *Ignacy Chodźko. (Artyzm i umysłowość)* (1914), a za nim poszli inni wychowankowie krakowskiego seminarium Ignacego Chrzanowskiego; on sam zresztą również wykorzystał ją w monografii *O komediach Aleksandra Fredry* (1917). W zasadzie technika ta miała na celu charakterystykę całości dorobku określonego pisarza, ale stosowano ją również do poszczególnych utworów (Konstanty Wojciechowski we wstępach do powieści Korzeniowskiego w „Bibliotece Narodowej”, Zygmunt Szwejkowski jako autor *Powieści historycznych Henryka Rzewuskiego*, 1922). W praktyce poszczególnych badaczy występuje ona oczywiście w różnych modyfikacjach. Rezygnując z ich referowania, przytoczmy wskazówki ogólne sformułowane przez Gabriela Korbuta we *Wstępie do literatury polskiej* (1924):

Bez względu, czy utworem rozbieranym będzie poemat epiczny czy powieść, dramat lub utwór liryczny, należy zbadać jego kompozycję (budowę, układ) i styl (język i wiersz), czyli formę zewnętrzną. Zastosowując analizę estetyczno-psychologiczną do poematów epicznych i powieści (romansów, nowel), należy poza tym zbadać technikę powieściową tych utworów: sposób charakteryzowania postaci (bezpośredni lub pośredni) i scen zbiorowych, rozwijania akcji, sposób kreślenia obrazów natury (pejzaż) i opisów natury martwej (domów, mieszkań itd.), sposób prowadzenia dialogów; technikę opowiadania (listy, gawęda, przedmiotowa narracja...). Następnie zbadać, jak występuje żywioł podmiotowy (humor, komizm, satyra, dydaktyzm, tendencja, rozmowa autora z czytelnikiem); jaki jest nastrój w utworze; wreszcie — myśl przewodnia (idea). W końcu trzeba określić znaczenie utworu w literaturze oraz jego wpływ na inne utwory pisarzy współczesnych autorowi i późniejszych i wpływ na czytelników i społeczeństwo<sup>29</sup>.

W porównaniu z pracami wcześniejszymi streszczenie i charakterystyka osób ulegają więc teraz redukcji lub wręcz eliminacji. Uwzględniano jednak także problematykę tradycyjną, a więc genezę literacką i treści ideowe utworu, do prac syntetycznych włączano również charakterystykę osobowości człowieka i pisarza.

Od omówionego tu schematu nie odbiega w zasadzie analiza *Marii* w dziele Józefa Ujejskiego *Antoni Malczewski. (Poeta i poemat)* z roku 1921. Warto jednak zająć się nią bliżej, a to z dwóch powodów: najpierw ze względu na wszechstronność i szczegółowość (analiza poematu zajęła w książce blisko 300 stron), po wtóre zaś dlatego, że poetycki charakter tekstu postawił przed autorem tej monografii dodatkowe zadania, z którymi nie musieli się borykać badacze utworów powieściowych.

Ujejski, po krótkich informacjach o „źródłach pomysłu”, zaczyna

<sup>29</sup> G. Korbut, *Wstęp do literatury polskiej. (Zarys metodyki badania literatury)*. Warszawa 1924, s. 47. Podobny schemat proponują K. Wóycicki w książce *Rozbiór literacki w szkole* (1921) i K. Wojciechowski w *Uwagach wstępnych do badań nad literaturą polską* (1919, wyd. 1926) przeznaczonych dla studentów. — Rozwój szkolnych metod analizy omawia M. Łojek (*Metoda problemowa w nauczaniu literatury*. Warszawa 1979).

od kompozycji: analizuje budowę akcji, głównie pod kątem widzenia jej dramatyczności, następnie różne formy podawcze (sceny-obrazy, dialogi, pieśni, refleksje osobiste), osobny podrozdział poświęcając konstrukcji poszczególnych obrazów. I tu, i dalej w analizę wbudowane są uwagi o wpływach literackich, służące w intencjach badacza określeniu stopnia i rodzaju oryginalności poematu. Kilkadziesiąt stronicy zajęła charakterystyka postaci, zakończona uwagami o sposobach ich konstruowania (m. in. funkcja fizjognomiki, „indywidualizacja dykcji”). Ostatnia część analizy, również kilkudziesięciostronicowa, nosi tytuł *Styl*. Badacz omawia najpierw język utworu, zajmując się głównie odstępstwami od normy języka literackiego (prowincjonalizmy, archaizmy, neologizmy, błędy i niejasności). Jako charakterystyczne „znamiona wewnętrzne” wymienia oszczędność słowa i dominujące figury retoryczne, a więc różne kategorie powtórzeń, zdania wykrzyknikowe, apostrofy, pytania, nagromadzenia. Przedmiotem osobnych rozważań są „obrazowość” i „nastrojowość”. Pierwsza — to sposoby przedstawienia ruchu, dźwięku, barwy i światła. Mówiąc o nastrojowości (bez bliższego jej definiowania) Ujejski odwołuje się do spostrzeżeń wcześniejszych, dodaje kilka impresji dotyczących metaforyki brzmieniowej, po czym przechodzi do sposobu przedstawiania przeżyć wewnętrznych i kończy uwagami o reminiscencjach frazeologicznych z lektury Byrona i Scotta. Ostatni podrozdział poświęcony jest wierszowi. Zaczyna się on od dwóch refleksji bardzo charakterystycznych: stwierdza tu Ujejski, że wersyfikacja nie da się od stylu całkowicie wyodrębnić, przeciwnie — „jest jednym z jego arkanów najistotniejszych, jednym z jego składników oryginalnych i nawet rozkazodawczych”; przyznaje zarazem, że „melodia poetyckiej mowy jest tym właśnie znamieniem, które odczuwa się najwyraźniej, a które scharakteryzować w danym utworze, przedstawić w słowach akurat najtrudniej”<sup>30</sup>.

Autorowi mniej chodzi o wzorzec rytmiczny czy układy rymowe; za ważniejszą uważa „analizę dźwięczności, badanie stosunków wysokości, zmian kadencji, układu »kolorów« samogłosek”, określenie zarówno wartości ekspresyjnej tych czynników, jak ich znaczenia dla swoistości wersyfikacyjnej poematu. Ujejski szkicuje tylko te zagadnienia, nie próbując nawet ich podejmować „ze względu na wielki trud przy równoczesnym sceptycyzmie co do obiektywnych wartości jego wyników”<sup>31</sup>.

Niemal równocześnie z książką Ujejskiego powstała monografia Stanisława Adamczewskiego *Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza* (wydana w r. 1928 — gotowa była w rękopisie już w roku 1922). Tytuł to trochę mylący; w zakończeniu autor podkreślał, że biografistycie i badaniom genetycznym, tak rozpowszechnionym zwłaszcza w pracach

<sup>30</sup> J. Ujejski, *Antoni Malczewski. Poeta i poemat*. Warszawa 1921, s. 384.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 395.

o literaturze staropolskiej, chciał programowo przeciwstawić „choć jeden konsekwentny opis — możliwie wielostronny, systematyczny i wyczerpujący opis utworu literackiego, opis uwieńczony literackim wizerunkiem twórcy”. Co więcej — Adamczewski chciał skonstruować taką monografię,

która by — na jednym pionie mocno wsparta — przez stosunek górnych kondygnacji do podstawy, przez proporcjonalne powiązanie wzajemnych części tworzyła intelektualny kształt — przejrzysty, harmonijny, logiczny — i estetyczny poniekąd<sup>32</sup>.

Zaznaczał przy tym, że dąży przede wszystkim do stwierdzenia zaobserwowanych faktów i ich porównywania z innymi, usuwając na plan dalszy wartościowanie; w praktyce od oceny nie stronił, akcentując jednak, że nie istnieje bezwzględna miara piękna, a miara względna — to stosunek realizacji artystycznej do gustu epoki i charakteru tematu.

Swobodnie modyfikując pomysły niektórych badaczy niemieckich (zwłaszcza R. M. Wenera) Adamczewski podzielił analizę *Sielanek nowych ruskich* na trzy fazy, świadom zresztą, że granice między nimi są płynne i umowne, co powoduje nieuchronnie antycypacje i powtórzenia w toku wykładu. Fazę pierwszą stanowiło badanie tworzywa zawartego w tekście (statyki tekstu); autor mówi tu o materiale przeżyć poetyckich, w rzeczywistości jednak charakteryzuje w sposób porównawczy sferę tematyczną sielanek, a więc typy krajobrazu, motywy erotyczne, poezję i muzykę jako tematy literackie, motywy religijne, lokalne i mitologiczne. Druga faza analizy dotyczy kształtowania tego tworzywa, jego formy wewnętrznej, zwanej przez Adamczewskiego także dynamiką tekstu. Znalazły się tu takie kwestie, jak proporcja różnych czynników rodzajowych, formy przejawiania się liryzmu (liryzm jawny, maski i roli; bezpośredni i pośredni), jego właściwości, sposoby konstruowania obrazów, układ całości zbiorku. Faza trzecia analizy, najpobieżniejsza, zawarta na 20 stronicach, rozpatruje materiał słowa i jego ukształtowanie, czyli formę zewnętrzną. Tu mieszczą się uwagi o słownictwie, budowie zdania (połączone ze spostrzeżeniami o jego organizacji retorycznej) oraz wersyfikacji. Adamczewski informuje o rozmiarach wersów, średniówce i rymie, ale na czoło swych rozważań — podobnie jak Ujejski — wysuwa kwestię indywidualnej melodii wiersza, wiążąc ją z hierarchizacją „akcentów eksperymentalnych”. I on jednak zaznacza, że stan teorii w tej dziedzinie pozwala tylko na cząstkowe spostrzeżenia. Ostatni syntetyczny rozdział charakteryzuje krótko osobowość twórczą Bartłomieja Zimorowica. W dodatkowej części rozprawy Adamczewski zastosował ten sam schemat analizy do *Roksolanek* — i na tej podstawie stwierdził, że wyszły one spod tego samego pióra co *Sielanki nowe ruskie*.

<sup>32</sup> S. Adamczewski, *Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza*. Warszawa 1928, s. 177.

Znacznie swobodniejszy układ materiału wprowadził Adamczewski w książce *Serce nienasycone* (1930), zacierając go w dodatku metaforycznymi tytułami nadanymi i całości, i poszczególnym rozdziałom. Dopiero wydanie 2, przemianowane na *Sztukę pisarską Żeromskiego* (1949), układ ten uwyraźnia. Część pierwsza pracy omawia w osobnych rozdziałach różne tematy i problemy twórczości Żeromskiego, w których przejawia się jej „ton przewodni” — aprobata istnienia i antynomiczne wobec niego różne „tony poboczne” (cielesność i tęsknoty metafizyczne, aktywny altruizm i fascynacja pięknem zła, ekstaza erotyczna i niepokój moralny). Oddzielnie potraktowane zostały motywy muzyczne i krajobrazowe; pominął natomiast autor zarówno tematykę obyczajową jak i polityczno-społeczną.

Część druga pracy charakteryzuje słownictwo Żeromskiego (nie uwzględnia jednak składni i rytmiki jego prozy), dalej — dysonansowe widzenie świata, sposoby odtwarzania zmysłowej „kрасy rzeczy”, typologię postaci (podzielonych na sobowtóry, media i partnerów). W syntetycznym rozdziale końcowym Adamczewski ukazuje dynamikę twórczości Żeromskiego jako walkę między rozlewnością liryczną a rygorami artystycznymi, jakie sobie pisarz narzucał. Już współczesna krytyka podkreślając bogatą dokumentację i subtelność spostrzeżeń stwierdziła, że w książce tej „widzimy mnóstwo elementów sztuki Żeromskiego, mało natomiast powiązań [...]. Jest zbiorem studiów szczegółowych”<sup>33</sup>.

Powróćmy jednak do książki Adamczewskiego o Zimorowicu. Była ona pierwszą w pełni znaczenia tego słowa — monografią z zakresu liryki, co prawda przesyconej silnie pierwiastkami epickimi; przy tym sielanki traktowane tu były kompleksowo, badacz nie pokusił się o analizę poszczególnych utworów.

Podobnie postąpił Wiktor Weintraub w rozprawie *Styl Jana Kochanowskiego* (1932), zwięzając jednak pole swej obserwacji: zgodnie z tytułem nie obejmuje ono kwestii ideowo-tematycznych, a nawet kompozycyjnych. Nawiązując do niemieckiej szkoły neoidealistycznej (Karl Vossler, Leo Spitzer) autor zaczyna od analizy wybranych jako znamienne zjawisk językowych (synonimika, budowa zdania, porównania, przenośnie, wiersz, indywidualizacja dykcji), by na tej podstawie dojść do określenia „predyspozycji psychicznych” twórcy. Tak to formułuje autorski wstęp, można by więc wątpić, czy rozprawa Weintrauba ma w ogóle charakter ergograficzny. W istocie jednak druga, syntetyczna część pracy — poza pewnymi wtętami psychologicznymi — omawia skalę i sposoby kształtowania opisów (w rozdziałku *Wyobraźnia artystyczna*), formułowania refleksji i wyrażania stanów uczuciowych w poezji Kochanowskiego. Autor dochodzi do wniosku, że najwyższe jej war-

<sup>33</sup> W. Borowy, *Krytycy Żeromskiego*. W: *Dziś i wczoraj*. Warszawa 1934, s. 146, 147.

tości mieszczą się w liryzmie, ale wskazawszy kilka jego cech zasadniczych (predylekcja do bezpośredniego opisu stanów uczuciowych, bogactwo epitetów, użycie wykrzykników, apostrof i powtórzeń dla wyrażenia silniejszego napięcia uczuciowego) — rezygnuje z „drażenia w głąb” tego zjawiska; i on powtórzy raz jeszcze za poprzednikami:

Sam charakter liryzmu, który z natury rzeczy nie może się poddać poznaniu intelektualnemu zmusza do tej rezygnacji<sup>34</sup>.

Omówione tu książki miały nastawienie opisowe i opisowość tę niekiedy wyraźnie akcentowały (Adamczewski, Weintraub). Znamionowała ona również rozpowszechnione w dwudziestoleciu badania analizujące sposoby poetyckiego przedstawiania jakości i układów wyobrażeniowych u poszczególnych pisarzy; najudatniejszą ich realizacją była zapewne monografia Róży Fischerówny *Samuel Twardowski poeta barokowy* (1931), oparta na kategoriach Wölfflinowskich.

Opisowości tej przeciwstawiają się dwie prace, w których interpretacja dzieła została jakby wpisana w rekonstrukcję historii jego powstawania. Mowa tu najpierw o pomysłowym, ale spekulatywnym studium Mieczysława Hartleba *Nagrobek Urszulki* (1927), w którym autor próbował na podstawie analizy tekstu wyodrębnić kolejne fazy powstawania *Trenów*: samoistne utwory epigramatyczne i nagrobkowe, poemat epicedialny wzorowany na schemacie klasycznym, wreszcie — rozlegle zakrojony i kilkakrotnie modyfikowany poemat cykliczny.

Szerszy, a zarazem znacznie lepiej udokumentowany, choć w wielu ogniwach tylko hipotetyczny, był zasięg rozważań Stanisława Pigionia w jego studium literackim „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost — wielkość — sława* (1934). Rozpoczyna się ono od dwóch rozdziałów genetycznych, omawiających rodzime tradycje obyczajowe i literackie poematu. Centralna partia książki przedstawia „dzieje rozrostu” *Pana Tadeusza* — od niedużego początkowo zawiązku sielanki poprzez tradycyjną gawędę, poemat o heroicznym emisariuszu-pokutniku, do epepei narodowej, posiadającej również dalekosiężne wymiary religijno-etyczne. Stąd też uwaga badacza koncentruje się na kwestiach gatunkowych, tematycznych i ideowych. Zarysowana w ten sposób biografia dzieła ma swój dalszy ciąg w historii jego recepcji przez kolejne pokolenia czytelników i krytyków, toteż omówienie „stu lat sławy” *Pana Tadeusza* wypełnia jedną trzecią książki.

Wyeksponowaliśmy w tym przeglądzie najpoważniejsze i najbardziej oryginalne propozycje ergograficzne okresu międzywojennego. Z konieczności trzeba było przy tym pominąć niektóre prace drobniejsze, reprezentujące czasem bardzo wysoki poziom sprawności analitycznej, jak np. rozprawa Kleinera o bajkach Krasickiego czy eseje fred-

<sup>34</sup> W. Weintraub, *Styl Jana Kochanowskiego*. W: *Rzecz czarnońska*. Kraków 1977, s. 190.

rowskie Borowego. Pamiętać jednak należy, że wciąż prace tego typu ilościowo ustępowały studiom poetocentrycznym i genetycznym lub były z nimi zespolone. Ale i w dziedzinie samej ergografii szczegółowość i sprawność badawcza była bez wątpienia większa w sferze tematycznej i ideowej, w egzegezie sensów symbolicznych niż w dziedzinie stylu i wiersza, traktowanych przeważnie w sposób inwentaryzacyjny lub impresjonistyczny. Zaznaczmy także, że wciąż nie pojawiła się analiza poszczególnych utworów lirycznych. Do wielu prac można było zastosować zgryźliwą (w tym wypadku — może nawet krzywdzącą) opinię Zygmunta Łempickiego o monografii Szweykowskiego poświęconej *Lalce* Prusa:

Należy zdać sobie sprawę, że jest różnica między cytryną a dziełem literackim oraz pomiędzy analizą literacką a kompresatorem. Nie można zanedbać, bo pozostaje jakiś flak. Pan Szweykowski ciśnie strasznie silnie i wyciska, niestety, przeważnie w formie cytat, zaopatrzonych w jego zawsze inteligentne uwagi, cały sok. Zamiast dać obraz pełny i jasny, a nade wszystko żywy — pojęcie życia i kształtu jest dziś w nauce o literaturze dominujące — do w jedno naczynie (rozdział) sok ideowy, wyciśnięty *par force*, w drugie — sylwetki głównych postaci, tzw. charakterystyki, przy czym oczywiście w trzecim zostaje mu już tylko jakiś wyciśnięty twór, z którego pogruchootanym szkieletem, tj. strukturą artystyczną, nie może sobie dać rady i zamiast fizjologii żywego tworu (dynamiki wewnętrznej utworu) daje anatomie trupa podług znanych podręczników anatomii literackiej (Dibelius). [...] Już sam zasób kategorii, którymi autor operuje, jest ogromnie ubogi. [...] Artyzm Prusa został też potraktowany niemal aneksowo, dodatkowo <sup>35</sup>.

Na tym tle dopiero staje się zrozumiałą impet, z jakim Manfred Kridl najpierw w referacie *Podstawy nauki o literaturze*, wygłoszonym na zjeździe im. Krasickiego we Lwowie w r. 1935, a potem we *Wstępie do badań nad dziełem literackim* (1936) oponował przeciw badaniom genezy biograficzno-psychologicznej, konfrontowaniu fikcji literackiej z rzeczywistością, merytorycznemu traktowaniu ideologii i podkreślał, że przedmiotem nauki o literaturze jest „dzieło literackie samo w sobie, jego wewnętrzna struktura i jego wyraz” <sup>36</sup>. Pozytywne wskazówki Kridla były jednak dość ogólnikowe: akceptował dotychczasowe sposoby badania kompozycji, stylu i wersyfikacji, zastrzegał się zarazem, że nie należy pomijać tematyki i ideologii. Silnie jednak akcentował, że wszystkie składniki dzieła powinny być traktowane nie tylko opisowo, lecz w swojej funkcji literackiej.

Funkcja zaś znaczy: czym dany element jest w utworze, co robi, jakie jest jego działanie, o ile i w jakim kierunku organizuje utwór, jaka jest jego rola kompozycyjna, jaki stosunek do innych elementów, o ile jest z nimi

<sup>35</sup> Z. Łempicki, *Sarmatyzm naukowy w badaniach literatury*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 3.

<sup>36</sup> M. Kridl, *Podstawy nauki o literaturze*. „Pamiętnik Literacki” 1936, z. 2, s. 295.

organicznie związany, czy można go (gdy ujawnia się tylko w jakichś częściach dzieła) bez szkody dla całości usunąć<sup>37</sup>.

Podobnie wypowiadał się na zjeździe Kucharski:

O wartości literackiej rozstrzygają nie te czy inne formy, ale dopiero ich funkcje w organizacji i kształtowaniu wyobraźalnych treści na organiczne całości wyższego rzędu, na całości syntetyczne i wolne od wewnętrznych sprzeczności<sup>38</sup>.

Wtórował Kridlowi również Roman Ingarden, gdy w odczycie *Przedmiot i zadania „wiedzy o literaturze”* z r. 1935 (dołączonym do książki *O poznawaniu dzieła literackiego*) stwierdzał, że podstawowy dział badań nauki o literaturze stanowi charakterologia poszczególnych dzieł literackich. Rozróżniał jednak dwie jej odmiany: do nauki o literaturze zaliczał badanie dzieła literackiego w jego schematycznej budowie jako obiektu przedestetycznego poznania; natomiast opis indywidualnej konkretyzacji dzieła literackiego dokonanej w postawie estetycznej — uznał za domenę krytyki literackiej. Uważał przy tym, że jego własne kategorie teoretyczne dotyczące budowy dzieła literackiego mogą posłużyć jako podstawa dla tych przyszłych prac charakterologicznych.

Wbrew oczekiwaniom Ingardena tak się nie stało, choć w młodym pokoleniu badaczy literatury nastąpił widoczny zwrot ku ergografii, i to takiej, która traktuje dzieło literackie jako autonomiczny przedmiot artystyczny. Wileński uczeń Kridla, Jerzy Putrament, w rozprawie *Struktura nowel Prusa* (1936), wydanej jeszcze przed ukazaniem się *Wstępu*, deklarował za swoim mistrzem, że obiektem tej pracy jest nowela, pojęta jako całość, jako „dzieło sztuki”. Zaznaczał jednak, że w tej całości istnieje hierarchia składników; za najistotniejszy uznał strukturę, rozumianą jako „sposoby łączenia i kombinowania poszczególnych motywów” — i do niej ograniczył swe zainteresowania. Posługując się aparatem pojęciowym rosyjskich formalistów, starał się więc wykryć nadrzędną zasadę organizującą, „wspólny mianownik” (intryga lub problem) różnych nowel Prusa i na tej podstawie przeprowadził ich systematykę.

Również Konstanty Troczyński w metodologicznym wstępie do książki *Artysta i dzieło* (1938) stawia sobie za cel monografię *Próchna* jako „dzieła sztuki”. W porównaniu z poprzednimi pracami Troczyńskiego, poświęconymi przede wszystkim teorii czynności artystycznych, taki wybór tematu świadczył o pewnym przesunięciu zainteresowań. Autor opowiadając się po stronie strukturalizmu — łączył go jednak z „merytoryzmem estetycznym”, nadto zaś uwzględniał jaźń artysty, w dzieło wprowadzoną jako implikacja jego formy wewnętrznej. Odrzucał za-

<sup>37</sup> M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*. Wilno 1936, s. 159.

<sup>38</sup> E. Kucharski, *Teoria literatury a metoda badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1936, z. 2, s. 341.



tem nie tylko „radikalny formalizm”, ale także „konsekwentny ergologizm”.

Rekonstrukcja toku interpretacyjnego zastosowanego w tej książce nastęrcza jednak pewne trudności ze względu na jego zawilóść i niekonsekwencję terminologiczną<sup>39</sup>. W przybliżeniu można powiedzieć, że interpretację swą przeprowadza Troczyński na trzech poziomach. Pierwszy z nich to struktura fabularna (obejmująca środowisko, postacie, akcje); w *Próchnie* ukazuje ona różne warianty twórczego niedowładu artysty, kończące się samobójstwem. Poziom drugi to forma wewnętrzna — istotny pierwiastek gatunkowy utworu, w tym wypadku dramat psychologiczny przekształcający się w tragedię metafizyczną; do tej konstatacji wiedzie jednak droga przez kategorie dystansu artystycznego (tzn. waloryzującego stosunku twórcy do świata przedstawionego) i dyrektywy artystycznej (tzn. stosunku twórcy do użytych „schematów instrumentalnych”). Poziom trzeci wreszcie to sens artystyczny — nadrzędna idea utworu, określona tu jako nihilistyczny pesymizm nie tylko wobec zagadnień twórczości, ale i bytu w ogóle. Zanim jednak badacz do tego wniosku dochodzi, pojawia się pojęcie wizji artystycznej i jej korelat — osobowość artystyczna pisarza. Nie wdając się w sprawę trafności interpretacyjnej tego wywodu, zaznaczmy, że Troczyński obietnicy monograficznej nie spełnił, pomijając całkowicie dziedzinę, którą w swoim schemacie morfologii dzieła literackiego nazywał „konstrukcyjnymi środkami stylizacyjnymi”, tj. ukształtowanie językowo stylizacyjne utworu.

Podobna, choć inaczej umotywowana redukcja problemowa wystąpiła — wbrew tytułowi — w książce Władysława Floryana *Forma poetycka „Pieśni” Jana Kochanowskiego wobec kierunków liryki renesansowej* (druk jej rozpoczęty w r. 1939 przerwały działania wojenne; ukazała się dopiero w 1948 roku). Autor opierając się na rozróżnieniu Kucharskiego między formami technicznymi a artystycznymi pierwsze z nich, tj. cechy stylu i sztuki wersyfikacyjnej pomija, sądząc, że zostały już dostatecznie zbadane, a zresztą nie nadają się do ujęcia po-

<sup>39</sup> Aby nie być gołosłownym: centralna w systemie teoretycznym K. Troczyńskiego (*Artysta i dzieło*. Poznań 1938) kategoria „formy wewnętrznej” definiowana jest kolejno jako „zasada strukturalna całości układu elementów w literackie dzieło sztuki”, „zasada ogólna wyznaczająca środki realizacji” (s. 13), „gatunek literacki w jego istotnym charakterze” (s. 41) — i ta definicja utrzymuje się w analitycznych partiach pracy. Ale w jednym miejscu czytamy, że *Próchno* posiada formę wewnętrzną satyry i formę zewnętrzną epiki (s. 40), w innym, że występuje tu „współlistnienie zasady konstrukcyjnej dramatu w kompozycji fabularnej i monologu lirycznego w zakresie technicznego przedstawienia” (s. 42), ostatecznie zaś autor stwierdza, że aspekt dramatu jako sytuacji psychologicznej „nakrywa się” z aspektem tragedii, posiadającej cechę logicznej ogólności i metafizycznej konieczności, bądź też, że dramat „przechodzi” tu tragedię (s. 66—67).

równawczego. Omawia natomiast — nie stroniąc od wartościowania — stosunek *Pieśni* do źródeł antycznych, ich motywy tematowe i typy liryczne, „wyraz artystyczny” (sposób przedstawienia przedmiotów wyobraźalnych, uczuć, treści programowych i refleksyjnych — zawartość tego rozdziału w przybliżeniu odpowiada syntetycznej części rozprawy Weintrauba), wreszcie schematy kompozycyjne.

Podjęte przez młodych autorów badania ergograficzne w większości swej nie doszły wówczas do fazy publikacyjnej. Losy ich były różne: niektóre pozostały nie dokończone z powodu śmierci autorów, inne uległy zatarciu w czasie wydarzeń wojennych; niekiedy badacze spojrzawszy na nie po latach z dystansem — zrezygnowali z ich ogłoszenia (np. praca Renaty Kapłanowej-Mayenowej *Zagadnienie kompozycji „Wesela” S. Wypiańskiego*, 1938). Część jednak ówczesnych prac doczekała się druku po roku 1945. Spośród nich omówimy dwie, o których wiadomo, że podobnie jak książka Floryana były zakończone przed wybuchem wojny.

Z wileńskiego kręgu, najbardziej czynnie i systematycznie zainteresowanego opisowym ujęciem bądź to poszczególnych wybitnych utworów, bądź to ich zespołów gatunkowych — wyszła książka Marii Rzeuskiej *„Chłopi” Reymonta* (ukończona w r. 1938, wydana w 1950). Architektonika jej jest dwuskrzydła. W części pierwszej Rzeuska zajmuje się poszczególnymi składnikami czy aspektami rzeczywistości przedstawionej, zarówno od strony ich zawartości, jak i struktury. Kolejne rozdziały noszą tytuły: *Akcja i fabuła*, *Czas*, *Wizja przestrzeni*, *Koncepcja wsi i jej bytowania*, *Koncepcja i struktura postaci*, *Folklor*; część tę zamyka rozdział *Struktura całości*. W części drugiej badaczka charakteryzuje partie opisowe i dialogowe powieści (osobno i szczegółowo rozpatrując zasięg i sposób dialektyzacji), stylowe zróżnicowanie narracji i stosunek narratora do świata przedstawionego. W dwóch rozdziałach końcowych o charakterze znów syntetycznym rozpatruje „parantele” powieści z perspektywy raczej porównawczej niż genetycznej, a następnie — pod tytułem *Wymowa całości* ustala gatunkową przynależność chłopów i stara się wyznaczyć ich globalną wartość estetyczną, miejsce w rozwoju powieści polskiej o tematyce chłopskiej, w historii eposu polskiego, w rozwoju twórczości Reymonta, wreszcie ich oddziaływanie na późniejszą powieść o tematyce ludowej.

Trudno tu oceniać walor poszczególnych tez autorki, trzeba jednak stwierdzić, że wszechstronność i szczegółowość obserwacji, dobrze przemyślane, logiczne rozplanowanie materiału, rzeczowość wykładu, wprowadzenie nowych aspektów opisu dzieła literackiego (czas, przestrzeń, narrator) — wszystko to wysuwa pracę Rzeuskiej na czoło ergografii literackiej ostatnich lat międzywojennych.

W środowisku polonistów warszawskich panowały zainteresowania systemowe, nie ergograficzne. Powstała tu jednak w r. 1936 rozprawa

Dawida Hopensztanda „*Satyry*” *Krasickiego* (wydana w r. 1946 w antologii *Stylistyka teoretyczna w Polsce*) — nowatorska próba powiązania analizy strukturalnej z socjogenetyzmem marksistowskim. Autor — idąc zapewne śladem Wołoszynowa — wysuwał hipotezę o homologii między niektórymi cechami gatunkowymi, kompozycyjnymi i językowymi utworu a przejawiającą się w nim pozycją poznawczą, w dalszej zaś instancji — społeczną; tak więc w *Satyrach* szeregowi morfologicznemu wiodącemu do monologu oratorskiego, afabularnego i iteratywnego do dialogu konkretnego, częściowo sfabularyzowanego i posługującego się symultanizmem — odpowiadać miała skala postaw poznawczych sięgających od racjonalizmu dogmatycznego do empiryzmu.

Prace Floryana, Rzeuskiej i Hopensztanda pojawiły się w druku w kontekście wielu innych prac ergograficznych, powstałych w czasie wojny lub po jej zakończeniu. Z pierwszych lat powojennych trzeba tu wymienić *Twórczość Bolesława Prusa* (1947) Szweykowskiego, tom 2 monografii Kleinera o Mickiewiczu (1948), *O poezji polskiej XVIII wieku* (1948) Borowego, *Tragedię w dobie Młodej Polski* (1948) Ireny Sławińskiej, *Dumą — poprzedniczkę ballady* (1949), Zgorzelskiego, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu* (1949) i *Arcydramat Mickiewicza* (1951) Kubackiego, *O Norwidzie pięć studiów* (1949) — zbiorowy tom Górskiego, Makowieckiego i Sławińskiej.

Później nastąpiło kilka lat zastoju, spowodowanego socjogenetyczną jednostronnością pierwszych prób marksistowskich i ograniczeniami publikacyjnymi. W ostatnim jednak ćwierćwieczu ergografia, tak długo upośledzona, stała się — obok teorii — najintensywniej uprawianą dziedziną literaturoznawstwa; dopiero w ostatnich latach nastąpiło częściowe przesunięcie zainteresowań ku wiedzy o kulturze literackiej. Charakterystyka i ocena najnowszego dorobku ergografii wymagałaby osobnych, i to obszernych rozważań. Tu wystarczy nadmienić, że rozwój poetyki wzbogacił aparaturę pojęciową oraz pozwolił uszczegółowić, wysubtelnić i zobiektywizować obserwacje dokonywane w tej dziedzinie; nastąpiło przejście od rejestrującego opisu ku interpretacji selektywnej i funkcjonalizującej; ogromnie wzrosła sprawność charakteryzowania utworów lirycznych i nowelistycznych. Zarazem jednak wystąpił pewien kryzys systematycznej monografii wielkich form literackich — prace im poświęcone często mają wygląd amorficzny lub są tylko luźnym zbiorem studiów o tematyce wynikającej z indywidualnych właściwości utworu i zainteresowań badacza.