

KONSTANTY WOJCIECHOWSKI

UWAGI WSTĘPNE DO BADAŃ
NAD NOWSZĄ LITERATURĄ
POLSKĄ

Z RĘKOPISU POŚMIERTNEGO



K S I A Ź N I C A - A T L A S

ZJEDNOCZONE ZAKŁ. KARTOGRAF. I WYDAWN.

TOW. NAUCZ. SZK. ŚR. I W., SP. AKC.

LWÓW - WARSZAWA

1926

KSIĄŻNICA - ATLAS

TOWARZ. NAUCZYCIELI SZKÓŁ ŚREDNICH I WYŻSZYCH

LWÓW, CZARNIECKIEGO L. 12

WARSZAWA, NOWY ŚWIAT 59

poleca

Chrzanowski Ignacy

MARCIN BIELSKI

Studjum historyczno-literackie.

Str. VIII + 352. — Zł. 12.—.

Treść: I. Życie. — II. Żywot filozofów. — III. Kronika świata. — IV. Kronika polska. — V. Komedja Justyna i Konstancji. — VI. Satyry. — VII. Sprawa rycerska. — VIII. Człowiek i pisarz. — IX. Sądy współczesnych i potomnych. — Przypisy.

Wojciechowski Konstanty

DZIEJE LITERATURY POLSKIEJ

Str. 360. Z 124 ilustracjami. — Zł. 8.—.

Wydanie drugie, przygotowane pod redakcją *dr. J. Balickiego*, przejrzane i wstępem poprzedzone przez *I. Chrzanowskiego*.

Książka ta może służyć tak szerokim warstwom społecznym, jak i uczniom szkół średnich jako zwięzłe i jasne kompendjum literatury polskiej.

Szober St.

GRAMATYKA JĘZYKA POLSKIEGO

Wydanie drugie zmienione i uzupełnione.

Str. 408. — Zł. 10.—.

Książka ta pomyślana jest jako podręcznik dla słuchaczy szkół wyższych i dla nauczycieli języka polskiego.

Treść: Nauka o zgłoskach. A. Głosownia opisowa. B. Głosownia funkcjonalna. C. Wiadomości z głosowni historycznej. — Nauka o znaczeniu wyrazów. — Nauka o budowie wyrazów. — Nauka o odmianie wyrazów. A. Odmiana rzeczowników. B. Odmiana przymiotników. C. Odmiana zaimków. D. Odmiana liczebników. E. Przegląd ogólny form deklinacyjnych języka polskiego. F. Odmiana czasowników. — Nauka o zdaniu. A. Rodzaje zdań. B. Zdanie pojedyncze nierozwinięte. C. Zdanie pojedyncze rozwinięte. D. Zdanie złożone.

UWAGI WSTĘPNE
DO BADAŃ NAD NOWSZĄ LITERATURĄ POLSKĄ

Tegoż autora.

Kajetan Koźmian, życie i dzieła, Lwów 1897, Gubrynowicz i Schmidt, str. 232.

Pan Tadeusz A. Mickiewicza a romans Waltera Scotta, Kraków 1919, Akademia Umiejętności, str. 146.

Ignacy Krasicki, wyd. drugie, zmienione i uzupełnione, Lwów 1922, Zakład Narod. im. Ossolińskich, str. 179.

Język polski, Wskazówki metodyczne do programu gimnazjum państwowego (gimnazjum wyższe), wspólnie z B. Nawroczyńskim i St. Szoberem, Warszawa 1923, Książnica Polska, str. 588.

Henryk Sienkiewicz (Henryk Sienkiewicz, Protoplasta Zagłoby, Żywiół subiektywny w Trylogii, Wojsko polskie u Sienkiewicza), wyd. trzecie, ze Słowem wstępnym Stanisława Sobińskiego, Lwów-Warszawa 1925, Książnica-Atlas, str. 158.

Bolesław Prus, wyd. drugie, ze Słowem wstępnym Józefa Kallenbacha, Lwów 1925, Gubrynowicz i Syn, str. 178.

Historja powieści w Polsce, z rękopisu pośmiertnego wydał Zygmunt Szweykowski, Lwów 1925, Gubrynowicz i Syn, str. 314.

Werter w Polsce, wyd. drugie, przygotowane przez Zygmunta Szweykowskiego, Lwów 1925, Zakład Narod. im. Ossolińskich, str. 189.

Wiek oświecenia, Historia literatury wieku oświecenia w Polsce, z rękopisu pośmiertnego wydał dr. Juljusz Zaleski, Słowem wstępnym poprzedził Ignacy Chrzanowski, Lwów 1926, Zakład Narod. im. Ossolińskich, str. 432.

Dzieje literatury polskiej, wyd. drugie przygotowane pod redakcją dr. Juljusza Balickiego, przejrane i wstępem poprzedzone przez Ignacego Chrzanowskiego, Lwów-Warszawa 1926, Książnica-Atlas, str. 360.

Studja i szkice (Miłość w poezji polskiej XVIII i XIX w., „Ballady i romanse“, Współzawodnik Sienkiewicza, Przewrót w umysłowości i literaturze polskiej po r. 1863), z rękopisów pośmiertnych (w druku).

KONSTANTY WOJCIECHOWSKI

UWAGI WSTĘPNE DO BADAŃ NAD NOWSZĄ LITERATURĄ POLSKĄ

Z RĘKOPISU POŚMIERTNEGO



K S I A Ź N I C A - A T L A S

ZJEDNOCZONE ZAKŁ. KARTOGRAF. I WYDAWN.

TOW. NAUCZ. SZK. ŚR. I W., SP. AKC.

LWÓW - WARSZAWA

1 9 2 6

2094

BIBLIOTEKA UNIwersYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



FUW0136916



265216

Szkic niniejszy powstał w rękopisie w r. 1919. Miał to być wykład poprzedzający prace na seminarjum historii nowszej literatury polskiej; dostosowany był do potrzeb początkujących i miał cele dydaktyczne na oku. W tym też charakterze wydaje „Książnica-Atlas“ niniejsze „Uwagi wstępne“.

„Książnica-Atlas“.

Skład i druk wykonano z Zakładach Graficznych S. A. „Książnica-Atlas“
we Lwowie.

W/244/02p

10,-

Zacznijmy od przedmiotu badań. Nim odpowiemy na pytanie, czym jest historia literatury, musimy zdać sobie sprawę z tego, co to jest literatura. Nie będzie nam w tym wypadku chodziło o etymologję wyrazu i o rozwój historyczny pojęcia, chodzi o określenie literatury takiej, jakie jest zgodne z dzisiejszym poglądem na to zagadnienie. Otóż literatura to odrębny świat rzeczywistości, rzeczywistości stworzonej przez człowieka, różnej od tej rzeczywistości, którą przedstawia przyroda. Jest to świat stworzony przez wolę ludzką, produkt umysłu ludzkiego. Ale gdybyśmy na tem poprzestali, określenie nasze byłoby błędne, bo za szerokie. Dlaczego? Bo architektura, rzeźba, malarstwo, kompozycja muzyczna to także odrębny świat rzeczywistości, stworzony przez jednostkę czy jednostki ludzkie i także różny od tej rzeczywistości, którą jest przyroda i jej zjawiska. A więc do określenia powyżej podanego trzeba coś dodać, potrzebna tu „differentio specifica“, a tym dodatkiem do słów: „odrębny świat rzeczywistości, produkt ducha ludzkiego“ będzie „wyrażony słowem“. A zatem literatura, to odrębny świat rzeczywistości, produkt ducha ludzkiego wyrażony słowem i — dodajmy jeszcze: w słowie utrwalony. Niektórzy z teoretyków literatury celem uproszczenia, skrócenia nomenklatury zamiast tak szerokiego określenia podstawili słówko tekst. Możemy się niem posługiwać, pamiętając zawsze, co to słówko oznacza.

Literatura więc to dzieła, teksty. Czy wszystkie dzieła, czy wszystkimi będzie się badacz zajmował? Nie, wszystkimi zajmuje się bibliograf, dla którego każda pozycja,

każdy tekst jest jednakowo ważny i który też wszystkie z równą skrupulatnością spisuje i podług pewnych wytycznych układa w grupy. Badacz literatury bez bibliografii się nie obejdzie, od niej rozpoczyna, albo w pewnych wypadkach sam ją musi stworzyć, nim przystąpi do badań; ale o tem później.

Wracając do tekstu, dzieła, utworu, uprzytomnić sobie należy, że inna jest wobec niego rola badacza literatury, a inna historyka, historyka kultury, archeologa i t. d. Historyk np. zajmuje się tekstem, by na podstawie jego lub przy jego pomocy odtworzyć bieg dziejów ludzkich, zdarzenia rzeczywiste, związek pomiędzy niemi. Sposób, w jaki kronikarz przedstawia fakty, nic go nie obchodzi; osoba kronikarza o tyle, o ile życie jego, stosunki łączące go ze współczesnymi, inteligencja i bystrość dają większą lub mniejszą gwarancję prawdopodobieństwa czy prawdy tego, co notuje. Słowem dla historyka tekst jest środkiem, przy którego pomocy stara się poznać przeszłość.

Czy dla badacza literatury również? Oczywiście nie. Dla niego dzieło, którem się zajmuje, jest nie środkiem, lecz celem, ma on bowiem zupełnie inne problemy do rozwiązania. Kto bada Trylogję Sienkiewicza, nie czyni tego przecież w tym celu, by poznać losy Skrzetuskiego, jego stosunek do księcia Jeremiego, jego wpływ na tok wydarzeń historycznych, wie zresztą, że postać to w znacznej mierze wylęła w wyobraźni poety, że historyczny Skrzetuski przekradł się wprawdzie z obłąkanego Zbaraża, ale nie wiadomo nawet, czy przedtem na Krym posłował, że nie kochał się w żadnej Kurcewiczówniej i t. d. Słowem treść dzieła będzie badacza interesowała również, ale w inny sposób, niż historyka treść -Szkiców Kubali. Albo weźmy jeszcze inny przykład, to samo dzieło w rękach historyka i badacza literatury: np. Twardowskiego Wojnę domową. Historyk będzie Wojnę domową traktował jako źródło hi-

storyczne (przez wzgląd na to, że Twardowski był współuczestnikiem opisywanych wydarzeń), badacz literatury nie przejdzie wprawdzie nad tem do porządku, że treścią dzieła jest odtworzenie rzeczywistych wydarzeń, ale dla niego będzie to tylko jednym z problemów.

Powróćmy do zagadnienia, czy literatura obejmuje wszystkie dzieła, teksty, czy wszystkie będą przedmiotem badań? Powiedzieliśmy, że nie. Któreż więc teksty mają się stać objektem studjów? Większość teoretyków stoi na tem stanowisku, że literatura to poezja, że więc te tylko teksty mają dla badacza literatury być przedmiotem badań, które noszą znamię utworów poetyckich. A któreż noszą znamię utworów poetyckich? Te, w których ujawnił się żywioł wyobraźniowy (i uczuciowy — dodają niektórzy), przedewszystkiem w treści, ale także w formie. Czyli, granicy ścisłej nie podobna tu przeprowadzić. Więc np. dzieła literatury politycznej mogą również być przedmiotem studjum dla badacza literatury, o ile autorowie tych dzieł wnieśli w sposób wypowiedzania się żywioł wyobraźniowy i uczuciowy.

Ale i na tem nie koniec. Czy wszystkie dzieła, utwory, teksty, z tem już ograniczeniem, jakie podaliśmy, mają być przedmiotem badań? Mimo zasadniczej odpowiedzi: nie, pewne zastrzeżenie będzie konieczne. Ale najpierw zasadnicza odpowiedź. Skoro nie wszystkie, więc znów pytanie: które? Otóż badacz literatury zajmie się tekstami przedstawiającemi wartość trwałą. Co może nadać tekstowi taką wartość? Albo to, że wszystkie pokolenia (lub prawie wszystkie) przyznają tekstowi (dziełu, utworowi) taką wartość dzięki zaletom, jakie w nim widzą; albo to, że tekst pewien ogniskuje w sobie pewne charakterystyczne znamiona doby, w której powstał, choć świadczyć może nieraz nawet o zwyrodnieniu smaku tej doby (np. ks. Baki Uwagi o śmierci niechybnej); albo to wreszcie, że tekst (dzieło, utwór), jakkolwiek ani współ-

czesne pokolenie ani następne nie widzą w nim jakichkolwiek szczególnych zalet i jakkolwiek nie uwidoczniły się w nim również charakterystyczne znamiona doby, przecież wywarł wpływ na późniejszą produkcję umysłów twórczych (np. Jagiellonida Tomaszewskiego; echa lektury tego dzieła bez wartości znajdują się w Mickiewicza Grażynie). Inne teksty (dzieła, utwory) należą do bibliografii. Uczyniliśmy jednak pewne zastrzeżenie. Otóż, ażeby wiedzieć, które teksty nadają się raczej do traktowania bibliograficznego, badacz literatury musi je znać; następnie, czasem, zależnie od przedmiotu studjum, musi je jednak uwzględnić, by wskazać, jak w tych nic nie znaczących często produktach grafomanji odzwierciedlił się wpływ jakiejś potężnej jednostki twórczej (np. mnóstwo lichych ballad i sonetów powstałych pod wpływem ballad i sonetów Mickiewicza, lub mnóstwo niezmiernie lichych t. zw. powieści historycznych, usiłujących naśladować bądźto Trylogję, bądź Quo vadis Sienkiewicza).

Przejdźmyż teraz do właściwego zagadnienia t. j. do rozważań, jak ma się przedstawiać praca badacza literatury. Bada on tekst. Ale nie wolno mu zapominać o tem, że jest on jednostką percypującą, reagującą w pewien właściwy sposób na to, co tekst zawiera, t. j. na jego treść i formę.

Starajmy się rzecz oświetlić na przykładzie. Wychodzi jakaś powieść. Autor jest pewien, że wyrze ona wielkie wrażenie, bo dał on tam całego siebie, a oprócz tego poruszył w niej, nie zapominając o postulatach artyzmu, szereg problemów niezmiernie doniosłych, a oprócz tego skupił wszelkie zagadnienia około akcji działającej żywo na wyobraźnię, wyrosłej z własnych przeżyć autora i t. d. i t. d. Cóż się dzieje? Weźmy na uwagę tylko koło tych czytelników, którzy roszczą sobie uzasadnione pretensje do miana badaczy literatury. Jeden wypowiada o powieści sąd taki, drugi inny, jednego wywodom autor przyklasnałby prawie

bez zastrzeżeń, z drugim nawet nie chciałby się wdawać w polemikę, twierdząc, że ten drugi zupełnie go nie zrozumiał. Dyskusja doprowadza do pewnego wyrównania różnicy zdań, ale tylko do pewnego wyrównania. Patrzymy jednak dalej. Ten sam czytelnik (z odpowiednimi kwalifikacjami) po powtórnym przeczytaniu utworu, zmienia o nim w szczegółach swój sąd, a po ponownej lekturze znów ten sąd modyfikuje. Jakież wnioski? Różnorodne. Oto najpierw, że jeśli tekst nazwiemy odrębnym światem rzeczywistości, to mamy do czynienia z dwoma światami: z jednym takim, jaki zarysował się i ucieleśnił w umyśle twórczym, i z drugim takim, jaki odbił się w umyśle percypującym, w umyśle czytelnika, badacza. By rzecz uzmysłwić, użyjmy porównania, z tem zastrzeżeniem, że każde porównanie, zwłaszcza gdy chodzi o wywody naukowe, ma sporo stron słabych. Ale mimoto użyjmy porównania. Porównajmy umysł percypujący do zwierciadła. Otóż obraz postawiony przed zwierciadłem inaczej odbije się w zwierciadle, którego powierzchnia jest idealną płaszczyzną, inaczej w takim, które skażone jest choćby najmniejszą krzywizną, inaczej w zwierciadle zabarwionem, inaczej w niezabarwionem. Ale i to samo zwierciadło w inny sposób odbije obraz wówczas, gdy będzie czyste, w inny gdy będzie zroszone. To porównanie. Co ono nam ma uzmysłwić? Oto oprócz tego, iż utwór to istotnie dwa światy, jeden w umyśle twórcy, drugi w umyśle czytelnika, choćby ten czytelnik był badaczem — i to jeszcze, że badacze różnią się między sobą i różnić się muszą, bo są ludźmi, różnią się w szczególności w sposobie reagowania na podniety; następnie zaś, że ten sam badacz nie zawsze w ten sam sposób na tę samą podniętę reaguje.

Idźmy dalej. Badacz ma pewną stałą, niezmienną dyspozycję psychiczną, dzięki której do jakiegoś typu twórczości, do jakiegoś typu umysłowości twórczej odnosi się niechętnie. Tę dyspozycję psychiczną uświadamia sobie, chciałby

ją przełamać, ale nie jest zdolny do tego doprowadzić. Istotnie walka ze stałą dyspozycją psychiczną jest daremna. Ale oprócz stałej dyspozycji psychicznej istnieją także dyspozycje psychiczne przemijające. Nazwijmy je nastrojami. Z poruszeniem tej kwestji dochodzimy równocześnie do wskazówki praktycznej. Od nastroju także nie łatwo nam się uwolnić, ale też właśnie dlatego badacz literatury nie może poprzestać nigdy na jednorazowym choćby najuważniejszym przeczytaniu tekstu, musi go czytać kilkakrotnie. Przekona się wówczas, że podczas trwania jednej przemijającej dyspozycji psychicznej zwróci uwagę na pewne elementy tekstu, podczas trwania innej również przemijającej dyspozycji psychicznej na inne elementy, aż wreszcie dojdzie do tego, że ów odrębny świat rzeczywistości, jaki przedstawia utwór, stanie się w świadomości jego, o ile to możliwe, takim samym światem, jakim on był w świadomości twórcy. Wtedy dopiero powinien przystąpić do analizy utworu. Jest to zagadnienie niezwykle ważne, zagadnienie poruszające problem t. zw. spólcucia psychologicznego. Ponieważ żaden utwór nie jest własnością ani wytworem jakiejś jednej t. zw. władzy duszy, a zatem jest wytworem nie tylko rozumu ale i uczucia i wyobraźni (choć w jednym utworze ten, w drugim ów żywioł będzie dominującym), przeto trzeba też percypować utwór wszystkimi władzami duszy. Dobrze to określił Chmielowski na III Zjeździe historyków polskich w Krakowie, mówiąc, że jeśli chcemy utwór poznać, musimy go „wchłonać“ „duchowo“, t. j. „nietylko należycie go zrozumieć, ale i odczuć i niejako na swoją własność wewnętrzną przemienić“, potrzeba nam się stać „czasowo... sobowótami autorów, patrzeć na wszystko ich oczyma, podzielać ich sympatje i antypatje, nie zatracając przecież własnej jaźni, własnego sądu o osobach, rzeczach i zjawiskach“. I nie podlega to dyskusji, że istotnie te studia przedstawiają największą wartość, z których wi-

doczne jest, że badacz znakomicie „wczuł się“ w autora; i dlatego to również ten sam autor, jakkolwiek z tą samą sumiennością i z tym samym aparatem naukowym bierze się do rozmaitych studjów, daje rzeczy lepsze i gorsze. To „wczuwanie się“ nie jest rzeczą łatwą, recepty na to niema; nikt nie potrafi nauczyć, jak wczuwać się w cudze usposobienie, w cudzy świat wyobraźni, w cudze nastroje. Jest to jakby zdolność przyrodzona, można ją jednak rozwinąć przez pewnego rodzaju ćwiczenie. To pewna, że kto w sobie tej zdolności nie ma, kto nie reaguje silniej na żadnego rodzaju podniety, albo zdolny jest reagować wyłącznie na podniety pewnego tylko określonego typu, a wobec innych pozostaje chłodnym, kto czasowo nie umie stawać się „sobowótą“ twórcy, ten nie ma kwalifikacji na badacza literatury. I jeszcze jedno. Ktoś ma do jakiegoś autora t. zw. awersję. Uznaje, że to autor pierwszorzędny, ale czuje do niego coś jakby antypatję, z której sam sobie sprawy zdać nie potrafi (nie mówię koniecznie o autorze współczesnym) — owóż najlepiej niech się studjum badawczemu twórczości takiego autora nie poświęca. Znać jego dzieła jest oczywiście jego obowiązkiem, podobnie jak i to, co o tych dziełach pisano, ale dopóki nie pozbędzie się wspomnianej awersji (bo ta także czasem przemija), niech raczej zajmuje się autorami, w których „wczuć się“ potrafi.

Przejdźmy do innych zagadnień. Czy badacz literatury może poprzestać na znajomości dzieł, które literaturę tworzą i studjów poświęconych tym dziełom? Już z tego cośmy powyżej mówili, widoczne jest, że gdyby się znajomością tylko tych dzieł i studjów ograniczył, miałby za wąską podstawę badań. Powinien on znać również psychologję. I to nietylko dlatego, że ma dążyć do wyrabiania w sobie „spólcucia psychologicznego“ (przyczem musi się kontrolować), ale również z tego powodu, że nauka literatury musi się opierać na psychologji. Dlaczego? O badaniu genezy dzieła będziemy mówili niebawem, tu jednak już mu-

simy zaznaczyć, że bez znajomości praw psychologicznych nie potrafilibyśmy genezy żadnego utworu skonstruować. Musimy bowiem, chcąc cel ten osiągnąć, że użyjemy tu określenia jednego z teoretyków literatury: starać się „we własnej duszy odtworzyć fakty“, któreby mogły doprowadzić do pomysłu jakiegoś utworu. Musimy badać, musimy logicznie wnioskować, musimy tworzyć hipotezy, ale że mamy do czynienia z dziełem jednostki ludzkiej, istoty żywej, musimy przytem brać to na uwagę, czy nie wykraczamy przeciw prawom psychologicznym, czy hipotezy nasze zgodne są z naszym doświadczeniem wewnętrznym. Następnie niejeden utwór porusza bądź bezpośrednio, bądź pośrednio problemy psychologiczne. Chcąc zająć wobec nich stanowisko, musimy być sami psychologami. Psychologia więc, będąc nauką odrębną, samodzielną, spełnia równocześnie wobec badań literackich rolę nauki pomocniczej, jak niejednokrotnie wobec psychologii takąż rolę spełniają badania nad literaturą.

Ale i znajomość psychologii nie wystarcza badaczowi literatury. Dilthey w dziele „Einleitung in die Geisteswissenschaften“ nie zaniechał silnie podkreślić stwierdzenia tego faktu, że każda jednostka, a więc i jednostka twórcza jest równocześnie częścią społeczeństwa, jest „jednostką społeczną“, że zatem to, co znachodzimy w świadomości jednostki twórczej, jest wytworem nie tylko tej jednostki, ale także w znacznej mierze środowiska, społeczeństwa wśród którego jednostka ta żyje. A zatem badacz literatury musi być w części także socjologiem.

Musi również być obznajomiony z głównymi kierunkami myśli filozoficznej. W dziejach literatury spostrzegamy zjawisko, mówiące nam, że czasem całe jedno pokolenie pisarzy ulega pewnemu prądowi filozoficznemu, tak, że ów prąd na twórczości całego pokolenia wyciska znamienne piętno, a nierzadko jest kluczem do zrozumienia charakterystycznych objawów tej twórczości. W wieku

XIX w literaturze polskiej nie brak twórców, którzy byli równocześnie filozofami, nie tylko z rozmaitemi systematami filozoficznymi doskonale obznajomionymi, ale równocześnie wnoszącymi nowe wartości do skarbcza myśli filozoficznej. Trzebaż znać wobec tego właśnie choćby główne systematy filozoficzne, ażeby przy badaniach zdać sobie sprawę, gdzie należy szukać podłoża pewnego kierunku filozoficznego myślenia. Wtedy dopiero można rozpocząć dociekania szczegółowe.

Rozumie się samo przez się, że badacz literatury musi znać organ, którym w literaturze wypowiada się twórca, więc język w jego historycznym rozwoju, że musi sobie doskonale przyswoić gramatykę porównawczą, ażeby zjawiska językowe tem lepiej rozumieć.

Tak obszerne wymagania, jakie stawia się badaczowi literatury, nie powinny nikogo do studjum zniechęcać. W żadnym dziale pracy naukowej nie są one mniej obszerne — wiedzę potrzebną zdobywa się zresztą stopniowo, nie w jednym roku. Zdobywa się ją zresztą także w toku badań nad jakimś jednym utworem czy autorem, czy przy opracowywaniu jakiegoś problemu: każda praca naukowa rzetelna staje się okienkiem, z którego roztacza się rozległy horyzont, a trzeba go tylko zwiedzić i objąć z niego te tereny, których dokładne poznanie staje się rzeczą konieczną.

Używaliśmy dotychczas rozmyślnie określenia: badacz literatury, nie: historyk literatury. Ale badacz literatury musi być także jej historykiem. Mówiliśmy już, że niema naprawdę jednostek odosobnionych, a są tylko jednostki społeczne; że dalej niema utworów, któreby były wyłącznie wytworem jednostki, lecz że każdy utwór jest równocześnie w znacznej mierze wytworem środowiska, wśród którego jednostka twórcza żyje. Otóż możemy teraz pójść o krok dalej i powiedzieć, że jednostka twórcza czerpie soki żywotne nie tylko ze środowiska, ale również

z przeszłości, w szczególności z tego dorobku, jaki powstał dzięki pracy twórczej jednostek przed nią żyjących. Słowacki rozczytuje się w Kochanowskim, Mickiewicz obok innych także w Trembeckim, Sienkiewicz w Słowackim, Czajkowskim i t. d., a to rozczytywanie się zaznacza się w pewien sposób na twórczości wymienionych autorów. Z drugiej strony ciż autorowie, ale tak samo i inni, stanowią znów przedmiot lektury swoich następców, tak że tworzy się łańcuch wzajemnych oddziaływań. Tu już mamy do czynienia ze zjawiskiem, które od razu mówi do nas w sposób przekonywający, że poznanie literatury powinno i musi być także historyczne.

Co ma być przedmiotem historii literatury, o to toczy się spór między teoretykami. Różnorodne poglądy (nie wszystkie jednak) zestawili Kazimierz Wóycicki w pracy p. t. „Historja literatury i poetyka“. Zbyt oddalilibyśmy się od celu naszych uwag wstępnych, które mają zadanie głównie praktyczne, gdybyśmy chcieli te poglądy streszczać — tu więc zauważymy tylko, że większość teoretyków oświadcza się za tym poglądem, iż historia literatury ma być istotnie historją, a więc badać zjawiska literackie, jak one występują w czasie, we wzajemnej ich od siebie zawisłości, wskazując, co twórcy zawdzięczają pod rozmaitemi względami swym poprzednikom i co przekazują swoim następcom. (Są bo również zapatrywania, że historia literatury ma dociekać praw, według których powstają zjawiska literackie, są zapatrywania, głoszące, że historia literatury jest historją stylu w poezji, i t. d.).

Przejdźmyż teraz do szczegółowego już określenia nie tylko zadań i prac przygotowawczych, ale również metody, którą ma się posługiwać badacz literatury. Ten — jak widzieliśmy — musi być równocześnie historykiem literatury.

Porównywano niejednokrotnie historyka literatury do architekta. I jeden i drugi z cegiełek wznosi budowlę, objąwszy wprzód całość dokładnie myślą, wystrze-

gając się wszelkiej improwizacji. Zachodzi jednakowoż między pracą jednego i drugiego obok innych różnic zasadniczych i ta także, że architekt wygotowuje plan, a wykonanie jego powierza płatnym najemcom. Kto inny wywozi ziemię, kto inny zwozi cegły, kto inny je podaje, kto inny muruje, kto inny robi drzwi i okna i t. d. Ale ten, kto zabiera się do pisania literackiej pracy naukowej, musi i sam ziemię kopać i cegły zwozić i układać je i spajać wapnem, słowem nietylko nakreślić plan, ale go także we wszystkich szczegółach wykonać. Pomocników żadnych nie ma. Co najwyżej, jeżeli praca, do której się zabiera, jest jedną z jego prac pierwszych, może zwrócić się o wskazówki co do planu i szczegółów budowy do kogoś, który mu tych wskazówek może udzielić.

Każda praca wymagać będzie wskazówek innych. Ale są także wskazówki ogólnej natury, które odnosić się mogą, przynajmniej w większości swej, do prac wszystkich.

Zasadniczym przedmiotem badania jest tekst w szerszym znaczeniu tego wyrazu (więc pojęty jako odrębny świat rzeczywistości, stworzonej przez jednostkę ludzką, utrwalonej słowem). Ale wyrazu tekst używa się także w znaczeniu innym, codziennem. Mówmy teraz o tekście w tem drugim znaczeniu, codziennem. Badacz literatury, historyk literatury musi przedewszystkiem tekst ustalić. Co to znaczy? Przypuśćmy, że istnieje tylko tekst rękopiśmienny (jak tyle tekstów z XVII wieku u nas, ale nietylko z XVII). Jeśli istnieje tylko tekst jeden, sprawa jest ułatwiona, a zasadniczą będzie tylko jedna kwestja, czy mamy do czynienia z oryginałem czy z kopją, dokonaną przez kogoś innego, nie przez autora. Rzecz zaś o tyle jest ważna, że kopista często się myli, źle odczytuje i źle przepisuje, opuszcza wiersze, czasem — w swoim mniemaniu — autora poprawia i t. p. Jeśli są i inne rękopisy badanego autora, do trafnego wyniku dojdziemy bez trudu przez porównanie charakteru pisma; jeśli jednak innych rękopisów brak, orze-



czenie, czy mamy do czynienia z oryginałem czy z kopją, staje się trudniejsze, a czasem jest zupełnie niełatwe. Najłatwiej wówczas, jeśli w rękopisie są myłki, z jakości tych pomyłek dojść, czy pochodzą one od autora czy kopisty. Np. sens wypaczony wskazuje odrazu kopistę; jakiś jeden wyraz niegodzący się z myślą zdania, jeśli w miejsce tego wyrazu da się podstawić inny podobnie brzmiący, także odrazu nas oświeca, że w rękopisie naszym znajduje się nie rękopis autora, lecz kopja, dokonana przez kogoś drugiego. Weźmy jakiś przykład konkretny. Czytamy dajmy na to w rękopisie: „nasz... płąsy wyprawiał z podolską Połonką, teraz skoczy Wekiery z Pasią nowożonką“. Tu zastanawia słowo Wekiery. Pisane przez W duże, więc to zapewne imię własne. Ale niema takiego imienia własnego. Szukamy więc znaczenia wyrazu, gdzie należy, i znachodzimy, że wekiery to już nazwa tańca ruskiego. A więc nie jakiś młodzieniec imieniem Wekiery skoczy z Pasią nowożonką, tylko nasz tanecznik skoczy wekiery (przez *małe w*) z Pasią, t. j. zawiedzie z nią taniec ruski wekiery. Odrazu budzi się podejrzenie, że mamy do czynienia nie z oryginałem, lecz z kopją, że kopista nie zrozumiał tekstu, nie znał znaczenia słowa wekiery, wziął to słowo za imię własne i dlatego napisał je dużą literą, rzekomo poprawiając pomyłkę autora.

Mamy jednakowoż nierzadko rękopis niewątpliwie od autora samego pochodzący, ale z widocznymi pomyłkami, pochodzącymi z pośpiechu. Wtedy należy dążyć do usunięcia pomyłek, każdą hipotezę uzasadnić, a w pracy podać tekst autentyczny wraz z własnymi poprawkami (z uzasadnieniem).

Zdarza się jednak, że zachowały się dwa, czasem trzy rękopisy tekstu, wszystkie pochodzące od autora, ale z różnicami w szczegółach. Wtedy znów badanie powinno się zwrócić w tym kierunku, by dociec, który tekst jest pierwszym rzutem, a który ostatecznym skryształizowaniem myśli

twórczej. Zazwyczaj pouczy o tem większy lub mniejszy artyzm, ale nie zawsze, czasem bowiem przy coraz to nowych redakcjach chodzi autorowi nie o nadanie coraz doskonalszego kształtu artystycznego utworowi, lecz albo o nadanie mu właściwszej barwy (jak w Sonetach krymskich Mickiewicza), albo o jak najlepsze wyrażenie myśli przewodniej (jak w Mickiewicza Romantyczności), albo o jakiś wzgląd inny. W takich wypadkach wskazówka jedyna: dokładna rozwaga. Środka uniwersalnego na rozwiązywanie takich wątpliwości, jak to się samo przez się rozumie, nikt nie potrafi podać. Nam tu chodzi o zwrócenie uwagi na to, że obowiązkiem jest badacza tego rodzaju wątpliwość rozświetlić, a przynajmniej do rozświetlenia dążyć. Tekst musi być ustalony.

Mówiliśmy dotychczas o tekstach rękopiśmiennych. A teksty ogłoszone drukiem czy nie nastęrczają wątpliwości. Mianowicie: mamy kilka wydań tego samego utworu — z którego wydania korzystać? Na to odpowiedź krótka: z ostatniego, które wyszło za życia autora, jeśli autor wydaniem tem się zajmował. O ile między tem ostatniem wydaniem a poprzedniemi zachodzą jakieś istotne różnice, trzeba uwzględnić także poprzednie wydania. Do tego jeszcze powrócimy. Gdy się z wydania, z któregooby korzystać należało, w żaden sposób korzystać nie może, trzeba to zaznaczyć. Rozumie się samo przez się, że jeżeli istnieje wydanie krytyczne dzieł jakiegoś autora, obowiązkiem naszym jest posługiwać się tem wydaniem krytycznem.

Wydanie krytyczne ustalić powinno także chronologję utworów. Gdy takiego wydania brak, trud ten spada na barki badacza. Pomocnymi bywają wówczas rękopisy, o ile się zachowały, czasopisma, o ile w nich autor przed zbiorowem wydaniem utworów swych ogłaszał utwory poszczególne, najczęściej jednak szczegóły z życia, z przeżyć, jeśli te w utworach znachodzą odbicie. Wogóle wszystkie środki prowadzące do celu są tu dobre. Kto umie

bystro patrzeć i bystro wnioskować, dojdzie do wyników, choć w pierwszej chwili wydaje się, że brak wszelkich wskazówek do snucia wniosków. Więc np. autor mówi w utworze swym o jakiejś współczesnej postaci jako o żyjącej jeszcze. Trzebaż wówczas odszukać datę śmierci tej postaci, a odrazu stanie się dla nas jasnym, że utwór powstał przed rokiem, miesiącem i dniem śmierci tej wspomnianej w utworze osoby. Naodwrot, jeżeli utwór mówi o jakiejś współczesnej postaci jako o zmarłej, dowód, że powstał po roku śmierci tej osoby. A o ile mogą być pomocne do ustalenia chronologii zachowane rękopisy? Tu wskazówką może być czasem charakter pisma (zmienia on się z biegiem lat: pismo starca np. wskazuje zazwyczaj charakterystyczne drżenie ręki), wskazówką może być także papier. Papier ma zazwyczaj znaki wodne. Różne znaki pojawiają się w rozmaitych okresach czasu. Jeśli rękopis znachodzi się na papierze ze znakiem wodnym, który pojawił się po raz pierwszy dajmy na to dopiero w roku 1830, nie mógł ów rękopis (o ile nie jest kopją) powstać przed rokiem 1830. Do ustalenia chronologii utworu służy także nauka zwana stylografją. Nietylko charakter pisma, ale i styl autora, zmienia się z biegiem lat. Pewne charakterystyczne wyrażenia, zwroty, czasem używanie pewnych barw jako określników i t. p. zjawiają się u autora w pewnej dobie jego twórczości a potem znikają, a na ich miejsce pojawiają się inne znamienne właściwości. W wypadkach, w których wszelkie inne środki zawodzą, rękę pomocną podaje nam właśnie stylografja. Trzeba jednak znakomicie znać autora, ażeby tu nie pobiłdzić — wszelkie zbyt szybkie uogólnienia mogą prowadzić do najfałszywszych wniosków.

Przy badaniach, podejmowanych nad literaturą dawniejszą, potrzebna jest dokładna znajomość paleografji.

Mamy już jednak ustalony tekst, ustalona jest także chronologia utworu czy utworów. Przystępujemy teraz do badania.

Zrozumiałe to, że inna będzie w szczegółach metoda badania jakiegoś jednego poszczególnego utworu, inna całej twórczości poety, inna (w szczegółach) twórczości epicznej, inna lirycznej, inna jakiegoś prądu literackiego, inna jakiegoś określonego problemu i t. d. Znów ogólnej formuły nikt nie wskaże, metodę badania bowiem poddaje w znacznej mierze przedmiot. Zawsze będzie potrzebna bardzo dokładna obserwacja, pilna uwaga i czujna wrażliwość, ażeby w utworze nie przejść mimochodem nad niczem, co ważne. Mimo najskrupulatniejsze wysiłki, nie zawsze to się udaje. Uczynić jednakże należy w tym kierunku wszystko, co w naszej mocy.

Studjum rozpoczynamy zazwyczaj od podania genezy utworu. Przeciwko metodzie genetycznej badań podnosiły się liczne głosy, ale sprzeciwów tych nie można uznać za uzasadnione. Twierdzono, że kto zasklepia się w śledzeniu genezy, zatracą zdolność odczuwania i wyjaśniania piękności utworu, że zresztą, co nas to obchodzi, jak utwór powstał — dość, że istnieje i że jego zadaniem działać na nas swą zawartością, swą treścią i formą. A więc treść i forma ma być przedmiotem badań, nie powstanie utworu. Na to odpowiedź: z pewnością, że źle to jest, jeśli ktoś zasklepi się wyłącznie w studjach genetycznych i poza nie wyjść nie umie, niezdolnym się stając do podjęcia analizy estetycznej, ale to już wina czy upośledzenie osoby badacza, nie metody genetycznej, która powinna być wstępem do badań, a nie ich istotą. Czy zaś istotnie nic to nas nie obchodzi, jak utwór powstał? Gdyby nas to nie obchodziło, dlaczegobyśmy się tem zajmowali? Czy byłoby to tylko proste, bezmyślne naśladowanie kogoś, co raz wszedł na niewłaściwą drogę, jakaś manja trudna do wytłumaczenia? Otóż nie ulega kwestji, że wogóle „*tem lepiej wnioskamy w rzecz, im dokładniej znamy sposób, w jaki ona powstała*“. (Chmielowski). To samo odnosi się także do dzieł sztuki, do utworów literackich. „Farysa“ Mickiewicza

dopóty uważano za alegorię, dopóki badania genetyczne nie udowodniły, że palma nie przedstawia bynajmniej ogniska rodzinnego, kamienie zazdrośników i t. d. Naodwrot, gdybyśmy znali genezę Myszeidy Krasickiego, wiedzieliśmy na pewno, jak utwór rozumieć — obecnie czynić możemy tylko przypuszczenia mniej lub więcej prawdopodobne. I t. d. Zresztą poznanie genezy, poszukiwanie jej „odpowiada *głębokiej potrzebie duchowej* poszukiwania i analizowania związków z całością życia“ (uzasadnienie podane przez Wóycickiego, jednak nie przez niego pierwszego; a dalej: „historja zewnętrzna (t. j. owoc badań genetycznych) odpowiada potrzebie... badania wzruszeń i przeżyć psychiki twórczej“. To wszystko są pewniki, polemika byłaby tu daremna, a cała rzecz — jak powiedzieliśmy — w tem, ażeby na „historji zewnętrznej“ nie poprzestać.

Jak ma wyglądać, na czem ma polegać badanie genezy utworu? Przedewszystkiem potrzebna tu znajomość przeżyć twórcy, ponieważ utwór bywa często odbiciem tych przeżyć, czasem myśl zasadnicza utworu, jego idea, jest ich wynikiem, czasem autor sam utożsamia się z którąś z postaci utworu, czasem, utożsamiając się z którąś z takich postaci mniej lub więcej, zajmuje wobec niej, a więc i wobec siebie, stanowisko krytyczne. Możliwość jest tu cały szereg, wszystkie przewidzieć się nie dadzą.

Ale przy badaniu genetycznym chodzi również o wysledzenie ewolucji, jakiej podlegał pomysł twórczy. Gdy rozporządzamy korespondencją poety, pamiętnikami, zeznaniami osób z jego najbliższego otoczenia, wówczas naturalnie mamy w ręku materiał wartości pierwszorzędnej, na którym śmiało możemy się opierać. Tak do sledzenia ewolucji, przez jakie przechodziła idea naczelną Krasickiego Irydjona, są nam źródłem znakomitem listy poety. Ale bardzo często takiego źródła niema. Czasem jednak są rękopisy w kilku redakcjach, czasem poeta drukuje ułamki

poematu po czasopiśmie, zanim ogłosi utwór jako skończoną całość. Otóż z rękopisów, z drukowanych ułamków niejednokrotnie da się wywnioskować również, jakim modyfikacjom uległ pomysł pierwotny i co było powodem tych modyfikacji. Czasem wydrukowany jest ułamek, którego potem w utworze, wydanym jako całość, brak; wówczas znów trzeba się zastanowić, dlaczego to, co zrazu miało być częścią całości, w całość tę nie weszło. Wyniki bywają nierzadko niespodziewane, nieoczekiwane. Dzięki takim badaniom zarysować się może wyraziście idea utworu, czasem staje się dla nas jasnym, że poeta dążył wytrwale do rozwiązania jakiegoś problemu artystycznego i nie ustął, dopóki go nie rozwiązał. Słowem dochodzimy do zrozumienia, uświadomienia sobie, przez jakie stądja przechodził pomysł twórczy, zanim nie wyraził się w ten sposób, który najlepiej odpowiada intencjom peety.

Przy badaniu utworów pewnego rodzaju, boć oczywiście nie wszystkich, ważnym będzie dociekanie, z jakich źródeł historycznych korzystał autor. I znów nie o zaspokojenie ciekawostki będzie tu chodziło. O cóż? Teoretycy wśród różnych licznych sporów wiedli z sobą spór także o to, czy przedmiotem badań historyka literatury mają być dzieła, czy umysły twórcze, sposób, w jaki te umysły reagują na rozmaite podniety, sposób, w jaki „funkcjonują“. Spór ten dałby się naprawdę załatwić tylko polubownie, tylko przez zgodzenie się na tezę, że i dzieło i umysł twórczy jest jednocześnie przedmiotem badań, ponieważ te dwa objekty nie dadzą się oddzielić. Badając dzieła Słowackiego, myślę równocześnie o ich autorze, zajmuje mię nie tylko dzieło, ale i autor; gdy obejmuję wzrokiem badawczym wszystkie jego dzieła, nie mogę się oprzeć chęci zdefiniowania sobie, przez jakie ewolucje przechodziła jego twórczość, jego pogląd na stosunek do Stwórcy i wszechstworzenia, jego artyzm i t. d. Od tego, choćbyśmy pragnęli, nie potrafimy się uwolnić; dzieło jest

produktem jednostki twórczej, i właśnie dlatego umysłowość jednostki twórczej, jakość tej umysłowości przedstawia nam się jako problem wiecznie nęcący, problem, domagający się rozwiązania. I dlatego dociekanie w pewnych wypadkach, z jakich źródeł historycznych korzystał poeta przy pisaniu dzieła, (bo do tego wracamy), nie będzie zaspokajaniem ciekawostki, lecz będzie dążeniem do czegoś innego. Wynik badań pokaże nam, jak umysł twórczy zachował się wobec materiału, jak na ten materiał reagował, jak go przerobił, czy, i o ile była przy tem czynna wyobraźnia. Czem kto bystrzej i wnikliwiej patrzy, tem więcej z takiego badania źródeł historycznych utworu potrafi wysnuć wniosków.

Przy badaniu genezy dzieła koniecznym w dalszym ciągu staje się rozpatrzenie, o ile na dziele zaznaczył się wpływ lektury. Tu znów trzeba odróżnić wpływ ogólnej atmosfery, jaka zawsze się wytwarza wskutek panowania pewnego kierunku literackiego, wpływ zatem tego kierunku (np. realistycznego, naturalistycznego) od wpływu lektury pewnych jakichś określonych utworów. Mogą to być utwory literatury obcej, dawniejsze i współczesne, a podobnie utwory literatury własnej, także dawniejsze i współczesne. Określenie rozległości, głębokości i jakości tego wpływu, to istota genetycznych badań porównawczych. Z tych nigdy nie wolno nam zrezygnować, tło porównawcze bowiem dopiero wyznacza w znacznej mierze utworowi i twórcy właściwe miejsce w literaturze, a równocześnie wiąże dzieło i jego autora z epoką, z współczesnością, ale i z przeszłością. Powiedziałem, że badania porównawcze (nie one jedne jednak tylko) wyznaczają twórcy właściwe miejsce w literaturze. O poparcie przykładem tego twierdzenia bardzo łatwo. Zabłockiego uważaliśmy za znakomitego pisarza, dopóki badania porównawcze nie wykazały, że jego komedje są w części tłumaczeniem, w części przeróbką, spolszczeniem komedj ob-

cych. Od tej pory nie możemy mu przypisać inwencji, nie możemy go uważać za pisarza (komedjopisarza) oryginalnego, a badania nasze muszą już biec teraz w tym tylko kierunku, by określić, ile autor rozwinął oryginalności we wstawkach, przeróbkach, w tych partjach, którym starał się nadać koloryt polski, i czy i o ile okazał oryginalność w stylu. Bądź co bądź wskutek wyniku badań porównawczych zstąpił Zabłocki z piedestału, na którym się znajdował, acz analiza metody, jaką posługiwał się Zabłocki w spolszczaniu obcych komedj i analiza stylu jego sztuk wykazały znów, że autora tego nie można uważać broń Boże za jakiegoś plagjatora, że są w jego dziełach wartości pierwszorzędne. Ale bez badań porównawczych powtarzalibyśmy w najlepsze dawne sądy i nazywalibyśmy Zabłockiego ojcem komedji polskiej w tem znaczeniu, że on ją stworzył, mając tylko wzór ogólny w produkcji francuskiej.

Jak podejmować należy studjum porównawcze? Wpływ lektury? *Skądże wiedzieć*, jaka była lektura autora? Najwალniejszą pomocą jest tu *oczytanie* rozległe w literaturze obcej i polskiej: Kto zna dobrze literaturę powszechną, ten, czytając jakiś utwór z literatury polskiej, dostrzeże rychło, jakie nici łączą go z literaturą europejską. Dlatego trzeba koniecznie zaznajamiać się dokładnie przynajmniej z najznakomitszymi dziełami literatury powszechnej. Ale nierzadko i czytanie nie wystarczy. Często zresztą nie najznakomitsi twórcy obcy oddziałują na wyobraźnię autorów, ale owszem drugorzędni, zapomniani. Wtedy trzeba uciekać się *do innych środków*. *Korespondencja* poety, o ile istnieje, bardzo często zaznajamia nas z jego lekturą. Poeta dzieli się wiadomościami z przyjaciółmi, co czyta, wypowiada sądy o dziełach przeczytanych, zachęca przyjaciół do czytania jakichś utworów, prosi ich o przystanie mu jakichś książek i t. p.

Czasem nie wymienia poeta jakiegoś dzieła wyraźnie,

lecz *cytuje z niego* jakiś wiersz, mówi coś o jakiejś *postaci*. Wtedy trzeba dociec, skąd ten wiersz pochodzi, co to za postać, z jakiego utworu. Czasem znów nie w korespondencji, lecz w samym utworze znajdują się bezpośrednie wskazówki. Tak np. Krajewski w „Pani Podczaszynie“ mówi, że w życiu swej bohaterki nie widzi ani słabości Julji ani nieszczęść Klaryssy. Co to za Julja, powstaje pytanie, i co to za Klaryssa? I odrazu nasuwa się przypuszczenie, że pewno ma na myśli autor Julję albo Nową Heloizę Russa i Klaryssę Richardsona. Dalsze studia wykazują, że istotnie Krajewski oba te dzieła znał i że Julja Russa była mu nawet mimo to, co powiedział w zacytowanych słowach, jedną z podniet do napisania „Pani Podczaszyny“, chciał bowiem stoczyć z Russem polemikę.

Wogóle zaś, nim zechcemy dopatrywać wpływu jakiegoś na utwór badany, powinniśmy się starać upewnić, czy autor dzieło to znał. Często, co prawda, takiej bezpośredniej wskazówki zabraknie. Czasem zaś, choć jej niema (jak dajmy na to przy Zabłockim) zawisłość jest tak widoczna, że z bezpośredniej wskazówki możemy najzupełniej zrezygnować. Zasadniczo przecież potrzebna jest *ostrożność*. Zwłaszcza, gdy mamy do czynienia z *typem*, z *typem utworu*, *typem intrygi*, *typem rozwiązywania akcji*, *typem postaci* i t. d. i t. d. Weźmy np. typ romansu przygód. Kto nie zna tego typu, ten przeczytawszy jakiś jeden romans polski w tym rodzaju, a potem jakiś jeden romans obcy (wcześniejszy) także w tym rodzaju, będzie skłonny natychmiast przypuszczać, że romans polski powstał pod wpływem właśnie tego przeczytanego romansu obcego. I może się najfatalniej pomylić. Jaka na to rada. Przedewszystkiem trzeba się zaznajomić z dziejami romansu tego typu, wziąć do rąk monografie poświęcone romansowi przygód. Tam znajdują się może i bliższe jakieś wskazówki. Monografie podają czasem treść najwybitniejszych dzieł, mówią o przebiegu akcji, charakteryzują postaci, nazywając je po imieniu i t. p.

Otóż zdarzy się, że na trafny ślad naprowadzi właśnie jakaś jedna omówiona scena, jakieś imię własne. Podobnie ma się rzecz z typami postaci, z typami motywów. Myliłby się, ktoby Hrabiego z Pana Tadeusza wyprowadzał z Nowego Don Kiszota Fredry, a motyw porwania w Ogniem i mieczem koniecznie z Kaczkowskiego Murdeliona. Takie typy postaci i takie motywy powtarzają się jeżeli nie w setkach to w dziesiątkach dzieł, i jeśli bezpośrednich wskazówek brak, należy w razie ogólnego podobieństwa postaci czy motywu zaznaczyć, że ma się do czynienia z podobieństwem ogólnem. Przyjąć zaś zawisłość czy intrygi, czy sposobu prowadzenia akcji, czy typu i t. p. od jednego jakiegoś dzieła wolno przy braku bezpośrednich dowodów tylko wtedy, gdy tych podobieństw jest wiele, gdy biją w oczy, gdy podobieństwo zachodzi także w szczegółach. Pod tym względem wiele i gdzieindziej i u nas nagrzeszono.

Kiedy genetyczna zawisłość jakiegoś utworu od jednego czy kilku utworów zostanie stwierdzona, t. j. kiedy badacz stwierdzi ją w swem przekonaniu, nie wystarczy w pracy zaznaczyć, że zawisłość taka istnieje, lub zadowolić się zestawieniem dwu tekstów. Rzecz musi być teraz *sprecyzowana*, czasem subtelnie, z finezją, w miarę jak tego wymaga przedmiot. Czy od dzieła X, którego wpływ na omawiane dzieło Y jest widoczny, wyszła *podnieta*, czy też podnieta było zupełnie coś innego (przeżycie), a dzieło X nadało tylko pewne zabarwienie omawianemu dziełu Y. Inaczej: jak wpływ się zaznaczył? czy na nastroju dzieła ogólnym, czy na strukturze, kompozycji, czy w szczegółach jakichś? A dalej, czy autor z świadomością przejął z zewnątrz strukturę, czy z świadomością wprowadzał pewne motywy wzięte z lektury, a jeśli z świadomością, to z jakiego powodu to czynił? Czy dlatego, że był to talent dru gorzędny, niezdolny do tworzenia, jeśli się nie zasilił obcą inwencją, czy może (jak czasem u Słowackiego) kierowała autorem szlachetna ambicja zdobycia ze znanego motywu

literackiego nowych piękności, przewyższenia mistrza? To wszystko trzeba wykazać i poprzeć dowodami. Czasem wprowadza autor jakieś motywy lub posługuje się środkami artystycznymi obcymi jakby z ledziuskim półuśmiechem, jakby znachodząc upodobanie w tem, że czytelnik pozna, kogo autor czytelnikowi chce przypomnieć (homeryckie zwroty, „epiteta ornantia“ i t. d. w „Panu Wołodyjowskim“). Czasem znów autor przebarwia czyjąś technikę, przebarwia, przechodzi bowiem w ton humorystyczny lub niezdecydowany: napoły poważny, napoły humorystyczny. Bardzo często jednak mamy do czynienia z reminiscencjami nieświadomymi. Wiadomo, że wpływ dzieł czytanych nawet na najpotężniejsze umysły twórcze bywa tak silny, iż i one nawet nie są zdolne uwolnić się od nich. Ale znów niezrządkiem w wysokim stopniu interesującym to jest, jak się w wyobraźni twórczej taka nieświadoma reminiscencja przekształca. Weźmy dla przykładu jedną ze scen z „Anuncjaty“ Kaczkowskiego i z Sienkiewicza „Potopu“ (K. Wojciechowski, Współzawodnik Sienkiewicza, Gazeta Lwowska 1919, nr. 37):

Bierzyński (bohater z „Anuncjaty“) wrócił już na drogę poprawy, ale o tem Anuncjata nie wie, a szuka ukojenia w modlitwie, w śpieszeniu z pomocą konfederacji, w opiekowaniu się rannymi.

Dopiero manifest oświeca ją i wpaja w nią przekonanie, że krzywdziła podstolica. Ale o nim ciągle głucho. Aż wtem tak po województwie sieradzkiem, jak i po innych sąsiednich „rozeszła się była wieść... o jakimś cał nowym konfederacie, który się miał osobliwymi czynami odznaczać. Był to jakiś wódz luźny i od nikogo nieznan, chodził drogami nadzwyczajnie skrytymi, zjawiał się nagle jak błyskawica i znikał także tak samo. Zjawiał się... jakby padał z powietrza, uderzał z tyłu lub z boku nieprzyjaciela, przeważał bitwę na stronę konfederacji stanowczo, a potem znikał...“ O tym junaku chodziły dziwne wieści, po-

wstawały najrozmaitsze domysły. Nagle wieści przycichły — „zdawało się jakby się wyniósł gdzieś w inne strony...“ Raz Anuncjata wraca z ciotką od starosty bydgoskiego, po drodze wstępuje do kościoła, słucha mszy świętej w kolarskiej ławce — „kiedy wtem przed kościołem dał się słyszeć jakiś szczeł, tętent i taki zupełnie rumor, jakby się tam nagle jakieś liczne zjawiły wojska. Na ten odgłos wszyscy... zatrzymali się przy ławkach, ksiądz spojrzął... we drzwi — kiedy wtem we drzwiach pokazało się kilka jakichś postaci pieszych, a za nimi cała chmura konnicy, zalegającej kościelny dziedziniec...“ Anuncjata ogląda się i widzi trzech mężów zbrojnych kroczących ku ołtarzowi. „Wszyscy trzech przeszli przez nawę kościoła, nie oglądając się wcale na ławki, a przybliżywszy się do prezbiterjum, ukłękli razem na schodzie kamiennym...“ Jeden z nich to podstolic... Anuncjata czuje, że serce rozsadza jej piersi i t. d.

Powrót Laudy!

Reminiscencja niewątpliwa, ale jak przekształcona, o tem może powiedzieć dopiero w szczegółach przeprowadzone porównanie. I tu powinno się rozpocząć studjum psychologiczne, którego celem byłoby wykazanie, jak wyobrażenia znakomitego autora zdolna jest z motywu obcego stworzyć arcydzieło o ogromnej wprost wartości emocjonalnej.

Wykazanie i dokładne sprecyzowanie wpływu lektury nie wyczerpuje jeszcze badań genetycznych, trzeba bowiem mieć na oku także inne pokłady genezy. Kiedy o nich mówić, to zależy od przedmiotu. O bezpośredniej pobudce, która wpłynęła na powstanie pomysłu twórczego, częściej mówić będziemy *przed* rozprawieniem genezy literackiej utworu, ale czasem po omówieniu wpływu lektury. Taka bezpośrednia pobudka rzadko jest nam znana; najczęściej obracamy się tu w sferze hipotez, chyba że czyto sam autor, czy ktoś ze znajomych jego zanotuje nam i powie wyraźnie, że ten a ten fakt, to a to zdarzenie, to a to przeżycie zrodziło pomysł twórczy. Często w duszy

autora tkwi już cały pomysł in potentia, a tylko jakiś drobny fakt właśnie sprawia, że pomysł się krystalizuje. (Kamyk rzucony do wody oziębionej nie jest powodem, że powierzchnia jej ścina się w lód, nie jest powodem, ale przyczynia się do zlodowacenia powierzchni).

Kiedy wyczerpiemy wszelkie zagadnienia genetyczne, dokonamy dopiero jednej części pracy. Czekają nas teraz analiza utworu. Utwór, zawartość tekstu, to treść i forma, analiza utworu musi też iść w tych dwu kierunkach. Wielu z pośród teoretyków głosi zasadę, że historyka literatury treść jako taka nie powinna interesować, a tylko sposób artystycznego jej wyrażenia, a więc forma. Jednakże przeciw takiemu ograniczeniu zakresu studjów literackich podniosły się silne głosy protestu, a nie najślabiej protestowali Chlebowski i Chrzanowski. Pierwszy wyraził pogląd swój w słowach: „nie sama forma artystyczna, nie naukowa treść badanego utworu, lecz doniosłość odbitych w nim ideałów i uczuć, wpływ jaki wywarł na ogólny zakres życia duchowego, stanowić winny o znaczeniu danego dzieła *dla literatury*“. A Chrzanowski, zapytując, czy literaturę piękną wolno sądzić wyłącznie ze stanowiska estetycznego, odpowiada zaraz, że „pogląd taki jest straszliwie ciasny; niedosyć na tem, jest ciężką krzywdą, wyrządzoną — samej sztuce (bo literatura to sztuka), jest jej niedocenieniem, sztuka bowiem potrafi w duszy naszej *nie jedną strunę piękną, ale struny wszystkie*, więc i strunę ideału moralnego...“ i t. d. (w Wykładzie wstępnym O literaturze polskiej, Kraków 1910). I tak jest niewątpliwie. Jeżeli chcemy „wchłonać“ w siebie ten odrębny świat rzeczywistości, jaki zrodził się w duszy twórcy, a potem poddać go analizie, to nie możemy zapominać, że ów odrębny świat obejmuje również zakres myśli, któremi autor chciał się z czytelnikiem podzielić, całą sferę uczuć, któremi czytelnika chciał przejąć. Prawda, często nie myśli autor o czytelniku, tworzy, bo musi, by przez ucieleśnienie swych wizyj

uwolnić się od nich, ale to sprawy nie przesądza. Częścią składową tych wizyj twórczych jest również żywioł myślowy i uczuciowy, więc nie mamy prawa pominąć go milczeniem. Nie możemy zresztą, choćbyśmy chcieli. Zastanawiając się nad estetyczną stroną utworu, musimy poruszyć zagadnienie, czy zawartość treściowa dzieła wyraziła się we właściwej formie lub wogóle w jakiej formie się wyraziła; a zatem o zawartości treściowej i ten badacz, który stoi na stanowisku, że jego obowiązkiem jest badać tylko artyzm dzieła, także musi mówić. Chodzi tylko o to, czy treści utworu przyznamy wartość współrzedną, czy podrzedną.

Jeśli się przechylimy do stanowiska szerszego, pierwszego, przy analizie utworu zainteresuje nas przede wszystkim treść.

„Tę wszakże można rozważać z rozmaitych stanowisk. Przedewszystkiem ze stanowiska uogólniającego — jako *ideę utworu*.“

Następnie ze stanowiska typowych postaci wcielających tę ideę (w liryce osobą tą jest sam autor) — a więc *typy poetyckie*.

Dalej możemy uwzględnić akcesorja, wśród których idea rozwija się, a stosownie do epoki, w której umieszczona jest akcja, akcesorja te (wliczając w nie i postacie drugorzędne) dają *obraz życia i ludzi*...

To, co stanowi ideę utworu, może mieć charakter dwójaki. Albo autor stawia *zagadnienie wieczyste* — albo też zajmuje go jedno z zagadnień współczesnych, stanowiących przedmiot dążeń i sporów chwili bieżącej“. (Kozłowski, Jak czytać 109—110).

Określając to zagadnienie jednym wyrazem, zapytamy, jaki jest temat utworu, a przy analizie całej twórczości autora: *jakim tematom oddaje on pierwszeństwo*. Co to za kategoria tematów, dlaczego autor wybiera takie, a nie inne, czy może takie właśnie a nie inne tematy służą mu najlepiej do wyrażenia tych myśli, które chce wyrazić?

(bo może do czego innego mu służą: do najlepszego, najbujniejszego rozwinięcia właściwych mu uzdolnień artystycznych). Jeśli zaś idea powoduje wyborem tematów (typowym przykładem mogłaby być Orzeszkowa), to jakaż to jest idea? Jaką ideę wyraża badany utwór? „Przy formułowaniu idei powinniśmy wogóle starać się uniknąć banalności i płytkości wynikającej łatwo z... transpozycji poezji na prozę“. (Kozłowski, Jak czytać, str. 244).

A przy obejmowaniu całości pracy twórczej jednostki: jaka jest idea różnych utworów? Czy budzi się ona od razu, czy widoczna jest już w pierwszych próbach, czy może zjawia się dopiero później? Linja rozwoju twórczości jednostki tworzącej jest problemem wysoce interesującym, ale tę linię rozwoju, jej kierunek, wnoszenie się i spadki wykreśla również idea utworów. Czy poeta pozostaje jej wiernym przez całe życie, czy może dadzą się dostrzec jakies załamania, zboczenia. W jakim stopniu ta idea jest jego wyłączną własnością? Czy mamy do czynienia z ideą, czy z tendencją? (Z chwilą jednak, kiedy zaczynamy się zastanawiać, w jaki sposób autor tendencję wyraża, czy nie włącza jej przypadkiem w utwór, przechodzimy już na pole estetycznej analizy utworu).

Ale w dziele sztuki (mówimy zawsze o dziełach sztuki z zakresu literatury) znachodzą odbicie nietylko idee, lecz także uczucia jednostki twórczej. Otóż chodziłoby o to przedewszystkiem, jakie to są uczucia? „Im szersze (bowiem) widnokreśli obejmuje dusza poety, im więcej odczuwa w sobie bole i nadzieje, tęsknotę i radości zbiorowiska, do którego należy, tem bardziej uczucie to odbiega od indywidualnego¹⁾); tem więcej wchłania pierwiastków społecznych, narodowych, powszechnych. Im wyżej znów wznosi się w pojęciu, im głębiej wnika w zagadnienia świata i życia, tem bardziej odbiega od prostoty uczuć elementar-

¹⁾ Tu Autor w rękopisie dał znak zapytania. (Przyp. wyd.).

nych; tem w większym stopniu przenika się pierwiastkiem intelektualnym, ideowym, filozoficznym.

Tak więc od prostej w pomysle, a niekunsztownej w formie pieśni ludowej, wznosi się liryka do ody i hymnu z jednej strony i pogłębia się do poezji filozoficznej z drugiej“. (Kozłowski, Jak czytać, str. 111).

Więc jaki stosunek łączy poetę z Bogiem, z człowiekiem, z przyrodą? Co go szczególnie wzrusza? Czy dola ludzkości, czy dola jego narodu, czy losy upośledzonych jednostek (czem upośledzonych?), czy jak Kasprowicza w pewnej dobie jego twórczości „beznadziejność nadchodzących dni“, czy niemożność przeniknięcia zagadki bytu i t. d. i t. d. Rozmaitość źródeł uczuć jest tak wielka, skala ich tak przestronna, że daremno by podejmować próbę wymienienia ich i jakiegoś skodyfikowania.

A teraz dopiero kolej na analizę estetyczną, analizę formy, najtrudniejszą część zadania badacza. Trudność polega na tem, że estetyka jest nauką o pięknie, a na pytanie, co to jest piękno, dotychczas nie odpowiedziano. Subiektywizm odgrywa tu szczególnie wybitną rolę. To jednak da się stwierdzić, że pewne sposoby wypowiedzania się uzyskały z biegiem czasu jakby powszechną aprobatę, że wszystkim się one podobają, że wszyscy je uważają za piękne, ale i to pewne również, że piękno ciągle się rodzi, że to, co starsze pokolenie uważa czasem za herezję i dziwactwo, to pokolenie młode poczytuje za szczyt piękna, a potomni przyznają często choć część słuszności pokoleniu młodemu. I dlatego to badaczowi tak trudno zająć stanowisko obiektywne. Ale i na czem innem jeszcze polega trudność. Piękno łatwiej jest odczuć, trudniej je określić i wyrazić, a najpoważniejsi badacze często przyznają się do bezsilności, gdy przyjdzie im zdefiniować, na czem polega piękno jakiegoś utworu.

Teoretyczną stroną kwestji nie będziemy się tu zajmowali — wskazówki niniejsze mają z założenia swego cha-

rakter i cel praktyczny, a o teorię potrącamy wówczas tylko, gdy to konieczne.

Przechodząc więc do praktyki, zauważymy, że, jak wtedy, gdy chodziło o analizę treści, pytaliśmy głównie: co, tak, gdy chodzi o analizę formy, w najszerszym tego słowa znaczeniu, pytać będziemy: jak?

Więc *jak autor wyraża ideę naczelną*, czy wpływa ona z zawartości treściowej, czy znajduje się jakby poza nią (może przez usta którejś z osób); czy, innymi słowy, idea unaocznia się w sposób artystyczny, czy dydaktyczny.

A sama treść w jaki sposób została ujęta? Czy ujęcie jej ma znamiona jasności, przejrzystości, czy może raczej przypiszemy mu cechę zawiłości?

A dalej. *Czy autor przemawia obrazami*, które są wyodrębnieniem z chaosu życia pewnych pierwiastków szczególnie cennych (bo wszystkich elementów składowych życia żaden autor nie odtwarza), ale obrazami, które, tworząc odrębny świat rzeczywistości, mają jednakowoż być pewnym skrótem, pewnym uwypukleniem rzeczywistości przez nas oglądanej i przeżywanej, mają być pewnego rodzaju reprodukcją życia (reprodukcją przekształconą oczywiście dzięki wyobraźni); czy może przemawia autor obrazami *innego* typu, a może *nie obrazami*? Autor może dać skrót życia (przekształcony w pewien sposób wyobraźnią), ale chce, by to, co przedstawia, brać tak, jak właśnie przedstawia, by Sędzia Soplica był Sędzią Soplicą, Robak Robakiem, spór o zamek sporem o zamek i t. d. Ale autor może również dawać obrazy rzeczy i ludzi, ale chcieć, by nie rozumiano ich dosłownie, jak w Anhellim, albo by dać przykład jeszcze jaśniej rzecz tłumaczący, jak w znanej opowieści Sienkiewicza, gdzie okręt „Purpura“ wyobraża nie jakiś okręt, lecz Polskę, t. zw. utwory przenośne. Badacz zatem, analizując formę utworu, musi i w tym razie odpowiedzieć na pytanie jak: t. j. czy autor przedstawia materiał treściowy w sposób bezpośredni, czy posługuje się alego-

rią, czy operuje symbolami. A jeżeli mamy do czynienia z alegorią, to w jaki sposób alegoryzuje, jeżeli z symbolem, w jaki sposób symbolizuje. Na pytanie to naturalnie nie zawsze trzeba będzie odpowiadać i nie zawsze je poruszać; utwór badany wskaże, czy jest to potrzebne, czy zbyt.

A dalsze pytanie. *Jak wyrażają się uczucia autora*, jak dzieli się on z czytelnikiem swymi wzruszeniami? Czy, dbając o przedmiotowość, pragnie czytelnika wzruszać tylko roztaczanymi *obrazami*, czy wpada w *liryzm*, czy chce działać może sugestyjnie przez wywoływanie odpowiedniego *nastroju*. Jeżeli zaś operuje metodą nastrojową, przy pomocy jakich środków nastrój osiąga? A może są to bezpośrednie wynurzenia liryczne? W takim razie znów pytanie, jak wyraża uczucia? Czem osiąga grozę, czem tragizm, czem wywołuje wrażenie, że stan jego trzeba określić jako stan beznadziejności, rozpacz, zwątpienia lub najżywszego uniesienia radosnego. Bez znajomości psychologii analiza taka się nie powiedzie — sama estetyka tu nie wystarczy.

Analiza estetyczna wymaga też zbadania *kompozycji* utworu. Czy przy analizie, o której mowa, w tym właśnie miejscu wyłoniłaby się kwestja kompozycji, to sprawa inna. Wszystko zależy od przedmiotu analizy — raz tę, raz inną kwestję wypadnie wysunąć na czoło. Przy pierwszej pracy układ jej następcza dużo trudności, później orjentacja następuje szybko.

Naturalnie nie trzeba dodawać, że nie zawsze będziemy się zastanawiali nad kompozycją. Gdy analizujemy jakiś krótki wierszyk liryczny, sprawę tę nierzadko pominiemy milczeniem.

Innych problemów następczy kompozycją eposu np., innych dramatu, innych romansu. Ale nad tem zawsze zastanowić się wypadnie, jaki jest przebieg akcji, czy daje ona istotnie poznać charakter wcielające ideę. Albowiem pisze Guyau

w „L'art au point de vue sociologique“: „Charakter ujawnia się i daje się określić zawsze przez akcję; nie możemy ludzię się, iż znamy dobrze osobę, z którą często rozmawiamy, dopóki nie widzieliśmy jej w czynię... Są czynności służące za wyraz stałego charakteru..., inne są przypadkowe...; w każdej czynności, ułamku oderwanym od życia ludzkiego, powinien malować się w skróceniu cały charakter...“ (Mówi to Guyau w odniesieniu do powieści; przekład u Kozłowskiego, Jak czytać, str. 316—17).

Następnym problemem będzie, czy układ części wątku jest spoiisty, czy kompozycja jest zwarta. Czy ekspozycja spełnia swą rolę, czy i gdzie znajdziemy punkt kulminacyjny, perypetję, punkt martwy? Jaki jest stosunek scen posuwających akcję naprzód lub wiodących do jej rozwiązania do obrazów, których celem jest z jednej strony podmalowania środowiska, uwydatnienie szczegółów realistycznych, retardacja. A może spotykamy się z kilku wątkami? Jak je autor spoił? Czy jednakie jest znaczenie ze względu na myśl główną, ideę utworu wszystkich wątków? Jak spoił żywioł fantastyczny, cudownościowy (o ile ten jest w utworze) z światem rzeczywistości? Czy autor wogóle dbał o kompozycję? A może wydaje nam się tylko, że nie dbał o nią, lub że, chociaż o nią dbał, wymykała mu się ona z rąk. Typowym przykładem mogłaby być „Lalka“ Prusa lub powieści Żeromskiego. Jedni mówią o wadliwości kompozycji w tych dziełach, drudzy o świadomym dążeniu autorów do pewnych zamierzeń właśnie przy pomocy takiej kompozycji, jaką się posłużyli. Kompozycja bowiem eposu, romansu, dramatu nie jest czemś stałym, schemat jej nie jest nienaruszalnym; przystosowuje się ona do materiału i do głębszych założeń.

Czasem kompozycję utworu, ale nietylko kompozycję, osądza się z fałszywego punktu widzenia tylko dlatego, że badacz nie umie sobie zdać sprawy, z jakim typem utworu ma do czynienia, do jakiego typu tradycji literac-

kiej utwór należy. Stąd spory o „Balladynę“ Słowackiego, stąd nieuzasadnione zarzuty stawiane „Panu Tadeuszowi“, w którym chciano widzieć koniecznie epopę w rodzaju Ilijady.

Wogóle wobec kompozycji estetyka i poetyka nowożytna jest znacznie liberalniejsza, niż dawna. Jeszcze na początku XIX wieku trzy jedności w dramacie były dla wielu naszych teoretyków i twórców nienaruszalną świętością, dziś nikt o nich nie mówi, a już i dawniej La Motte w swej poetyce skłonny był do rezygnacji z jedności akcji nawet, byle ocalić „l'unité d'intérêt“ (jedność zainteresowania się). Niemniej, mimo liberalizmu, koncentrację w utworze będziemy uważali za zaletę kompozycji, brak koncentracji za niedostatek, o ile rozwiewność kompozycji nie będzie wynikała z natury utworu.

W utworach pewnego rodzaju (znów nie wszystkich) zwrócimy uwagę na *postaci, które biorą udział w akcji*. O potrzebie wniknięcia w kwestję, jak przez nie wyraża się idea, była już mowa. W związku z tem zagadnienie inne: jakie uczucia budzą w nich akty woli, co jest sprężyną ich działań, co i dlaczego wpływa na te działania hamująco? Ale postaci są także indywidualami. Jak poeta uwydatnił indywidualne cechy? Jaki jest stosunek etyki indywidualnej jednostki do etyki społecznej? A może nie indywidualum przedstawiał, lecz typ, a może dał zespół typu z rysami indywidualnymi? Jeżeli typy oglądamy, wyłonić się może pytanie, do jakiej kategorii te typy należą. Czy autor przedstawia typowych karczmistrzów, bakałarzów, księży wiejskich, arystokratów, uliczników i t. p., czy też w typie uwydatnia jedną cechę charakteru (np. skąpstwo), o inne cechy nie dbając lub prawie nie dbając, czy może oświeca szczególnie jaskrawie jedną jakąś śmieszność tylko, która jednak nie jest bynajmniej objawem pewnego rysu charakteru. A jeśli w postaci łączą się rysy typu z rysami indywidualnymi, jak się to indywi-

dualizowanie zaznacza? Zapewne będą to rysy indywidualne drobne, darzące postać życiem, ale jakie? jak uwydatnione?

Czasem wypadnie też wspomnieć o *technice charakterystyki*, czy postać charakteryzuje się sama (przez co?) czy ustami autora, czy też może autor obie metody połączył? Sprawa ta może być czasem ważna, czasem bez znaczenia, i w tym drugim przypadku nie będziemy jej roztrząsali. W każdym razie z gruntu porównawczego, jak przy wszystkich wymienionych zagadnieniach, tak i przy tem nie powinniśmy schodzić.

Analizując utwory, pewnego rodzaju (epiczne, dramatyczne lub utwory w których mieści się ten i ten żywioł), zwrócimy także uwagę na *dialog*. Jaka jest rola dialogu, jakie jego ustosunkowanie do innych partyj, czy autor troszczy się o jego realizm, czy zwraca uwagę na dykcję osób, czy liczy się z ich chwilowym nastrojem, czy może w dialogi wkłada własny temperament.

A jak kreśli *sceny zbiorowe* (o ile te są w utworze), czy dramatyzuje je, czy opowiada, czy zadowala się opisem?

W wielu razach wyłoni się kwestja *plastyki*, trzeba będzie zdać sprawę z środków, przy których pomocy autor osiąga wrażenie plastyki. Czy czulszy jest autor na wrażenia wzrokowe, czy słuchowe, czy na kształty, czy na barwy? Czy obrazy jego możnaby porównać do płótna malarskiego, na którym złudzenie rzeczywistości dobyte zostało dzięki plamom barwnym, czy do delikatnej w tonach pastelii, czy do szkicu piórkiem, czy do śmiałych konturów węglem? Ale oczywiście porównanie tu nie wystarczy, trzeba wszystko wykazać i uzasadnić, trzeba rzecz wycieniować. Wrażliwość, finezja artysty musi wywołać wrażliwość i zmusić do finezji badacza. Więc jeszcze, o ileby o barwy chodziło, czy dostrzega autor tylko t. zw. barw lokalnych, czy jest wrażliwy na odcienie, soczystość, natężenie barw? Czy (mówimy ciągle o plastyce) reaguje na gesty, ruchy, mimikę,

i w jaki sposób i z jaką intencją? Czy jest to tylko owoc pilnej obserwacji i bawienie się własnymi kreacjami, czy może gesty, ruchy, mimika mają być wyrazem zewnętrznym stanów wewnętrznych, jak to bywa zazwyczaj u epików z Bożej łaski. Czy przy kreśleniu portretu (maski) postaci stara się uchwycić to, co w wyglądzie zewnętrznym jest charakterystyczne? czy opisując strój, chce przy pomocy stroju postać scharakteryzować, czy może zajmuje go raczej wartość etnograficzna a może uczuciowa stroju? Zagadnień tu takie mnóstwo, że w uwagach wstępnych wyczerpać się nie dadzą.

Poddawszy analizie estetycznej jakby materjalną część utworu (a nie wyczerpaliśmy wszystkich względów) przejdź wypadnie do *żywiotu podmiotowego* w badanem dziele. W liryce i w utworach, w których element liryczny przeważa, ten żywioł podmiotowy jest samym rdzeniem, w innych, o charakterze epicznym lub przeważnie epicznym, ale także w utworach dramatycznych, czasem przy baczem, czasem nawet przy mniej baczem śledzeniu, da się wykryć silniejszy lub słabszy pokład elementu subiektywnego.

O tem, że badacz musi zdać sobie sprawę z jakości uczuć, z ich źródeł, ze sposobów ich wyrażania, była już mowa. Chodziłoby więc tylko o ściślejsze sprecyzowanie, jakie problemy się tu następują. A powracam do tego zagadnienia, mając na myśli utwory o przeważającym żywiole epicznym lub utwory dramatyczne; przy analizie bowiem *tego* rodzaju utworów w *tem* miejscu zazwyczaj wypadnie mówić o żywiole podmiotowym. A więc nastrój zasadniczy jaki?: pesymistyczny, czy optymistyczny, czy w utworze dźwięczy struna rezygnacji, czy może heroizmu i oczywiście zaraz w związku z tem, jak się wyraża czy optymizm, czy rezygnacja, czy heroizm? Może optymizm twórcy objawił się w humorze? A w takim razie jakiego to typu humor? Czy łagodny, czy to uśmiech przez łzy, czy o zabar-

wieniu raczej ironicznym? Tu analiza musi być bardzo subtelna, musi wnikać w istotę humoru, zdawać sobie sprawę z wszystkich jego odcieni. Gdy wejdzie na pole porównawcze, musi rozpatrzeć istotę różnicy między humorem angielskim np., francuskim, niemieckim a polskim, między humorem staropolskim a nowożytnym. Studium jakiegoś, któreby tę różnicę rozświetliło, niema — badacz będzie musiał sam szereg kwestyj rozwiązać.

Oczywiście, analizując żywioł podmiotowy w utworach nielirycznych, nie pominie i takiego zagadnienia, jak, czy autor sam nie poddaje się działaniu obrazów, scen, sytuacji, które kreśli. Ze zjawiskiem takim niejednokrotnie się spotykamy. Po jakiejś scenie pojawia się apostrofa autora, okrzyk grozy, boleści (w dramacie oczywiście nie, ale w epice).

Dobrze, ale czy żywioł podmiotowy może istotnie znaleźć wyraz w dramacie? Nie mówimy o takich dramatach, w których są ustępy liryczne, ale o dramatach w ściślejszym tego słowa znaczeniu. Niewątpliwie tak. Przedewszystkiem autor nierzadko którąś z osób utożsamia z sobą, a raczej siebie z którąś z osób, ale do świadomości tego faktu dochodzimy zazwyczaj drogą pośrednią przez pamiętniki autora, zeznania. Zresztą autor (nie grafoman) będzie się starał wówczas, jak to czynił Moljer, subiektywizm swój należycie uprzedmiotowić, zyskać iluzję estetyczną, tak by czytelnik w osobie dramatu wypowiadającej opinie czy uczucia autora widział jednak nie autora lecz osobę dramatu. Ale stanowisko podmiotowe twórcy może się w dramacie objawić także w inny sposób, mianowicie w stosunku uczuciowym autora do rozmaitych kreacji. Znakoomicie to wykazał prof. Chrzanowski w dziele o komediach Fredry. „Każdy chyba wyczuwa — wywodzi prof. Chrzanowski, że się Fredro inaczej śmieje z Geldhaba i Flory, a inaczej z majora; podobnie np. w Damach i huzarach inny jest humor autora wobec dam, a inny wobec huzarów: tam humor łagodny, tutaj ironiczny. *Łagodnym hu-*

morem opromienia Fredro... nadewszystko te swoje postaci, których komizm nie wypełnia ich całkowitej treści duchowej, które z tego lub owego powodu są śmieszne, ale posiadają pewną dodatnią wartość moralną... Z humorem *ironicznym* traktuje Fredro te swoje postaci, których całkowitą (a przynajmniej prawie całkowitą) treść duchową wypełnił komizmem, uwydatniając głównie albo jedynie ich ujemne wartości moralne, a pomijając dodatnie. Czasami ta ironja Fredry jest ukryta, czasami bardzo jawna... Wyrazem artystycznym jawnej ironji Fredry jest karykatura“. (np. postać Laury w „Co tu kłopotu“, gdy autor każe jej deklamować sonet (własny) kończący się słowami „Któż pokochał wiernie, skrycie? Ach, któż płacze pod modrzewiem? Powiedz, powiedz, bo ja nie wiem...“, a „czuły słuchacz“ mówi półgłosem: co prawda, to i ja nie wiem). Otóż i w dramacie może się wyrazić i wyraża się żywioł podmiotowy.

Subiektywizm autora objawia się także w stylu. W związku z tem i niezależnie od tego zresztą analiza utworu musi podjąć także analizę stylu. Powiedziano, że styl działa w harmonji z treścią, ale nietylko w harmonji z treścią, budzi bowiem „oddźwięk psychiczny“ przez „dobór wyrazów, dobór brzmień“. Mają swój styl odrębny epoki, mają indywidualia twórcze, po stylu nierzadko poznaje się autora. Badania jakości, siły, barwy, barwy uczuciowej stylu należą do najtrudniejszych może, a i metodę, jak taka praca powinna wyglądać, nie łatwo podać w jakichś unormowanych wskazówkach — łatwiej to znów okazać na przykładzie. Trzebaby mówić o stylu kunsztownym i naturalnym, o patosie, o środkach wysłowienia i zwrotach krasomowczych, o rozmaitych środkach stylowych, o t. zw. figurach i tropach. U nas informuje o tem podręcznik stylistyki Chmielowskiego i inne. Dodajmy jednak, że samo pojęcie stylu nie zostało dotychczas należycie określone. Volkelt w pracy „Der Begriff des Stils“ (Zeitschr. für aesth. u. allg.

Kunstw. VIII. 1913, s. 209→246) rozróżnia styl klasyczny i romantyczny, żywiołowy i zintelektualizowany, naiwny i sentymentalny, subiektywny i obiektywny, potęgujący i styl rzeczywistości, indywidualizujący i dążący do typowości. Jednakże kategorie te wchodzą nawzajem w siebie, ściśle ich rozgraniczenie jest niełatwe. Cytowany Wóycicki za główne zadanie stylistyki poetyckiej uważa: ścisłą i subtelną analizę słów pod względem zabarwienia wzruszeniowego i zawartości intelektualnej, ich zharmonizowania, zespołu w zdaniach, następnie analizę przenośni, perjuryzacji, budowy większych ustępów, wreszcie rytmiki (także rytmiki prozy). To pewna, że analiza stylu doprowadza nas do świadomości, że ukryta jest w nim znaczna siła wzruszeniowa, działająca wespół z treścią i obok treści.

Utwór, względnie cała twórczość autora, została rozebrana na poszczególne elementy składowe. Teraz pora spojrzeć na całość, na całość jako twór żywy, dać wyraz „spółczuciu psychologicznemu“, ale przy tem podkreślać to, do czego doprowadziła analiza. Jest to jakby złączenie się uczuciowe z utworem, a równocześnie jakby spojrzenie na niego zgóry, jest to synteza, do której zawsze badacz dąży, synteza nie tylko wyników, do których doszedł, ale synteza dwu stanowisk: „spółczującego“ i analitycznego. Uwydatni się przytem raz jeszcze zawartość treściowa utworu czy całej twórczości autora, jak utwór, czy twórczość cała oddziaływa i czem oddziaływa. Gdy mowa o całej twórczości, teraz pora na zdefiniowanie rodzaju umysłowości autora, rodzaju wyobraźni, rodzaju uczuciowości, na określenie stosunku jego do poglądów filozoficznych i moralnych, na określenie stałej jego dyspozycji psychicznej lub tych nastrojów, jakim kolejno ulegał.

Ale i na tem nie koniec. Gdy mowa o dziele jednym, trzeba starać się *wyznaczyć dziełu stanowisko w twórczości poety i w literaturze*, gdy mowa o całej twórczości autora, trzeba określić stanowisko poety na tle epoki, gdy bada-

liśmy jakiś prąd, kierunek literacki, trzeba określić znaczenie tego prądu w literaturze. Oczywiście, gdy przedmiotem badań był jakiś poszczególny problem, syntetyczny wynik pracy musi odbiec od wskazanego typu syntezy.

Historyk literatury nie spełniłby swego zadania, gdyby zapomniał o konieczności zaznajomienia się z sądami współczesnymi o dziele i twórcy. I znów niekoniecznie tu na nie miejsce, owszem można od nich wyjść w opracowaniu studjum. Sądy współczesne mniej nam mówią o dziele, którym się zajmujemy, więcej o stanowisku współczesnych wobec dzieła, o opiniach, poglądach estetycznych, o ideach dominujących, a czasem i o stanowisku rozmaitych koteryj, o współczesnych zapatrywaniach na zagadnienia społeczne, polityczne, narodowe itd. itd. Ale przez to sądy społeczne mówią nam także o dziele i o twórcy jego, o ile ten odrębny świat rzeczywistości, który stworzył, jest odbiciem wyobrażeń współczesnych, a o ile się im przeciwstawia, czy dzieło, jego wyraz zewnętrzny, jego idea, rodzaj uczuciowości to wytwór i obraz środowiska, chwili, atmosfery, czasu, czy może dzieło wyprzedza swą epokę, bo autor czy intelektualnie, czy moralnie, czy środkami ekspresji przetrwał współczesnych. Sądy społeczne można ugrupować bądź chronologicznie, bądź według jakiegoś innego kryterjum, które się nasuwa. Trzeba je powiązać w spójną całość, wyjaśnić ich genezę psychiką współczesną, psychiką indywidualną tych, którzy głos zabierają, przynależnością do pewnych stronnictw, obozów literackich czy nie literackich i t. d.



265216

KSIĄŻNICA-ATLAS

TOWARZ. NAUCZYCIELI SZKÓŁ ŚREDNICH I WYŻSZYCH
LWÓW, CZARNIECKIEGO 12
WARSZAWA, NOWY ŚWIAT 59

poleca

St. Adamczewski

SYMPOZJON

WYBÓR PROZAIKÓW POLSKICH XIX i XX WIEKU.

Dla VII i VIII kl. gimnazjów.

Z. Klemensiewicz

JĘZYK POLSKI

CZ. I. ŻYCIE WYRAZÓW.

Dla V kl. gimnazjów.

Z. Klemensiewicz

METODYKA NAUCZANIA GŁOSOWNI OPISOWEJ W GIMNAZJUM.

Str. 64. Zł. 2'40.

Treść: I. Zakres glosowni opisowej w gimnazjum i jej ważność.
II. Ogólne wskazówki metodyczne nauczania glosowni opisowej.
III. Rozwinięcie elementarnego kursu glosowni opisowej. IV. Wska-
zówki bibliograficzne.

Szober St.

ZASADY

NAUCZANIA JĘZYKA POLSKIEGO W ZAKRESIE SZKOŁY POWSZ. I GIMNAZJUM NIŻSZEGO

Wydanie drugie, uzupełnione. Str. 180. — Zł. 2'80.

Książka ta została przez fachową krytykę przyjęta bardzo
życzliwie jako doskonały podręcznik dydaktyki języka polskiego,
dający wiele materiału do myślenia i nauczania.

265216

KSIĄŻNICA-ATLAS

TOWARZ. NAUCZYCIELI SZKÓŁ ŚREDNICH I WYŻSZYCH

LWÓW, CZARNIECKIEGO L. 12
WARSZAWA, NOWY ŚWIAT 59

poleca:

PAMIĘTNIK PIERWSZEGO OGÓLNOPOLSKIEGO ZJAZDU POLONISTÓW

Opr. Kopczewski Władysław

Str. IV + 168. — Zł. 4.—.

Treść: *Kazimierz Wóycicki*: Cele i charakter nauczania literatury polskiej w szkole średniej. — *Prof. Zygmunt Łempicki*: Nauka literatury w szkole średniej a uniwersytet. — *Zenon Aleksandrowicz*, *dr. Juljusz Balicki*, *dr. Ryszard Skulski* i *Juljusz Zaleski*: Program ministerjalny nauki języka polskiego w szkole średniej w świetle dotychczasowej praktyki. — *Dr. Stanisław Adamczewski*: Poeci romantyczni w programie szkolnym. — *Dr. Franciszek Bielak*: Lektura arcydzieł obcych przy nauce języka polskiego. — *Dr. Ryszard Skulski*: Ćwiczenia w mówieniu jako postulat ogólnopedagogiczny w szkole średniej. — *Dr. Juljusz Balicki*: O wygłaszaniu estetycznym w szkole średniej. — *Lucjusz Komarnicki*: Teatr szkolny. — *Zenon Klemensiewicz*: Podręcznik do nauki o języku ojczystym. — *Władysław Kopczewski*: Protokoły.

Woroniecki Jacek O. P.

OKOŁO KULTU MOWY OJCZYTEJ

Str. 114. — Zł. 5'40.

Treść: I. Słowo wstępne. II. Nauka języka ojczystego w ministerjalnych programach szkół średnich. III. Nauka języka ojczystego jako umysłowe podłoże kultury narodowej i stanowisko, jakie winno zajmować w programie szkolnym. IV. Język polski na usługach nauki polskiej. V. Tendencje filozoficzne w nauczaniu stylistyki. VI. Zagadnienia języka wykładowego w Polsce. VII. Warunki poprawnego tłumaczenia dzieł z obcych języków. VIII. Uczeń czy książka? IX. O kult żywego słowa. XI. Pośmiertna misja Henryka Sienkiewicza.