

Krzyżanowski, Julian

Podłoże historyczne oceny literackiej

Przegląd Historyczny 37, 22-35

1948

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych, tworzonej przez Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

JULIAN KRZYŻANOWSKI

PODŁOŻE HISTORYCZNE OCENY LITERACKIEJ

Dla człowieka, który na zjawiska literackie spogląda, czy przynajmniej spoglądać usiłuje, ze stanowiska naukowego, swoistą wymowę ma okoliczność, że najdawniejsze wiadomości o naszym życiu literackim i naszych dziełach literackich zawdzięczamy zawodowemu historykowi, Janowi Długoszowi. Szczegół ten przypomina, że historiografia literacka, inaczej zwana historią literatury, wyłoniła się z historii w ogóle, z czego wolno by wnioskować, że między obydwu tymi dziedzinami istniały a zapewne i istnieją jakieś związki ściślejsze. Za ich przyjęciem przemawia przecież fakt oczywisty, iż zjawiska literackie przebiegają w czasie i już z tego tytułu wymagają, by ujmować je w kategoriach historycznych.

Istotnie, z chwilą, gdy poczyna się nad nimi zastanawiać, co więcej, gdy poddaje się analizie wywody, dotyczące pozaczasowości czy ponadczasowości zjawisk literackich, dostrzega się na każdym kroku konieczność uwzględniania w myśleniu naukowo-literackim czynnika czy współczynnika historycznego. Dotyczy to nie tylko poznawania takich czy innych szczegółów, których sens istotny chwyta się dopiero po należytych ich schronologizowaniu, ale nawet koncepcyj najogólniejszych i najbardziej abstrakcyjnych, wchodzących w zakres już nie historii lecz teorii literatury. Rzecz dziwna, ale nawet zagadnienie pozornie tak ahistoryczne, jak sprawa znaczenia literatury, sprawa jej funkcji społecznej, jeśli chce się ją wywieść z manowców jałowej spekulacji, daje się ująć i rozwiązać poprawnie jedynie od strony historycznej. Że tak jest naprawdę, przekonywa rzut oka na inny kompleks zagadnień w nauce o literaturze bodaj czy nie najtrudniejszych, dotyczących oceny zjawisk literackich. Nie kusząc się w tej chwili o ich pełne przedstawienie, czy choćby o dokładniejszą charakterystykę¹⁾, powiedzieć można, że zespoły pojęć i sądów, stanowiących o ocenie literackiej, podzielić można na cztery grupy. Są nimi kryteria estetyczne, etyczne, socjologiczne i literackie stricto sensu. Pozostawiając tutaj na uboczu dwie kategorie pierwsze, co nie jest bynajmniej równoznaczne z ich oceną, zamierzam zająć się dokładniejszym przedstawieniem dwu drugich, stosowanych równie często jak pierwsze zarówno potocznie i bezwiednie, jak świadomie, w rozważaniach naukowych czy za naukowe poczytywanych. Ściśle biorąc, nazwać by je można historyczno-socjologicznymi i historyczno-literackimi, domieszka bowiem w ich ustroju pierwiastka historycznego, choć nie zawsze rzucająca się

¹⁾ Sprawy te omawiam w „Nauce o literaturze“, z której pochodzą również uwagi obecne.

w oczy, jest tak znaczna, iż na nich właśnie najłatwiej jest zademonstrować naturalną konieczność posługiwania się kategoriami historycznymi w myśleniu o zjawiskach literackich.

1. Kryteria socjologiczne.

Obserwując życie utworów literackich, dostrzega się bez wysiłku, że są one w pewien naturalny sposób zhierarchizowane, choć uchwycenie zasad owej hierarchii, tj. skali wartości, która leży u jej podstawy, nie jest sprawą łatwą. Jeśli mianowicie pominąć to wszystko co powstaje, żyje i zanika poza obrębem elity kulturalnej tj. grupy społecznej, do której należą i twórcy i odbiorcy dzieł literackich, a więc wszelką literaturę brukową, kuchenną, odpustową czy straganową, niespotykaną w normalnych księgarniach, jeśli zaś ograniczyć się do elity kulturalnej literacko czynnej, tzn. do tzw. dzisiaj inteligencji, zauważyć można, że w zakresie, w którym ona jest zbiorowym odbiorcą dzieł literackich, pewne utwory nikną w niemowlęctwie; sporo powieści i nowel drukowanych w prasie nie pojawia się w wydaniu książkowym, podobnie jak sporo sztuk granych z rękopisu; utwory te znane są tylko czytelnikom danych pism lub bywalcom danych teatrów i przepadają wraz z nieprzechowanymi numerami dziennika lub z chwilą zejścia z afisza. Są to efemerydy literackie i teatralne. Stopień drugi zajmują książki, które miały jedno wydanie i w kilka lat są nie do nabycia, zostały bowiem albo (po cenie niższej) sprzedane, albo też nierozprzedana część nakładu poszła na makulaturę. Stopień trzeci przypada na książki, które miały po dwa lub trzy wydania i po kilkuletniej, nieraz nawet głośniejszej karierze, uległy zapomnieniu. Na stopniu czwartym umieścić można dzieła, które przetrwały pierwszą generację swoich odbiorców, które w coraz nowych przedrukach znane są kilku czy kilkunastu pokoleniom, dzieła, których powierzalność choćby znajomość obowiązuje każdego dorosłego członka elity kulturalnej, przy czym w upowszechnieniu ich znaczną rolę odgrywa mniej lub więcej przymusowa lektura szkolna. Są to dzieła klasyczne narodu, w którego języku je napisano, utwory klasyków narodowych. Stopień wreszcie najwyższy, piąty, zastrzeżony jest dla klasyków światowych, czytanych od wieków w oryginale lub w wielokrotnych przekładach przez wszystkie narody w zasięgu wspólnej kultury, wyrosłej na pniu greko-rzymskim. Należą do nich ci z pisanzy antycznych, których czytano w szkołach, (stąd od „classis“ nazwa klasyków), a więc Homer, tragicy ateńscy, Aischylos, Sofokles i Eurypides, z liryków mało popularny Pindar, z sielankopisów Teokryt, następnie Wergiliusz, Owidiusz, Horacy, elegicy Catullus, Propercjusz i Tibullus, satyryk Juwenalis, wreszcie prozaicy, Herodot, Plato, Ksenofon, Demostenes, Cicero, Cezar, Liwiusz i Tacyt, jakkolwiek są to historycy, filozofowie i mówcy, których spuścizna obejmuje dokumenty antycznej kultury literackiej, a nie dzieła literackie we właściwym tego wyrazu znaczeniu. Z całej poezji średniowiecznej dołącza się tu dwu twórców poezji i jednego prozy włoskiej; są to Dante, Petrarca i Boccaccio. Czasy renesansu wydały dwu klasyków epiki włoskiej, Ariosta i Tassa, czasy baroku dramaturga angielskiego, Shakespeare'a, młodszego odeń epika, Miltona, prozaika hiszpańskiego Cervantesa, wreszcie trzech przedstawicieli dramatu francuskiego, Corneille'a, Racine'a i Moliere'a. Listę zamyka dwu pisarzy niemieckich w w. XVIII, Goethe i Schiller. Właściwie winno się do niej dodać dwa jeszcze niezwykle nazwiska angielskie

z początku w. XVIII, Jonathana Swifta oraz Daniela Defoe, jako autorów „Podróży Guliwera“ i „Przygód Robinsona Crusoe“, dzieła te bowiem, podobnie zresztą jak „Don Kichot“ stały się utworami klasycznymi, ale nie w swej postaci autentycznej lecz w formie uproszczonych przeróbek dla dzieci. Inni natomiast pisarze, Grek Aristofanes, Rzymianie Plautus i Terencjusz, Anglik Chaucer, Francuz Rabelais, Polak Kochanowski, podobnie jak głośni twórcy w. XIX, angielscy, francuscy, polscy, rosyjscy itd. należą do klasyków narodowych. Wprawdzie każdy naród zabiega o wprowadzenie swych wielkich pisarzy do panteonu klasyków światowych, wysuwając przeróżne racje, zabiegi te dają jednak rezultaty zbyt nędzne, by ich uzasadnienie można było uznać za kryteria, wystarczające do przypisania arcydziełom narodowym godności arcydzieł światowych.

Zastosowane tu kryteria naturalne, oparte na obserwacji żywotności zjawisk literackich, nazywam socjologicznymi, choć właściwie należałoby je określić jako chronologiczno-geograficzne, stanowi je bowiem długość w czasie i przestrzenia rozległość uznania, którym ludzkość darzy arcydzieła światowe. Jak się jednak zaraz okaże, owa długość i rozległość uznania ma pewien bardzo wyraźny podkład socjologiczny. Idzie tu o to, że kult klasyków antycznych, rozszerzony później na kilkunastu pisarzy dalszych wieków, odziedziczyliśmy po poetyce klasycznej, nie ona była jego podłożem, lecz stosunki panujące w środowiskach, gdzie dany pisarz znano i czczono. Współczynnikiem kultu był tutaj podziw dla kultury owych środowisk, zarówno duchowej jak — i to może przede wszystkim — materialno-organizacyjnej. Potęga Aten czasów Periklesa, gdzie nie tylko kwitnęły tragedie i komedia, ale gdzie żywo interesowano się eposem homeryckim, jako w słowie utrwalonego symbolem jedności greckiej i jej ekspansji kolonialnej, — potęga Rzymu cesarów, upamiętniona nie tylko w „Eneidzie“, ale również w całym piśmiennictwie augustowskim, — urok Francji epoki Ludwika XIV, czy urok Włoch jako siedziby papieża w wiekach średnich i w okresie renesansu, słowem hegemonia kulturalna, wyrażająca się m. in. w hegemonii powszechnie znanego i szeroko używanego języka ²⁾, były czynnikami, na których opierała się selekcja literacka, doprowadzająca do obsadzenia stanowisk „na Parnasie“ światowym w tak przytłaczającej ilości wypadków, że uznać ją można za zasadę, przy czym widać, że jest to zasada natury pozaliterackiej, socjalnej. Uznanie wybranych pisarzy za doskonałe „wzory“ literacko-estetyczne i literacko-etyczne jest tu zjawiskiem wtórnym, konsekwencją owej zasady naczelnej. W procesie tym odegrał nadto rolę rozstrzygającą inny jeszcze a bardzo doniosły czynnik, który zaobserwować można dokładnie w literaturach nowych już w obrębie w. XIX, śledząc tworzenie się stosunku odbiorcy do arcydzieł narodowych i ich autorów, klasyków narodowych. Czynnik, który nazwać by można estetyką socjologiczną.

Wiadomo, że uczucia estetyczne są trudne do zdefiniowania i że od czasów Kanta, mozolono się wielokrotnie nad uchwyceniem ich istoty. Jedno jest pewne, że są uczucia przyjemne, choć odpowiedzieć na pewno nie umiemy, skąd ta ich jakość pochodzi. Otóż wydaje mi się, że w powstawaniu pewnej, a kto wie czy nie najistotniejszej ich kategorii, rolę bardzo doniosłą odgrywa nawyk, najpierw indywidualny a później zbiorowy, psychologiczny, przecho-

²⁾ Sprawy te bardzo zajmująco przedstawił L. Płoszewski w studium o francuszczyźnie jako języku dyplomacji (Przegląd humanistyczny I).

dzący w społeczny. By to zrozumieć, sięgnąć trzeba w dziedzinę uczuć niższych, smakowych, dla usprawiedliwienia zaś takiego kroku, wskazać warto, że termin z nimi właśnie związany tj. smak (gustus, gout, taste), uchodzi za jedno z najważniejszych kryteriów w sprawach właśnie estetycznych. Obserwacja uczuć smakowych, wskazuje, że człowiek lubi niemal zawsze potrawy, które polubił w dzieciństwie. Rys ten występuje szczególnie wyraźnie u jednostek, które zmieniły środowisko społeczne lub narodowe i które — ilekroć nadarzy się okazja — chętnie wracają do smakowych upodobań dzieciństwa czy wczesnej młodości. Bogaty inteligent, który wyszedł „z pod słomianej strzechy“, lub emigrant, żyjący w obcym kraju, będą tutaj typowymi przykładami. To samo zjawisko przybiera postać już wyraźnie estetyczną w stosunku do przyrody żywej i martwej i znajduje wyraz w przekonaniu, że najpiękniejszy pejzaż, jaki znamy, to zapamiętany z wioski rodzinnej, że najwspanialsza katedra nie ma tego uroku, co skromny kościółek wiejski, do którego chadzało się dzieckiem. Swoisty i jedyny czar „Pana Tadeusza“ polega przecież na tym, że Mickiewicz — jak żaden inny poeta — z owego „patriotyzmu estetycznego“ wydobyć potrafił wspaniałe efekty, że podniósł go do wysokości zasady i w apologii przyrody litewskiej włożonej w usta Tadeusza nadał mu godność kodeksu estetycznego.

Taka postawa wobec zjawisk anestetycznych, tj. estetycznie obojętnych, lub nawet wobec zjawisk nieestetycznych, sprawia, że nabierają one dodatniej wartości estetycznej, trudnej co prawda do uzasadnienia, ale gdy wskutek jakichś okoliczności przyjmie się i utrwali, skryształizuje w kult, stanie zjawiskiem społecznym, wytwarza silne sugestie estetyczne, wywołujące zresztą wzruszenie ramion u jednostek, wychowanych w innym kręgu kulturalnym. Jest to kult prymitywów. Francuz, od ławy szkolnej osłuchany z chropawymi dźwiękami „Chanson de Roland“, Polak, który w takich samych warunkach zetknął się z „Bogarodzicą“, czy Rosjanin, któremu wbijano w pamięć urywki „Opowieści o wyprawie Igora“, są głęboko przekonani, że wymienione prymitywy należą do rzędu dzieł wielkich, ich egzotyzm historyczny poczytują za jakość estetyczną i do upadłego gotowi są bronić przekonania, że każdy z tych utworów posiada również mnóstwo wszelkich zalet artystycznych, właściwych arcydziełom. Sugestie tego rodzaju, popierane odwoływaniem się do autorytetów wielkich pisarzy, poetów i krytyków, wpajane przez wieki całym pokoleniom, stają się artykułami nieskodyfikowanego systemu estetyki społecznej, tworzą „consensus omnium“ rozstrzygający o randze arcydzieł i wywołują zbiorowe protesty świętego oburzenia na śmiałków, którzy mają odwagę twierdzić: „nie tu nie widzę dokoła“, podważać zasady kultu, stanowiącego integralny składnik kultury duchowej danego środowiska.

Inna sprawa, że wystąpienia obrazoburców literackich niekiedy kończą się ich zwycięstwem, trwałość bowiem i powszechność uznania, jako kryterium socjologicznego, ma swe wyraźne granice, z konieczności bowiem nie zawiera ono składników estetycznych i etycznych, stanowiących, jak się dalej okaże, właściwą podstawę poprawnej oceny literackiej. Granice te zarysowują się wyraźnie tam, gdzie składniki owe są obecne, a jednak nie działają, tj. w dziedzinie niewątpliwych arcydzieł światowych. Rzut mianowicie oka na dzieje ich sławy, ich wielowiekowej recepcji, dowodzi, że ciągłość i powszechność ich żywotności wykazuje poważne nieraz luki. Jeśli tedy spojrzeć na klasyków starożytnych, choćby na Homera, przekonać się można łatwo, że utworami jego zajmowano się intensywnie w czasach renesansu,

romantyzmu, neoklasycyzmu pozytywnego i neoromantyzmu, że natomiast człowiek średniowieczny nad „Iliadę“ przenosił prymitywną „Historię Trojańską“ Daresa i Diktysa, człowiek z okresu baroku Lukana, z okresu zaś rokoko Wergiliusza. Wiadomo dalej, że ogólnoeuropejski kult Dantego i Shakespeare'a upowszechnił się dopiero w początku w. XIX i dotąd trwa nieosłabiony, że natomiast od tej samej chwili datuje się upadek tragiczków francuskich w. XVII, nawet w ich ojczyźnie, że jednak ta zniżka wartości literackich nie obejmuje Moliera. W zakresie znacznie szczuplejszym odwołać się można do książki Pigonia o „Panu Tadeuszu“, gdzie stwierdzono, że kult Mickiewicza koncentrował się kolejno, okresami, wokół już to „Pana Tadeusza“, już to „Dziadów“; do tego dodać by można, że w równie krótkim okresie stulecia uznaniem darzono na przemian to Mickiewicza, to Słowackiego. Żywotność bowiem arcydzieł i ich twórców ma okresy swego rozblysku i swego zaćmienia, po którym znowu odżywa i przechodzi w stadium renesansu danego zjawiska literackiego. Nie będą tu zajmował się „prawami“, które regulują ten stały proces, zależny od struktur kolejnych okresów literackich, lub nawet od mody, czy może jeszcze innych czynników, chodzi mi bowiem tylko o stwierdzenie, że bezczasowość, czy pozaczasowość i bezprzestrzenność arcydzieł, czyli po prostu ich powszechność w czasie i przestrzeni, jest wielkością nie jednostajnie ciągłą, lecz przerywaną, ale w tym zastrzeżeniem trwała i tym właśnie różniącą je od innych dzieł sztuki i słowa.

Jakież więc są owej trwałości podstawy? — lub, inaczej, jakie kryteria decydują istotnie o arcydziełach?

Odpowiedź wynika tu z przeprowadzonego przed chwilą rozróżnienia arcydzieł narodowych i światowych. Kilka utworów kategorii pierwszej nazwałem prymitywami, rozumiejąc przez to nikłość ich walorów artystycznych. Obok nich jednak należą tu dzieła, posiadające walory te w całej pełni, ale mimo to zasięgiem swym nie mogące mierzyć się z arcydziełami światowymi, niekiedy po prostu dlatego, że czas i przestrzeń jako współczynniki trwałości nie mogły rozwinąć się do swych normalnych granic, zwłaszcza na tle rozbiegania kulturalnego ludzkości, znamiennego dla ostatnich pięciu stuleci dziejów europejskich. Wskutek tego właśnie nie występuje tutaj dość uchwytne miernik trwałości i powszechności arcydzieł, wyrażający się nie tyle w cyfrach wydań i przekładów, co w sile oddziaływania utworów klasy światowej na czytelników w ogóle, na czytelników zaś literacko czynnych, a więc na pisarzy, w szczególności. Przykładowo wskazać można, że choć „Bogurodzicę“ znano u nas dawniej i lepiej niż „Iliadę“ i choć oddziaływała ona na niejednego z pisarzy, na Sarbiewskiego, Słowackiego, Norwida, Sienkiewicza i Wyspiańskiego, pokłosie jej wpływów, nawet wzbogacone oddźwiękami jej u powieściopisarzy „minorum gentium“, nie pozostaje w żadnym stosunku do rezultatów promieniowania epopei trojańskiej na Homerydów polskich, od Kochanowskiego począwszy, poprzez epikę Mickiewicza i Słowackiego, aż po powieść Sienkiewicza i Reymonta. Zestawienie to wydawać się może dziwnym, jeżeli zważyć na dysproporcję obydwu utworów. Taką samą jednak różnicę stwierdzi się zestawiając najgłośniejsze komedie Aristofanesa z tragediami Sofoklesa lub Eurypidesa; pierwsze z nich wykazują czynną żywotność bardzo nikłą, drugie olbrzymią. A właśnie czynna żywotność, tj. siła, trwałość, rozległość i różnorodność oddziaływania arcydzieł na pisarzy późniejszych a tym samym na rozwój literatury, wskazuje, że po pierwsze kryteriów socjologicznych stosowanych w ocenie zjawisk literac-

kich lekceważyć nie podobna, bez nich bowiem przeprowadzona tu naturalna hierarchizacja była by niemożliwa, równocześnie zaś dowodzi, że same walory socjologiczne nie stanowią o wartości arcydzieła, że obok nich działają muszą inne, przede wszystkim estetyczne. Z obydwu zaś tych wskazań jasno wynika, że skoro te same kryteria obowiązują zarówno w ocenie arcydzieł, nie uzasadnione jest stanowisko głoszące, że jedynym właściwym przedmiotem oceny literackiej mogą być tylko arcydzieła.

Takie ujęcie wyłuszczonej tu sprawy nie jest czymś absolutnie nowym, a przecież może budzić wątpliwości. Że nie jest czymś nowym, dowodzi zdanie myśliciela średniowiecznego „*Quod semper, quod ubique, quod ab omnibus*“, uznane za „sprawdzian (test) wielkiej literatury“ w wydawnictwie przedstawiającym najnowocześniejsze poglądy na sprawy literackie³⁾. Jeśli zaś stanowisko to może budzić zastrzeżenia, nie trudno będzie wskazać ich źródło. Płyną one z nawyku stosowania wyrażeń w rodzaju „największe arcydzieło naszych czasów“, „arcydzieło powieści dzisiejszej“ do utworów, które dzisiaj cieszą się światową poczytnością. W wypadkach tych wyraz „arcydzieło“ jest synonimem określeń, które w postaci poprawnej powinny by brzmieć: dzieło głośne, poczytne, tłumaczone na wiele języków, budzące rozległe zainteresowanie itp. Nie wdając się w zawile rozważania spraw takich, jak reklama księgarska, jak wpływ dzisiejszej techniki sporządzania i upowszechniania tekstu literackiego, i nie odwołując się nawet do wypadków takich, jak rozgłos Voltaire'a lub Macphersona, czym nieco dalej wypadnie mi zająć się bardziej szczegółowo, nieporozumienie tkwiące w całej sprawie sprowadziłbym do pospolitego błędu logicznego, polegającego na pomieszaniu kilku szeregów pojęć, posiadających pewne cechy wspólne ale bynajmniej nie identycznych. Przyjmując za cechy arcydzieła jego trwałą żywotność w czasie i przestrzeni, a więc współczynniki chronologiczne i geograficzne, błąd upatrywałbym w zaliczaniu do klasy arcydzieł dzieł, do których współczynnika pierwszego zastosować nie można. Dowodzić zaś zbyt często, że nawyki językowe, nawet bardzo powszechne, niekoniecznie bywają argumentami w myśleniu, zabiegającym o ścisłość naukową.

2. Kryteria literackie.

Z wymienionych poprzednio dwu współczynników oceny socjologicznej, przestrzeni i czasu, drugi posiada doniosłość znacznie większą od pierwszego, zjawiska bowiem literackie na tym samym terytorium żyją, zamierają i odradzają się, by gasnąć ponownie. W ten sposób historia, kolejność w czasie, ukazuje się jako łożysko dynamizmu, znamienne dla żywych zjawisk literackich, obok których kryją się cmentarze zjawisk od dawna i bezpowrotnie martwych. Stąd właśnie funkcja czasu domaga się wyjaśnienia, stanowią ją bowiem spłoty zagadnień wysoce nieraz powikłanych i zasługujących na próby ujęcia i rozwiązania przynajmniej w swych postaciach najbardziej typowych.

Należy do nich w pierwszym rzędzie sprawa oryginalności, przedmiot wielu zaciekłych dyskusyj w czasach rewolucji romantycznej, żywy i aktual-

³⁾ Dictionary of World Literature ed. by J. T. Shipley, 1945, 468. Autor artykułiku, L. R. Lind, zaznacza koncepcje analogiczne już u Horacego i autora traktatu „O wzniosłości“.

ny po dzień dzisiejszy, omawiany zazwyczaj jednostronnie i oświetlany często zupełnie fałszywie. Przed w. XIX oryginalność sprawiała stosunkowo niewiele kłopotu krytykom literackim, którzy nią się zajmowali. Wierzano, że szczyty doskonałości artystycznej osiągnęli „auctores“, pisarze klasycyści, ich zaś następcom pozostało w udziale tylko naśladowanie odziedziczonych „wzorów“, a więc posługiwanie się tradycyjnymi składnikami treści w ramach tradycyjnych środków formalnych — i doskonałość zbliżenia się do owych wzorów poczytywano za oryginalność. Stąd w wypowiedziach poetyckich, nawet najpospolitszych odkrywamy często pogłosy antyczne. Któż by przypuścił, że znana zwrotka Kochanowskiego

Oracz plugiem zarznie w ziemię,
Stąd i siebie, i swe plemie,
Stąd roczną czeladź, i wszytek
Opatruje swój dobytek,

a więc konstatacja sprawy najpospolitszej, jest tylko kopią dwuwiersza z „Georgik“:

Agricola incurvo terram dimovit aratro,
hinc anni labor, hinc patriam parvosque penates
sustinet...

Toteż w sto lat później W. Kochowski mógł oświadczyć:

Jako na dworach pańskich, choć się różnie rodzą
Słudzy, jednak w jednakiej wszyscy barwie chodzą...
Tak i ja; jak z którego autora wiersz zarwę,
Za swój mam go już własny, jeno mu dam barwę.

Owa zaś „barwa“ sprawiała, że naśladownictwo nie było niewolniczym powtarzaniem, w granicach bowiem wyznawanej doktryny była dość znaczna skala możliwości twórczych. Chodziło więc o osiągnięcie efektów właściwych poezji grecko-rzymskiej w innym tworzywie, „in lingua vulgari“, a realizacja ich wywoływała dumne zadowolenie w rodzaju słów Kochanowskiego w „Psalterzu Dawidowym“:

I wdarłem się na skałę pięknej Kalliopy,
Gdzie do tych miast nie było znaku polskiej stopy.

Chodziło dalej o wyzyskanie składników treściowych, właściwych nowym stosunkom cywilizacyjnym i kulturalnym w ten sposób, by zrównać je estetycznie z analogicznymi składnikami poezji antycznej. Chodziło wreszcie o stworzenie poezji angielskiej, francuskiej, włoskiej czy polskiej, sięgającej poziomu produkcji literackiej świata starożytnego. I wszędzie tutaj otwierało się pole dla „inwencji“, pomysłowości twórczej, której rozwój pręcej czy później musiał obalić zasadę naśladownictwa wzorów, właściwości bowiem związane z nowymi treściami a spotęgowane przez odmienności tworzywa, pręcej czy później musiały dojść do stadium, gdy tradycyjne ramy klasyczne przestały im wystarczać. Do przelamania ich wyłączności przyczyniało się również istnienie tradycji innych, nieklasycznych, a więc hebrajskich, związanych z kulturą religijną i ich produktami literackimi, zwłaszcza Piśmie św., oraz mniej cenionych, rodzimych, zrosłych z tworzywem, z nowocześniejszymi językami, a reprezentowanych przez pieśni i poezję „barbarzyńską“. W rezultacie dawne pojęcie oryginalności doznało znamiennej modyfikacji u nas sformułowanej przez Brodzińskiego, który głosił, że pisarza nowocze-

snego obowiązuje nie punkt dojścia „wzoru“, nie kopiowanie gotowego dzieła, lecz droga przebyta przez pisarza antycznego, tj. metoda jego twórczego wysiłku. Stopień wreszcie trzeci, spotykany w najrozmaitszych odmianach u estetyków romantycznych i późniejszych, radykalnie odrzucał wzory antyczne, za jedyną mistrzynię pisarza poczytując „naturę“, pojęcie rozumiane bardzo rozmaicie, od idealistycznego doszukiwania się w niej pierwiastków metafizycznych po materialistyczne traktowanie jej jako zbioru motywów uchwytnych dla aparatu fotograficznego. Niepodobna tu wnikać w zagmatwany chaos najrozmaitszych, mniej lub więcej przekonywująco uzasadnianych poglądów, uderza jednak okoliczność, że również w w. XIX odżegnywanie się od „wzorów“ literackich w teorii nie zawsze znajdowało właściwy odpowiednik w praktyce; w większości wypadków miejsce „klasyków“, tj. pisarzy starożytnych zajęli teraz pisarze uznawani, dawni i nowi, Dante i Shakespeare, Byron i Scott, Mickiewicz i Słowacki itd. Słowem, jakkolwiek w pojęciu romantyków oryginalność miała polegać na wyzwoleniu z pęt tradycji, tradycja pozostała nadal, bo inaczej być nie mogło, tyle tylko, że w składzie jej zaszły doniosłe zmiany, ograniczono w niej bowiem wyłączność pierwiastków antycznych, wprowadzono natomiast mnóstwo innych najrozmaitszego pochodzenia.

Konsekwencje tych przesunięć mają dla zasad oceny literackiej ogromną doniosłość. Jednym z istotnych kryteriów jest — jak się rzekło — oryginalność. Sprawa jej u Kochanowskiego, Mickiewicza czy Żeromskiego wymaga — prócz uwzględnienia czynników, przedstawionych dalej — osadzenia każdego z tych pisarzy na tle innej tradycji literackiej i ustalenia u każdego z nich właściwego mu do niej stosunku. Gdy więc Kochanowski programowo kopiował pomysły antyczne, a Mickiewicz równie programowo odżegnywał się od nich, akcentując natomiast swe związki z Shakespearem, Dantem, Byronem czy Goethem, u Żeromskiego żadnych programowych akcentów tego rodzaju nie spotykamy a przecież może się okazać, że stosunek każdego z tych pisarzy do tradycji literackiej był taki sam lub niemal taki sam, tylko że tradycja była w każdym wypadku inna; stąd niepodobna autora „Trenów“ przeciwstawić pisarzom późniejszym ze względu na naśladowczy czy rzekomo mało oryginalny charakter jego twórczości, gdy się charakteru tego nie rozumie i istoty jego oryginalności dokładnie nie ustali. Każdorazowo prócz właściwości indywidualnych, znamiennej dla danego twórcy, brać się tu musi pod uwagę współczynnik historyczny, programowy stosunek epoki do tradycji literackiej, jej pojmowanie oryginalności.

Zadanie to obejmuje sprawy treściowo-formalne. Z ich nieznajomości płyną lekkomyślne, nieraz wręcz nieuczciwe pomawiania i posądzania o plagiat, czyli kradzież literacką, pisarzy, którym o przyswojeniu cudzych pomysłów ani się śniło. Wspólnota tematyczna wątków, drobnych motywów, analogicznych postaci literackich, wspólnota postaci formy wewnętrznej i zewnętrznej dają asumpt do takich posądzeń, przy czym składniki treściowe, jako najuchwytniejsze, stają się zazwyczaj przedmiotem chybionych tropień policyjnych, na formalne zaś zwraca się mniej uwagi. Wspólnota ta bywa przeważnie wynikiem podobnego stosunku do wspólnej tradycji literackiej, oryginalność zaś polega na nowym, właściwym pisarzowi sposobie wyzyskania składników tematycznych i formalnych zarówno tradycyjnych, jak nowych. Bardzo niezwykłym przykładem takiej oryginalności jest np. „Balladyna“, ciekawy eksperyment, polegający na włączeniu w strukturę tragedii

romantycznej kilku wątków szekspirowskich tragicznych i komicznych, związanych z innymi, pochodzenia balladowego, tak że nowy układ rzuca na pomysły przejęte od dramaturga elżbietańskiego nowe światło, nadaje im nowy charakter, wydobywa z nich nowe wartości estetyczne. Do wypadków mniej niezwykłych zaliczyć można „Pana Tadeusza“, gdzie typową fabułę romansów W. Scotta poeta polski przeniósł do poematu o zakroju eposu, rzucając ją na zupełnie nowe, odmiennie skonstruowane tło historyczno-geograficzne i zaopatrując w potężny, Scotowi obcy, ładunek tragizmu. A wreszcie dość porównać balladę A. Czajkowskiego i powieść Sieroszewskiego osnute na bajce o żelaznym wilku, lub rymowaną powiastkę J. Jamkowskiego i Rostworowskiego „Nięspodziankę“, oparte na tym samym wątku wędrownym, by dostrzec, że mimo identyczności tematu mamy tu utwory całkowicie odrębne, niewątpliwie oryginalne. A oba wypadki są o tyle znamienne, że ilustrują metodę stosowaną powszechnie przez wieki, doskonale znaną z twórczości Shakespeare'a, którego — z tego chyba względu — wrzaskliwy herold pozornie nowej estetyki literackiej, Przybyszewski, mianował „ojcem złodziei literackich“. I tu, i wszędzie, szczegółowa analiza „przejętków“ i ich nowej funkcji w nowym zespole, ujęta na tle wspomnianych już poglądów i pisarza i jego epoki na stosunek do tradycji literackiej, oto jedyne kryterium oryginalności w zakresie sztuki słowa.

Stosunek autora „Hamleta“ do poprzedników, których utwory przerabiał czy przynajmniej eksploatował, pozostaje w związku z drugim kryterium historyczno-literackim, z pierwszeństwem w dziedzinie nowości artystycznych, wysuwany często w historii literatury jako zasługa tego czy owego, skądinąd mało na pamięć zasługującego pisarza.. Sprawa jest znowu wcale skomplikowana, jedno jest w niej przecież oczywiste — oto dzięki takim jak Shakespeare „plagiatorom“ nie giną w mrokach zapomnienia „okradzeni“ przez nich drobni poprzednicy, lecz jako ich przedstannicy, prekursorzy, otrzymują na kartach historii literatury odpowiedni zakątek, wspomniani wdzięcznie jako twórcy pomysłów wyzyskanych i upowszechnionych przez ich genialnych następców. Każda literatura zna takie cienie elizejskie, nazwiska pisarzy, o których powiedzieć by można „sic vos non vobis“, którzy nie zdobyli się sami na trwałe opracowanie artystyczne tego, co zaświtało w ich wyobraźni twórczej, którzy tylko torowali drogi przyszłym pokoleniom i w ten sposób coś wnieśli do wspólnego skarbcza wartości literackich. Dlatego właśnie pamięta się ich nazwiska i tytuły ich dzieł, do których przykłada się skalę wyłącznie historyczną. Maciej Strykowski, pracowity kronikarz Litwy i Rusi, pisarzem, a zwłaszcza poetą był bardzo nie tegim, mimo to rymów jego przemilczem nie podobna, na ich bowiem lekturze po wiekach młody autor „Grażyny“ wprawiał się w sztukę tworzenia archaizowanych powieści o przesłodzi. Z tego samego tytułu historia wspomina „Jagiellonidę“ D. B. Tomaszewskiego, przedmiot nielitościwej recenzji Mickiewicza, torujący drogę próbom epickim samego recenzenta.

Miarę również tylko historyczną stosuje się do epigonów wielkich pisarzy, do plejady drugorzędnych literatów, którzy żyją okruciami ze stołu wielkich mistrzów, a bardzo często zdobywają mało zasłużone, znaczne ale krótkotrwałe powodzenie. Zdarzają się wśród nich wirtuozi słowa, tworzący dzieła, które zadziwiają nieraz doskonałością roboty artystycznej i w oczach bezpośrednich odbiorców uchodzą niemal za arcydzieła, rychło jednak starzeją się i stają przedmiotem bezlitośnej nawet brutalnej degradacji ze stro-

ny i krytyki i ogółu czytelników. Tak było przed laty kilkudziesięciu, gdy niezwykle dużo hałasu wywołały warszawskie odczyty Wł. Spasowicza, sprowadzające do właściwej miary W. Pola i Wł. Syrokomłę, poczytywanych do owej chwili za wielkich poetów. Gdy znacznie później Boy przeprowadził analogiczną operację na dorobku pisarskim Przybyszewskiego, nie wywołała ona protestów, była bowiem tylko sformułowaniem stanowiska, które opinia publiczna bezwiednie zajęła wobec autora „Dzieci szatana“. Przybyszewski zresztą należy do typu pisarzy, których możnaby nazwać autoepigonami, epigonami samych siebie; są to pisarze o bardzo znikomym zasobie własnych pomysłów, wyczerpanym już na progu twórczości. w pierwszych utworach, a później powtarzanych bez końca i miary w dziełach dalszych. W ocenie autoepigonów, takich jak J. B. Zaleski, Lenartowicz czy Konopnicka, momentem podstawowym jest odróżnienie sztuki od rzemiosła, dające się przeprowadzić jedynie na tle odpowiedniej skali porównawczej. Różnica polega tu na tym, że rzemiosłu przypisujemy umiejętność wytwarzania produktów seryjnych, odbitek czy kopii pierwowzoru, od sztuki natomiast żądamy zdolności tworzenia dzieł jedynych w swoim rodzaju, poza ogólnymi rysami pokrewieństwa rodowego niepodobnych do siebie, niepowtarzalnych w sensie wyjaśnionym poprzednio. Jest to ta zasada, która sprawia, że artysta plastyk, stosujący sztukę powielania dzieła sposobem mechanicznym, po sporządzeniu pewnej ilości odbitek, niszczy kliszę, by utworom swym sztucznie nadać cechę rzadkości i niepowtarzalności. Rozstrzygnięcie: rzemiosło czy sztuka, możliwe przy odpowiedniej skali porównawczej, da się zrobić dopiero z pewnej perspektywy historycznej, i na tym tle dochodzi często do przykrych nieporozumień. Oceny doraźne, opinie krytyki dziennikarskiej, z natury rzeczy są tej perspektywy pozbawione; wskutek tego tom pierwszy, drugi, trzeci, brane oddzielnie mogą się wydawać dziełami sztuki. zwłaszcza ze stanowiska krytyka nieobebranego należycie z całością dorobku ocenianego autora; perspektywę daje dopiero stanowisko historyczne, obejmujące całość owego dorobku. Łatwo jednak wyobrazić sobie rezultat takiego przejścia od spojrzenia bez perspektywy do perspektywnego; pisarz, przyzwyczajony do stałych głosów uznania, nagle spotyka się z oceną rażąco odmienną, poczytuje ją więc za stroniczą, nieprzyjazną, wroga i odpowiedzialność za nią zwała na głowę krytyka. W takich warunkach wyrasta przekonanie, niejednokrotnie głoszone przez zwolenników krytyki naukowej, że jest ona możliwa jedynie wobec zjawisk literackich gotowych, zamkniętych, skończonych, przy czym chodzi tu przede wszystkim o całość dorobku pisarskiego, następnie zaś dorobku całego pokolenia. Istotnie z punktu widzenia historyczno-literackiego stanowisko to jest najzupełniej słuszne. Ograniczając bardzo nieraz znacznie wartość artystyczną ocenianego pisarza, co wyraża się w zaliczeniu go do szeregu epigonów-rzemieślników, pozwala ono jednak wymierzyć sprawiedliwość, przyznając mu wartości inne, bo znaczne zasługi kulturalne. Epigoni mianowicie, dzięki małej samodzielności, dzięki powtarzaniu pomysłów mistrzów, często docierają tam, gdzie wybitni twórcy posłuchu by nie znaleźli, popularyzują ich sztukę w łatwych do przyjęcia, uproszczonych schematach i w ten sposób upowszechniają w dołach kulturę szczytów, tj. nasycają kulturę literacką swych czasów masowo składnikami w postaci swej oryginalnej niełatwo w niej rozpuszczalnymi. I Żeromski i Rodziewiczówna odziedziczyli po romantyzmie etykę heroizmu, gdy jednak autor „Ludzi bezdomnych“ szukał dla niej nowego i własnego wy-

razu. i stał się pisarzem trudnym, przemawiającym do elity, wymagającym od czytelnika dużego wysiłku intelektualnego, autorka „Dewajtisa“ stała się mistrzynią kultury kuchenno-literackiej, jej kilkadziesiąt powieści, stale powtarzających te same „klisze“, ten sam typ fabuły, te same wątki i te same postaci literackie, podbiło masy czytelników. Ale też tym samym przygotowała w nich grunt dla recepcji powieści Żeromskiego, wzbudziła bowiem zainteresowanie i zrozumienie dla problemów, ujmowanych przez niego w postaci artystycznie bez porównania wyższej i trudniejszej.

Ujmowanie całości dorobku pisarskiego jako postulat oceny historyczno-literackiej wymaga jeszcze pewnego wyjaśnienia. W wypadkach epigonizmu dorobek ów ulega zapomnieniu z wyjątkiem pozycji najcenniejszych, żyjących w antologiach, chrestomatiach czy wyborach pism danego autora. O całej reszcie mówi tylko historia literatury. I w związku z tym spotyka się nieraz pogląd, głoszący, iż pisarzy pomniejszych oceniać należy wedle najwyższych ich osiągnięć — pogląd fałszywy, bo sprzeczny z pojęciem epigonizmu i wynikającą z niego zasadą ujmowania całości dorobku pisarskiego oceną historyczno-literacką. Ocena ta musi naturalnie wyznaczyć odpowiednie miejsce wartościowym i bezwartościowym składnikom ocenianego zjawiska literackiego, ale nie może poprzestać tylko na wysunięciu jedynie jego pozycji szczytowych i na nich wyłącznie się oprzeć, sfałszuje bowiem daną rzeczywistość historyczną, tak samo jak sfałszowaniem jej byłaby ocena lichego utworu literackiego, zawierającego kilka dobrych stron, dokonana tylko ze stanowiska tych właśnie stron.

Chronologia, jako ważny czynnik w budowie kryteriów historycznych, znajduje zastosowanie również w wypadkach zjawisk epigońskich rzędu tylko co omówionego, w ocenie „kwiatów jesiennych“, dzieł artystycznie wartościowych, ale zapóźnionych, wydawanych poza obrębem tego kręgu literackiego, do którego bezpośrednio należą. Typowym przykładem może tu być piękna powieść poetyczka Mirona „Garbus z Bononii“, ogłoszona drukiem w czterdzieści lat po okresie rozkwitu tego gatunku epickiego. Uczucie pewnego zawodu, towarzyszące lekturze utworów zapóźnionych, — obce naturalnie czytelnikowi bez odpowiedniego wykszolenia historyczno-literackiego — płynie z świadomości, że nie spełniły one swego naturalnego zadania, nie zdobyły należytego rozgłosu, nie wywarły odpowiedniego wpływu. Dalszym bowiem kryterium oceny historyczno-literackiej jest rozległość oddziaływania dzieła na pisarzy autorowi nie tylko równych ale niejednokrotnie znacznie odeń większych. Sprawa ta pojawiła się już dwukrotnie poprzednio, w związku z arcydziełami i prekursorstwem, poruszenie jej tutaj jest jednak niezbędne, po pierwsze bowiem zdolność wywierania wpływu właściwa jest nie tylko arcydziełom, ale również utworom artystycznie słabym, po wtóre zaś funkcja ta nie musi mieć charakteru prekursorskiego, dzieło bowiem wpływowe może być tylko odbiciem jakichś innych wcześniejszych a za jego pośrednictwem działających czynników literackich. Zapomniany dzisiaj powieściopisarz rosyjski, Tadeusz Bulharyn, stojąc u szczytu sławy, oddział silnie na kilka utworów Puszkina, wysoko cenionych w puściznie tego poety, oraz na „Martwe dusze“ Gogoła, który poprzednikowi zawdzięczał postać papierowo-idealnego właściciela ziemskiego; w wypadku pierwszym może być mowa o prekursorstwie, w drugim zaś Bulharyn odegrał tylko rolę pośrednika literackiego między Gogolem a Krasickim, sam bowiem swój ideał „dziedzica“ skopiował z „Pana Podstolego“.

Chodzi tu jednak nie o poszczególne wypadki, które ostatecznie zawsze uznać można za jakąś odmianę prekursorstwa, lecz o pisarzy, którzy przez czas pewien czarowali swymi dziełami całe pokolenie rówieśne i to nie tylko w swej ojczyźnie, ale w wielu krajach Europy. Tak było niedawno jeszcze z Przybyszewskim, który wpływami swymi obejmował nie tylko Polskę, ale również Czechy i Rosję. Pod koniec w. XVIII podziw wieloletni budził „Homer północy“, a rywalizował z nim „patriarcha z Ferney“. Pierwszy, James Macpherson, wywołał falę naśladownictw swymi „Pieśniami Ossjana“, zgrabnym falsyfikatem, poczytywanym za archaiczny utwór ludowy celtycki. Drugi, Voltaire, był wyrocznią w sprawach filozoficznych i literackich, tłumaczoną na wszystkie języki, przerabianą, naśladowaną, cytowaną i recytowaną w całym „oświeconym“ świecie kulturalnym. Moda kulturalno-literacka, zwana osjanizmem czy wolterianizmem, objęła dziedziny tak rozległe, że studium jej należy do socjologii kultury; na fali jej obok mnóstwa utworów marnych pojawiło się mnóstwo dzieł wybitnych; moda zabarwiła bardzo wydatnie kulturę literacką lat kilkudziesięciu. Wskutek tego — niezależnie od faktu, czy ocena estetyczna „Pieśni Ossjana“ i ogromnego dorobku Voltaire'a wypada dodatnio czy ujemnie, historia literatury przyznaje dziełom obydwu pisarzy duże znaczenie, ocena ich historyczno-literacka wypada bardzo korzystnie. Może korzystniej niż niejednego twórcy dzieł artystycznie doskonałszych w tym czasie. Uprowadzając dalsze rozważania, dodać tu nie zawadzi, że nieunikniona rozbieżność kryteriów historycznych i estetycznego stanowi punkt orientacyjny w ocenie ostatecznej, gdy bowiem w wypadku arcydzieł oba kryteria pokrywają się prędzej czy później, efemerydy literackie takiego pokrycia się ocen nigdy nie znają.

Oparta o współczynnik czasu wiedza historyczna odgrywa inną jeszcze niepospolicie doniosłą rolę w wydawaniu oceny literackiej. Pozwala ona stwierdzić względność kryteriów widoczną w ich zmienności, ale równocześnie dostrzec w owej zmienności stałe wytyczne, świadczące o istotnych trwałych wartościach dzieła. Znajomość mianowicie recepcji utworu przez jego pierwszych czytelników, oraz kolejnych recepcji późniejszych, których wyrazem najwymowniejszym jest siła i zasięg jego wpływów, stwarza podstawy oceny, bo dostarcza materiału do porównania poglądów dawniejszych ze stanowiskiem zajmowanym przez krytyka dzisiejszego i dopiero konfrontacja obydwu członów prowadzi do nowej oceny, w danej chwili ostatecznej, choć z natury rzeczy również tylko przejściowej, stanowiącej podstawy dla ocen późniejszych, które dokonane będą w przyszłości, w związku z nowymi zasadami, obowiązującymi krytykę jutrzejszą.

By wydać tego rodzaju ocenę, historyczno-literacką czy naukową, krytyk posiadać musi dwa warunki podstawowe: rozległą wrażliwość na piękno literackie w jego różnorodnych postaciach historycznych i rozległą oraz głęboką wiedzę historyczną. Przed laty niemal czterdziestu, w sporze o wartość literatury Feldmana, zabrał głos lwowski historyk sztuki i dobry krytyk Wł. Kozicki, by zakwestionować subiektywizm autora „Współczesnej literatury polskiej“. „Z tego subiektywizmu — czytamy — wypływa ową ujmującą szerokie koła wielostronność Feldmana, owa zdolność wczuwania się (czy szczerze?) w najbardziej od siebie oddalone typy twórcze, która w gruncie rzeczy jest objawem sporej dozy indferentyzmu. Dzięki temu znajduje np. równie silne słowa podziwu dla Staffa i Micińskiego, umie solidaryzować się z tak krańcowo odmiennymi i wzajemnie wykluczającymi się indywidualnościami ar-

tystycznymi“⁴⁾). Autor pięknej książki o „Michale Aniole“ krytykiem był niepoślednim, ale przytoczone zdanie jest nonsensem tak jaskrawym, że tkwiący w nim zarzut przekształca się w pochwałę Feldmana. Wielostronność bowiem, zdolność do oceny przejawów piękna nawet od siebie najodleglejszych stanowi podstawowy warunek krytyka w prawdziwym tego słowa znaczeniu.

Rozumiał to doskonale I. Matuszewski, gdy w szkicu „Artyści i krytycy“ zgłębiał „psychologię krytyki“⁵⁾:

Krytyk — jeśli jest krytykiem z powołania, nie z przypadku — musi, prócz poczucia piękna, posiadać ciekawość intelektualną, która go będzie popychała do zgłębiania, analizowania i porównywania z sobą najróżnorodniejszych stylów i typów twórczych.

Ta ciekawość, ta żądza poznania i zrozumienia mechanizmu twórczości i wrażliwości estetycznej we wszystkich możliwych objawach wyróżnia krytyka od innych osobników miłujących sztukę i piękno, a więc i od artystów.

I krytyk może mieć swoje indywidualne sympatie i antypatie, ale, współpracując nawet więcej jednemu kierunkowi czy typowi twórczości, powinien rozumieć wszystkie. Subiektywizm krytyka tym się właśnie różni od subiektywizmu artysty, że dzięki specjalnym właściwościom psychicznym, oraz specjalnej kulturze i tresurze, może, nie zatracając swego rodzimego charakteru, wzywać się w ducha indywidualności biegunowo przeciwnych.

Nie podobna wyobrazić sobie bardziej krańcowej antytezy, niż głośny krytyk francuski, Brunetiére i symboliści. A jednak ten gorący wielbiciel jasnej logiczno-architektonicznej literatury XVII wieku zdołał, dzięki swej krytycznej kulturze, zrozumieć istotę i ocenić doniosłość ewolucyjną mglistego symbolizmu. Gdyby Brunetiére, przy swoim namiętnym temperamencie i twardym nieprzejednanym indywidualizmie był nie krytykiem, lecz artystą, nigdyby do takich rezultatów nie doszedł.

Akceptując w zupełności stanowisko Matuszewskiego, można je sprecyzować bardziej jeszcze, dodając, że „tresura“ estetyczna osiąga swą pełnię dopiero wtedy, gdy krytyk zdobędzie się na taką świeżość i wrażliwość, by na dzieła Kochanowskiego, Krasickiego lub Mickiewicza potrafił spojrzeć oczyma ich pierwszych czytelników i w ten sposób zrozumieć ich reakcje utrwalone w takich czy innych dokumentach. Równocześnie odpowiednio rozległa wiedza historyczna winna krytykowi udostępnić istotny sens owych dokumentów, a zarazem uzdolnić go do wyzyskania rezultatów wrażliwości i znajomości owego sensu ze stanowiska jego własnej epoki.

* * *

Sumując uwagi dotychczasowe, sens ich istotny ująć by można w formule, sprowadzającej omówione kryteria historyczne w wszystkich ich odmianach do kategorii kryteriów bibliograficznych. Setki bowiem stronic zestawień bibliograficznych, pozwalających stwierdzić ilość edycji Homera rękopiśmiennych i drukowanych, ilość jego przekładów na te czy inne języki, ilość takich czy innych poglądów jego dzieł u pisarzy czasów późniejszych, ilość wreszcie studiów poświęconych epikowi greckiemu, stanowią najwy-

⁴⁾ W gaju Akademosa 1912, 396.

⁵⁾ Twórczość i twórca.

mowniejsze świadectwo, iż „Iliada“ i „Odyssea“ są niewątpliwymi arcydziełami. Wymowa tego świadectwa, dającego się wyrazić w schemacie statystycznym, obejmującym dane historyczne i geograficzne, tym się wyróżnia wśród innych ocen, iż jest najzupełniej obiektywna, powszechnie sprawdzalna. I na tym właśnie polega doniosłość kryteriów historycznych jako narzędzia oceny zjawisk literackich. Rzecz jednak inna, że przy całej swej doniosłości nie są one jedyne, nie wyczerpują wszystkich zadań oceny, wymagają dopełnień, wynikających z rozumienia tych wszystkich cech, które różnią dzieło literackie od innych wytworów działalności ludzkiej. Sprawy te wymagają szczegółowego omówienia i wychodzą poza zakres zadania, które tu rozwiązać usiłowałem, a które polegało na uwypukleniu doniosłości czynnika historycznego w myśleniu naukowo-literackim.